



Luz, Câmera, Moviment (ação)
Estratégias enunciativas de construção do sincretismo no Programa Silvio Santos

Light, Camera, Movement

Enunciative strategies used in the syncretism construction of the Silvio Santos Program

Silvia Maria de Sousa
UFF (doutoranda)

Resumo: Os textos audiovisuais manifestam-se através da interação entre diversas linguagens dada a sua complexa tecnologia. Porém, todas elas são postas de forma a construir um efeito de unidade no plano da manifestação, constituindo assim os textos sincréticos. Ao tomar tais objetos para análise, é necessário problematizar dois eixos: de um lado, quais os mecanismos de construção desta sincretização e, de outro, quais os efeitos de sentido por eles produzidos. O presente trabalho, embasado teoricamente pela semiótica da escola de Paris, pretende observar as estratégias enunciativas utilizadas na construção dos textos televisivos, elegendo como objeto o “Programa Silvio Santos”.

Palavras-chave: semiótica, sincretismo, estratégias enunciativas, televisão.

Abstract: The mass media texts are presented through the association of many languages. This fact occurs by their complex technologies. But, all the texts build a unit effect in the manifestation plain, forming the syncretic texts. It's necessary think about two axles to study these objects: one, what are the construction mechanisms of these syncretism and other, what are the meanings that they produce. This research is under the influence of semiotic by Paris school and intends to observe the enunciative strategies that are used in the construction of television texts, choosing by object the “Silvio Santos Program”.

Keywords: semiotic, syncretism, enunciative strategies, television

A conversa entre uma amiga minha¹ e sua avó, diversas vezes recontada como anedota, serve-me como ponto de partida, na reflexão sobre o sincretismo no audiovisual. A cena se ambienta na década de 80, época em que o programa Silvio Santos ocupava tardes inteiras aos domingos. Dizia a avó, assídua telespectadora do programa e fã de seu apresentador: “Eu adoro assistir o Silvio Santos, porque ele está lá agora falando com a gente”. Retrucava a jovem neta: “Vó, deixa de ser boba, você não vê que o programa é gravado...” À afirmativa irritada da neta seguia-se a fala da senhora, que não se deixava convencer facilmente: “Se é gravado, me responde como é que ele sabe que hoje é domingo e, olhando pro relógio, viu que são três horas da tarde?”

¹ Menciono a história sempre contada pela também semiótica Karla Cristina de Araujo Faria, numa de nossas conversas sobre o comportamento das pessoas, tão envolvidas pelos artifícios dos Meios de Comunicação.

O caso, aqui utilizado como ilustração, tangencia uma proposição fundamental para a semiótica²: “*compreender o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” – clássica formulação da prof^a Diana Luz Pessoa de Barros (BARROS, 1990, p.7) A partir desse trecho, é possível notar que qualquer tentativa de debate com a “avó” desta narrativa, assim como com tantas outras “avós”, “mães”, “donas-de-casa”, enfim “senhoras” e “senhores”, que concretamente constroem o “querido telespectador”, instaurado no enunciado “Programa Silvio Santos”, não seria suficiente para dissuadi-los das “verdades” proferidas pelo animador.

Assim, ao tomar o objeto sincrético como texto, vejo-me diante de dois eixos a serem problematizados, de um lado, quais os mecanismos de construção desta sincretização e, de outro, quais os efeitos de sentido por eles produzidos. Na tentativa de alcançar respostas ao problema que se apresenta, muitos semiotistas têm se voltado para as conceituações teóricas já formuladas, com o objetivo de construir uma metodologia de análise de objetos sincréticos. Nesse contexto, a primeira indagação que emerge, e não poderia ser diferente, é: como classificar um texto como sincrético?

Partindo da postulação hjelmsleviana, que pressupõe a relação na linguagem entre um plano da expressão (PE) e um plano do conteúdo (PC) como geradora de sentido, os textos sincréticos se constituiriam como aqueles que possuem o plano da expressão formado por diversas linguagens em relação, construindo, no entanto, um todo significativo. Ou seja, seriam marcados pela multiplicidade de substâncias abrigadas sob uma só enunciação, que as organiza (cf. TEIXEIRA, 2004, p. 235). Desse modo, a própria natureza do objeto a ser analisado aponta de antemão para um percurso de análise que deve privilegiar a complexa estratégia enunciativa construída. Deve-se, então, perceber de que modo a enunciação alinhava as diferentes linguagens, conferindo-lhes o caráter de texto único.

Mais especificamente no caso dos textos midiáticos audiovisuais, a marcada interação entre elementos do verbal e do não-verbal traz para o debate a questão da visualidade. Como observa Jacques Fontanille, o grande avanço teórico desse conceito advém do estudo da dimensão plástica das linguagens:

(...) a reflexão sobre a dimensão plástica é realmente essencial, já que se trata de saber em que condições e como, sob diferentes modos semióticos, com suportes diferentes e para usos diferentes, um conjunto de proposições visuais poderia ser percebido como coerente. (FONTANILLE, 2004, p.168)

O aprofundamento de tal dimensão traz à tona a necessidade de se enfatizar o estudo do plano da expressão, ou seja, trabalhar os objetos em sua dimensão visual, a qual se apresenta através “*das figuras significantes do plano da expressão do mundo visível*” (ibid.,2004, p.168). Com efeito, esse estudo traz consigo uma abertura para a observação das qualidades sensíveis da linguagem, conforme nos mostra Landowski:

Abordar o visível na perspectiva de uma apreensão impressiva voltada para a experiência do sentido experimentado, consistiria em primeiro lugar em reintegrar o ver na globalidade do sentir. (LANDOWSKI, 2004, p.108)

² Refiro-me à semiótica de Paris, desenvolvida a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas.

No texto televisivo, a apreensão do ver é mediada pelo aparelho eletrônico, que manifesta imagens com grande profusão de recursos, graças a sua complexa tecnologia audiovisual. Como explicar, então, de que modo “sentimos” a imagem da TV? De que modo esse visual nos afeta e nos faz construir significados?

Colocando-me diante de tais indagações, tentarei iniciar uma reflexão, elegendo como material de análise o “Programa Silvio Santos”, a fim de perceber de que maneira se dá a construção de um objeto sincrético veiculado pelos meios de comunicação de massa, por definição entendidos como os meios capazes de, num curto espaço de tempo, atingir um grande número de ouvintes, leitores ou espectadores. (Cf. BOSI, 1986, p. 31) Começo, então, esta análise, partindo de uma indagação inicial: Qual o caminho a ser percorrido na análise de um texto sincrético? Para respondê-la ponho em diálogo as formulações teóricas de Lucia Teixeira e Yvana Fechine, pois a primeira busca uma metodologia de análise de objetos sincréticos e a segunda possui um trabalho de referência sobre o sincretismo na TV. A este respeito Yvana Fechine adverte:

(...) é preciso, antes de mais nada, resistir à tentação de identificar e ‘separar’ os enunciados verbal, visual, gestual ou musical, entre outros, para analisá-los isoladamente. (FECHINI, 2004).

Sobre a mesma questão, pondera Lucia Teixeira:

Não se pode escapar de uma análise que comece pela identificação dos diferentes códigos utilizados no texto sincrético, para, em seguida, tratar de suas formas de interação e descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto. (TEIXEIRA, 2004, p.237/238).

Entendo a preocupação de Fechine em não ferir a enunciação única, que num texto sincrético abriga as diferentes categorias, buscando entender o modo de construção deste efeito de unidade – “a forma única”, na expressão de Floch, eis aí o grande desafio da análise sincrética. Analisar, porém, pressupõe separar, classificar, dissecar elementos e traços constitutivos do texto para, posteriormente, reconstruí-los como um objeto dotado de significação. Para melhor refletir sobre esta questão, aproveitarei a formulação de Ignácio Assis Silva numa análise de pintura. Nela, o semioticista dividiu a leitura em percursos, que chamou de tempos e movimentos:

O primeiro tempo se define como um nível de desconstrução que, partindo da forma plástica na qualidade de substância no nível da manifestação, deve nos levar aos componentes ou categorias formais subjacentes. (...) O tempo-movimento da leitura suspende o tempo-movimento do quadro: os ritmos e os dinamismos são desfigurativizados e aproveitados como relações. (SILVA, 2004, p.192-193)

Assim, entendo que a análise do texto sincrético necessita encontrar um percurso coerente de análise, no qual se possam estabelecer as relações entre os

elementos sem, no entanto, isolá-los. A exemplo do que propõe Floch, ao analisar a obra de Immendorf:

Parece-nos mais interessante para aqueles que descobrem ou reencontram a obra de Immendorf, não ter que se fixar aqui, em tal ou tal quadro particular, mas de dispor de um ‘fio condutor’ do conjunto – entre outros possíveis (...) (FLOCH, 2004, p.244.).

A busca deste fio que conduz o conjunto e nos aponta o caminho para entendê-lo, eis o grande desafio da análise sincrética, que obviamente não tenho a pretensão de esgotar, mas sobre a qual me proponho a pensar.

Dança, música, (enunci) ação...

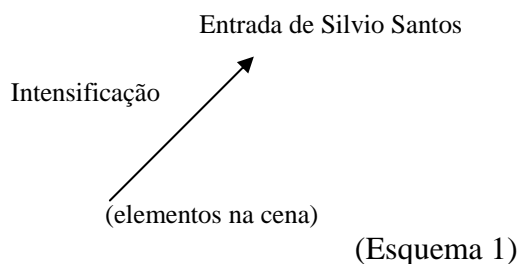
Uma música alta, em ritmo frenético, acompanhada de aplausos também ritmados. No centro do palco seis bailarinas, com roupas esvoaçantes, vermelhas e brilhantes executam a ensaiada coreografia. Canhões de luz branca e amarela piscam ao fundo e do alto projetam fachos esverdeados de várias formas. A cena vai se tornando gradativamente mais acelerada. As bailarinas perfilam-se formando um corredor que aponta para uma gigantesca porta iluminada ao fundo. A música cessa, o palco é tomado por uma claridade, apenas aplausos e um coro: “Silvio, Silvio, Silvio...” Esta é a descrição da cena inicial do programa “Gente que Brilha”, exibido em 27 de março deste ano, escolhida para minha análise.

Sobre a tela colorida da TV, o suporte, há um jogo entre vários elementos: cor, luz, som e forma. Esta última presente tanto nos objetos em cena quanto nos atores, que passam a figurar também quase como elementos de cenário. Vejamos, mais detalhadamente, os elementos visuais postos na cena. O cenário é composto por um palco central, com um piso espelhado repleto de formas triangulares que acendem alternadamente. O fundo azul é recortado em quadrados, que também se acendem em alternância. No canto direito, quatro poltronas brancas ocupadas pelos jurados, que já se encontram no palco. Do lado esquerdo, separados do palco central por uma grade, percebem-se músicos e cantores, um tipo de orquestra, ocupando o canto mais escuro da cena. A forma mais arredondada fica no fundo, formando uma espécie de porta, repleta de luzes que piscam. Ocupam o centro do palco seis bailarinas de roupas vermelhas e brilhantes dançando uma vibrante coreografia. Assim, verificamos no plano do conteúdo (PC) as seguintes categorias: **a) cores:** tons de azul (piso e fundo), vermelho (roupas das bailarinas), amarelo (fachos de luz) e branco; **b) luz:** fachos que incidem do alto, formando círculos que se projetam no chão, canhões brancos e amarelos, que piscam ao fundo, pequenas luzes, no estilo “pisca-pisca” sobre todo o fundo; **c) formas:** predominantemente triangulares no fundo e no piso, quadrados também no fundo, arredondadas (na porta e nos corpos); **d) som:** música instrumental em ritmo acelerado. É importante observar, que toda esta profusão de elementos obedece a uma organização espacial ditada pelo tipo de enquadramento da câmera e pelo próprio espaço do *set*, que por não ser grande cria a sensação de saturação. Por sua vez, o ritmo da música, a dança das bailarinas, as tomadas de câmera e os fachos de luz criam, no plano do conteúdo (PC), um efeito de movimento, que se acelera gradualmente.

Podemos perceber que a relação estabelecida entre elementos e categorias, assim divididas entre: o cenário (forma/ luz/ cor), a música (ritmo/ altura), a dança (movimento/ forma), atores (forma/ cor/ movimento) produz este efeito de movimento, que pode ser entendido como a própria estratégia enunciativa selecionada na construção deste texto, uma vez que tudo parece dançar sob o ritmo da música, tudo é puro movimento. Com isso, temos uma cena marcada pela saturação de elementos diversos postos em simultaneidade, o exagero de formas e o movimento acelerado das imagens, que aparecem em consonância com a música que toca intensificando-se até chegar a um ponto culminante: a entrada do animador. Tudo é posto de forma a guiar todos os olhares para a cena central. O foco vai se fechando em direção à porta, no fundo, e a cena se ilumina. Percebemos, então, que o movimento da abertura do programa parte do geral (primeiras tomadas), para o particular (foco no apresentador). Esta passagem, que vai do aberto (plano inicial) para o fechado, nos aponta como chave de análise a relação espaço-tempo, pois a organização espacial é organizada diferentemente em três momentos: antes da chegada do apresentador, o momento da chegada e após a chegada. A transformação da organização espacial, subjugada à relação entre a figura de comando (central) e o em torno, constrói, através do efeito de movimento, a tematização da alegria e da espera entusiasmada. Já se sabe quem virá, mas a entrada causa expectativa e possui clima de surpresa.

Essa entrada apoteótica do apresentador tem muito a dizer sobre o “modo” próprio de construção enunciativa do programa, que gira em torno do seu animador, um dos mais bem sucedidos empresários brasileiros, ao mesmo tempo o *show-man*, o garoto propaganda e o proprietário do canal de TV. Se tomarmos o programa inteiro como um espaço de extensidade, perceberemos que este início é marcado por um ritmo acelerado e uma ocupação feérica do espaço, constituindo-se num crescendo de intensidade, que culmina com a entrada do apresentador.

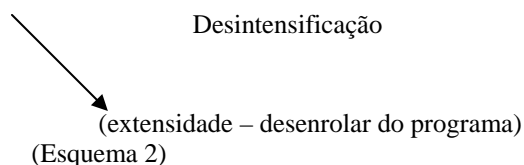
Vejamos o esquema:



A imagem de Silvio Santos a irromper de dentro da porta, atravessar o corredor de bailarinas e se colocar no centro do palco, merecendo uma focalização mais próxima, que deixa destacados seu busto e rosto, constitui uma culminância da intensidade, uma ruptura, que atinge todos os elementos ali postos em relação e se evidencia através da música que cessa e da luz que se difunde. O arranjo enunciativo do exagero, da saturação é formado pelo apelo visual e sonoro, reiterando-se entre si num ritmo dotado de frenesi durante todo o tempo que precede a chegada do animador. Assim, temos uma correlação entre as várias categorias do PE, embora cada qual seja apreendida de forma distinta. Elas passam, então, a compor uma massa significativa única, em que se perde a autonomia específica de cada código. Logo, cria-se, no plano profundo, uma inter-relação tão intimamente imbricada entre as categorias, que elas se tornam uma coisa só, um todo de sentido, único e apreensível como tal em sua manifestação.

Após a entrada do animador, percebe-se uma alteração do ritmo, passando gradativamente de uma intensidade extrema a um relaxamento, um retorno à extensidade. A mesma música que tocava antes, torna a tocar num volume bem mais baixo, tornando-se um fundo musical. A coreografia das bailarinas dá lugar ao gestual do animador, que passa a compor, juntamente com o auditório, uma coreografia ritmada. A voz do apresentador também reforça o ritmo da cena, pois possui uma entonação musical, que é acompanhada pelas respostas e aplausos da platéia. Essa espécie de volta à calma estabelece uma estabilidade, na qual a figura central do apresentador é quem dita as regras, organiza, ordena. Toda a cena centra-se agora no apresentador, passando de uma expansão intensa a uma contenção, que confere uma confiabilidade àquele que comanda o espetáculo. Há uma configuração da modalidade enunciativa do *controle*, que conforme teoriza Fontanille (2004, p.181): “*é a instância de enunciação global do programa que é representada por delegação ao animador.*”

Entrada de Silvio Santos



Esse enunciador, que entra triunfalmente, passa agora a uma interação com o público, que se divide em dois tipos de enunciatário: o que assiste ao vivo a gravação e aquele que assiste, em casa, pela TV, ao programa gravado. Nesse momento, há uma ênfase na utilização do código verbal, que até então só tinha aparecido no coro, ao gritar o nome do animador. O tenso jogo entre luz e música dá lugar a uma relação entre o verbal (falas do apresentador) e tomadas de câmera. Assim, todas as vezes que o enunciador se refere ao enunciatário (platéia), a câmera a focaliza. Vejamos: ao mesmo tempo que ouvimos a frase: “*Nós hoje, com satisfação estamos recebendo a caravana do Jardim Ingá*”, proferida pelo apresentador, temos a tomada de um grupo de pessoas aplaudindo e vibrando. O som da voz do apresentador, a imagem das pessoas, os gritos e aplausos em concomitância criam um efeito de reiteração entre as linguagens, que é um dos modos de construção da sincretização.

O posicionamento do apresentador, no meio do palco e situado bem em frente à câmera faz com ele se dirija diretamente ao enunciatário, construindo o que Yvana Fechine chama de “modelo enunciativo interpelativo”, muito próprio da linguagem televisual. Por meio dele, o enunciador:

(...) reconhece um interlocutor do outro lado da tela, seja por meio de um olhar dirigido diretamente à câmera ou por meio de uma menção verbal direta ao espectador (...) (FECHINE, 2001, p.394).

No caso em análise, a frase proferida por Silvio Santos: “*Bom, senhores telespectadores, estamos iniciando o programa...*”, é um jargão criado por ele e há muito repetido, uma vez que o seu programa está no ar há 45 anos, entrando inclusive para o livro dos recordes em 1993, como “programa mais duradouro da televisão brasileira” (cf. SILVA, 2000, p. 56). Mudam seus títulos, alteram-se alguns formatos, mas todos eles obedecem a uma certa *práxis*, que constitui uma espécie de identidade deste enunciador, através de sua presença no palco, do gestual que acompanha sua fala,

de sua voz marcante. Ainda nas palavras de Fechine, (2003, p. 395), a voz é uma “marca irreduzível da personalidade e da corporeidade do comunicador (compõe o seu *ethos*)”. Essa repetição das mesmas frases, em vários programas, do mesmo gestual e de um mesmo roteiro de apresentação cria um efeito de redundância, que massifica a informação, hipnotiza o e fideliza o espectador. Assim:

Por trás da diversidade dos meios de expressão visual e da aparente heterogeneidade das modalidades enunciativas, aparece, em suma, uma grande regularidade de operações elementares e de valores que as subentendem (FONTANILLE, 2004, p.181).

Essas regularidades de operações podem ser observadas através de uma *práxis* enunciativa de “programa de auditório”, ou seja, um modelo construído e repetido não só pelo mesmo enunciador em sua emissora, mas por vários apresentadores em emissoras diferentes. A existência das bailarinas, que através do movimento, figurativizam a alegria e constroem modelos de programas oferecidos como “espetáculo” ao público, é um bom exemplo.

A estrela e o brilho

O nível mais superficial da geração do sentido compreende as categorias de pessoa, tempo e espaço, como também a instauração de temas e figuras, que dão maior concretude ao discurso e, inclusive, conferem a ele certas vinculações ideológicas. O enunciado em questão constrói em si um enunciatário-alvo, que poderíamos identificar como a “massa”, aquela que assiste à TV e dá audiência aos grandes programas populares, apelativos, e que se propõem ao entretenimento. O próprio Silvio Santos, em entrevista dada à revista *Veja* em maio de 2000, ao ser questionado sobre o tratamento temático de seus programas, respondeu:

O brasileiro é um povo humilde. A televisão é a sua única diversão. Esse povo não quer ligar a televisão para ter aula ou ter cultura. (...) Temos de dar ao povo o que o povo quer. Se for samba, será samba. Se for mulher com pouca roupa, será mulher com pouca roupa. (REVISTA VEJA: 17/05/2000)

A construção desse enunciado, aqui objeto de análise, assim como as palavras de Silvio Santos, não tomadas como um elemento extratexto, visando explicá-lo, mas como um dado a mais para incitar e enriquecer a reflexão, me fazem indagar: como saber o que povo quer? Ou, semiotizando mais a questão: como construir enunciados que seduzam, convençam e ganhem adesão? Quem é o enunciatário construído nesse enunciado?

Este pequeno trecho do “Programa Silvio Santos”, que pode funcionar como uma amostragem de um enunciado mais amplo, deixa algumas pistas interessantes de serem observadas. Logo depois de sua entrada e apresentação para a platéia, o enunciador passa a falar sobre os candidatos que foram os ganhadores do programa apresentado na semana anterior: “...preparem-se para ver o programa, porque eu vou começar anunciando aqueles profissionais ou amadores, que já estiveram no programa...” Com isso, constrói-se uma idéia de continuidade. O programa não é um episódio isolado, mas faz parte de uma seqüência, em que todos os participantes, assim

como o público, preparam-se para o “grande final”: “...consequiram 50 estrelas e estarão automaticamente inscritos para a final, onde nós vamos dar um prêmio de R\$ 200.000.” No plano do visual, na medida em que é apresentado cada vencedor, emerge de um canto a outro da tela uma enorme estrela com partes das cenas já apresentadas na semana anterior. A pontuação máxima das “50 estrelas” e a própria representação figurativa da estrela concretizam o tema do sucesso, de antemão anunciado no título do programa: “Gente que brilha”. Desenhos de estrelas, reflexos de luz em forma de estrela e a própria organização verbal do enunciado, no qual exaustivamente repete-se a frase: “conseguiu 50 estrelas”, nos deixam perceber mais uma vez a sobreposição de categorias de um plano a outro como forma de reforço e reiteração. Assim, ao som da voz do apresentador soma-se a imagem das pessoas, seus gritos e aplausos, que, em concomitância, criam um efeito de reiteração entre as diversas linguagens, modo bem próprio de construção dos textos sincréticos audiovisuais, essencialmente marcados pela simultaneidade entre sonoro/visual e, ao mesmo tempo, pela velocidade de profusão de programação. No caso em análise temos, então, uma organização discursiva que se apresenta em forma de espetáculo, no qual tudo brilha e reluz, inclusive o espectador do programa, que se desloca em imensas caravanas e é trazido para dentro da cena, por meio do jogo de câmera, que, ao focalizar, valoriza este público, que se sente parte do show e alimenta o sonho de também brilhar. Esse tipo de organização textual colabora, então, com as “metamorfoses da percepção”³ que sofrem os sujeitos na sociedade contemporânea, conforme observa Muniz Sodré:

A imagem opera mutações na estrutura psíquica e nos modos de percepção do indivíduo contemporâneo. Daí, a importância ou o grande vulto da televisão. Esta não é um simples ‘meio de informação’ que, ao lado de outros, veicularia conteúdos específicos. Trata-se, na verdade, de uma estrutura, uma forma de saturação informacional do meio ambiente na sociedade pós-moderna, gerida cada vez mais pela tecnologia eletrônica e pela organização tecnoburocrática. (SODRÉ, 2003, p. 8 e 9).

Dessa forma, analisar esse gênero de programa televisivo, que como um tipo de “fórmula” vai se solidificando e perdurando através dos tempos, requer uma atenta observação do modo de construção do espectador, através das marcas deixadas sobre o enunciado e das estratégias de persuasão adotadas, tarefa esta que não esgotarei aqui. Basta dizer que a busca por uma metodologia de análise de textos sincréticos audiovisuais se constitui como um desafio, que se pode começar a desvelar dando especial atenção às estratégias enunciativas neles construídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, D. L. P. de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1986.
BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; v.1).

³ É importante ressaltar a reflexão de Walter Benjamin: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”(BENJAMIN, 1985, p. 169). Assim o modo de produção e recepção das imagens pelos meios midiáticos institui determinados modos de existência.

FECHINE, Y. Semiótica e presença: uma aproximação do campo conceitual. In: **Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. Ed CPS, 2001. págs. 381-397. ISSN: 1519-4175.

_____. Procedimentos de sincretização no audiovisual: alguns apontamentos a partir da análise de uma seqüência de Caramuru – A invenção do Brasil. In: **Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. Mídia digital.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. **As astúcias da enunciação**: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso. São Paulo: Ática, 1996.

FLOCH, J-M. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Imemendorf 1973-1988. In: OLIVEIRA, A. C. de. (org.) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

FONTANILLE, J. Cores e luzes da TF1: as tensões do estilo cromático. In: **Gragoatá**, 16. Niterói: EDUFF, 2004, p. 167-186.

GREIMAS, COURTÉS. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.

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

_____. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, Eric. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, A. C. de. (org.) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

OLIVEIRA, A. C. de. (org.) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

SILVA, A. **A fantástica história de Silvio Santos**. São Paulo: Ed. Do Brasil, 2000.

SILVA, I. A. Uma leitura de *Vieja friendo huevos* de Velásquez. In: OLIVEIRA, A. C. de. (org.) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

SODRÉ, M. **Televisão e psicanálise**. São Paulo: Ática, 2003.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

TEIXEIRA, L. Notas para uma metodologia em semiótica sincrética (análise do catálogo de exposição de Beatriz Milhazes). Comunicação apresentada na **X Jornada de Semiótica Sincrética**. São Paulo: PUC, out. 2003.

_____. Entre dispersão e acúmulo – para uma metodologia de análise de textos sincréticos. **Gragoatá**, 16. Niterói: EDUFF, 2004, p. 229-242.

REVISTA VEJA on-line. Edição 1649 – 17/05/2000. (www.veja.abril.com.br)

