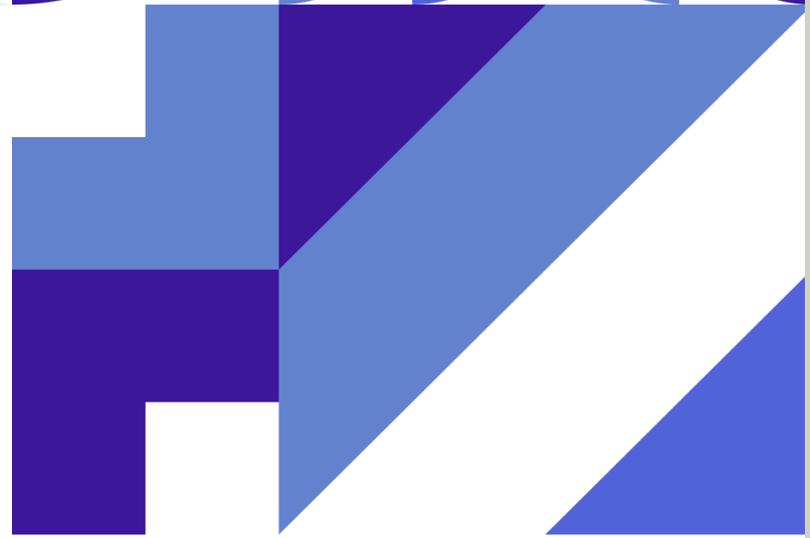


**CASA**



CADERNOS DE  
SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2>

**Vol. 16 - N. 2**

Dezembro de 2023

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

---

**Reitor**

Paschoal Barretti

**Pró-reitor de Pesquisa**

Edson Cocchieri Botelho

**Diretor da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara**

Jean Cristtus Portela

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa**

Matheus Nogueira Schwartzmann

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada [Recurso eletrônico] / Faculdade de Ciências e Letras - Unesp. - Vol. 1, n. 1 (2003)- . Araraquara, SP: Faculdade de Ciências e Letras - Unesp, 2003- .

Semestral.

e-ISSN: 1679-3404.

I. Semiótica. 2. Linguística. 3. Linguagem.

I. Faculdade de Ciências e Letras.

CDD  
CDD 410

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara

**Url:** <http://seer.fclar.unesp.br/casa/>

**Endereço eletrônico:** [casa@fclar.unesp.br](mailto:casa@fclar.unesp.br)

**Endereço para correspondência:**

CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada

Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa

Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

Caixa Postal 174

Araraquara – São Paulo – Brasil

14.800-901

**Os artigos publicados nos CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada são indexados por:**

*Diadorim*

*Elektronische Zeitschriftenbibliothek*

*ERIH PLUS, JURN*

*Latindex*

*MLA Directory of Periodicals*

*ROAD*

*REDIB*

*WorldCat*

**Apoio:**

Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCL/Unesp  
– câmpus de Araraquara

# CADERNOS DE SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/1021709/casav.16i2>

**VOL. 16 n. 2**

Dezembro de 2023

# | EQUIPE EDITORIAL

## **Editor Responsável**

Arnaldo Cortina (Unesp)

## **Editor Adjunto**

Matheus Nogueira Schwartzmann (Unesp)

## **Editores Assistentes**

Patrícia Verônica Moreira (Unesp)

Thiago Moreira Correa (Unesp)

Flávia Karla Ribeiro Santos (Ibict e Unesp)

Gustavo Henrique Rodrigues de Castro (Unesp)

Flávia Furlan Granato (Unesp)

## **Comissão Editorial**

Arnaldo Cortina (Unesp)

Ivã Carlos Lopes (USP)

Jean Cristtus Portela (Unesp)

Maria Giulia Dondero (Université de Liège/FNRS)

Matheus Nogueira Schwartzmann (Unesp)

Silvia Maria de Sousa (UFF)

## **Conselho Editorial**

Alessandro Zinna (Université de Toulouse "Jean Jaurès")

Alexandre Marcelo Bueno (UPM)

Ana Claudia Mei de Oliveira (PUC)

Ana Cristina Fricke Matte (UFMG)

Anderson Vinicius Romanini (USP)

Anne Beyaert-Geslin (Université de Bordeaux III)

Antônio Vicente Seraphim Pietroforte (USP)

Denis Bertrand (Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis)

Diana Luz Pessoa de Barros (USP – UPM)

Elizabeth Harkot-de-La-Taille (USP)

Eneus Trindade Barreto Filho (USP)

Eric Landowski (CNRS – PUC)  
Geraldo Vicente Martins (UFMS)  
Glaucia Muniz Proença Lara (UFMG)  
Heidi Bostic (Baylor University)  
Irene de Araújo Machado (USP)  
Jacques Fontanille (Université de Limoges)  
João Queiroz (UFJF)  
José Américo Bezerra Saraiva (UFC)  
Jose Luiz Fiorin (USP)  
Kati Eliana Caetano (UTP)  
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)  
Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)  
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Unesp)  
Maria Giulia Dondero (Université de Liège – FNRS)  
Maria Lucia Santaella Braga (PUC)  
Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg)  
Massimo Leone (Università degli Studi di Torino)  
Norma Discini de Campos (USP)  
Oriana de Nadai Fulaneti (UFPB)  
Óscar Quezada Machiavello (Universidad de Lima)  
Pierluigi Basso (Université Lumière Lyon 2)  
Regina Souza Gomes (UFRJ)  
Renata Coelho Marchezan (Unesp)  
Sémir Badir (Université de Liège)  
Thomas Broden (Perdue University)  
Vera Lúcia Rodella Abriata (Unifran)  
Waldir Beividas (USP)

### **Revisão e normalização**

Letraria

### **Revisão de língua inglesa**

Letraria

### **Projeto gráfico e capa**

Diego Meneghetti / Estúdio Teca

# | SUMÁRIO

- 8 EDITORIAL  
**Arnaldo Cortina (Unesp)**

## SEÇÃO DOSSIÊ TEMÁTICO – HOMENAGEM AOS 50 ANOS DE GREIMAS NO BRASIL

- 10 50 ANOS DE ESTUDOS SOBRE A ENUNCIÇÃO NA SEMIÓTICA BRASILEIRA  
**Jose Luiz Fiorin (USP)**
- 25 HÁ CINQUENTA ANOS, EM 1973 ....  
**Diana Luz Pessoa de Barros (UPM/USP)**
- 33 ENTREVISTA COM EDWARD LOPES  
**Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz (Unesp)**  
**Jean Cristtus Portela (Unesp)**

## SEÇÃO VARIA

- 66 SEMIÓTICA DA(S) CULTURA(S): QUESTÕES E CONCEITOS BÁSICOS  
**Franciscu Sedda (Universidade de Roma)**
- 93 A RELAÇÃO ENTRE FORMAS SEMÂNTICAS E FORMAS PLÁSTICAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE DESENHOS  
**Nathália de Oliveira Camargo (UFG)**  
**Edna Silva Faria (UFG)**
- 112 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SUAS INQUIETAÇÕES PELO OLHAR DO SINCRETISMO  
**Fernando Martins Fiori (UFSCar)**
- 130 O POEMA DA PINTURA: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO LIVRO *POEMAS, DE PORTINARI*  
**Márcia Maria Sant'Ana Jóe (Unesp)**

# EDITORIAL

---

Os *Cadernos de Semiótica Aplicada* (CASA), em seu número 2 do volume 16, de 2023, comemoram os 50 anos da visita de Algirdas Julien Greimas ao Brasil. Em 1973, ele ministrou um curso sobre semiótica da narrativa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá, em Ribeirão Preto, estado de São Paulo, em que estiveram presentes muitos semioticistas brasileiros. Para realizarmos essa comemoração, seguem três textos na seção denominada Dossiê. O primeiro deles é o artigo escrito por Jose Luiz Fiorin, cujo título é “50 anos de estudos sobre a enunciação na semiótica brasileira”. Embora não tenha participado do curso oferecido por Greimas à época, o professor Fiorin tem um estudo de referência sobre enunciação pelo viés da perspectiva teórico-metodológica da semiótica discursiva e, por esse motivo, foi convidado a refletir um pouco sobre o trabalho publicado por Greimas, em 1974, intitulado *L'énonciation (une posture épistémologique)*, na revista *Significação*, decorrente do curso ministrado.

O segundo texto desse Dossiê intitula-se “Há 50 anos, em 1973 ...”, escrito por Diana Luz Pessoa de Barros. Nele, a autora, que participou do curso oferecido por Greimas em 1973, conta-nos, valendo-se de uma mistura de depoimento e de artigo, o papel do curso no Brasil, ressaltando a importância da participação de estudiosos do discurso no seminário. Além disso, mostra como a presença de Greimas foi determinante para a fundação do Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas e a criação da *Significação*: Revista brasileira de semiótica, órgão oficial de publicação do referido centro.

Para encerrar a lembrança da presença de Greimas no Brasil, a revista apresenta a entrevista que Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e Jean Cristtus Portela realizaram com Edward Lopes, no ano 2000, que tinha o objetivo de empreender uma reconstrução da história da semiótica brasileira a partir da perspectiva da primeira geração de seus semioticistas, de recuperar como havia sido planejada a fundação do Centro de Estudos Semióticos “A. J. Greimas” e a revista *Significação*. Embora Jean Portela tenha um artigo publicado no número anterior dos CASA, a justificativa da entrevista com Edward neste número do periódico deve-se ao fato de ser um texto importante para o espírito de homenagem aos 50 anos de Greimas no Brasil, planejado pelos editores da revista.

Concluída a seção dossiê, quatro artigos sobre diferentes temas ligados a questões discursivas estão elencados na seção “Varia”. O primeiro deles, intitulado “Semiótica da(s) cultura(s): questões e conceitos básicos”, escrito por Francesco Sedda, originalmente em língua inglesa, teve como objetivo, como diz seu próprio título, examinar questões e conceitos básicos referentes ao estudo semiótico da cultura e das culturas.

Com o intuito de examinar quatro obras de desenhos do artista catarinense contemporâneo Susano Correia, o artigo intitulado “A relação entre formas semânticas

e formas plásticas: uma análise semiótica de desenhos”, produzido por Nathália de Oliveira Camargo e Edna Silva Faria examina as formas semânticas e plásticas de acordo com a perspectiva da semiótica discursiva. A análise das obras selecionadas cumpre a finalidade de compreender a relevância de denúncias sociais nelas presentes, ao mesmo tempo que procura mostrar que qualquer material textual pode tornar-se objeto de uma análise semiótica.

Em seguida, temos o artigo “A linguagem cinematográfica e suas inquietações pelo olhar do sincretismo”, escrito por Fernando Martins Fiori, com o intuito de refletir sobre o plano da expressão na construção dos sentidos, procurando discutir elementos da linguagem cinematográfica, que sincretiza, em seu plano de expressão, elementos heterogêneos. Com o intuito de fomentar o debate sobre essa questão, coteja princípios da semiótica discursiva com a semiologia de Cristian Metz, teórico de cinema francês, conhecido pelo pioneirismo na aplicação de conceitos linguísticos de Saussure às teorias da semiologia cinematográfica, para desenvolver a questão do sincretismo.

Para encerrar este número da revista, o artigo, escrito por Márcia Maria Sant’Ana Joé, intitulado “O poema da pintura: relações intersemióticas no livro *Poemas*, de Portinari”, com o intuito de analisar as relações estéticas entre diferentes linguagens presentes no poema “O menino e o povoado”, do livro *Poemas*, de Cândido Portinari, e a tela intitulada *Circo*, produzida pelo mesmo autor. O objetivo central do artigo consiste em examinar o diálogo do poema de Portinari com o processo de composição de sua obra plástica, pesquisando as relações estéticas entre as diferentes linguagens, tendo como instrumento de análise os conceitos de enunciação, figuratividade, semiótica figurativa e plástica, além de questões próprias da poética: ritmo, rima e distribuição espacial das palavras.

Com sete artigos, três da seção Dossiê e quatro da seção Varia, encerra-se o segundo número do volume 16 da revista CASA. Relativamente ao número anterior, houve uma diminuição na quantidade de artigos publicados, o que pode ser entendido como uma preocupação com o tema eleito para este número, embora qualquer pessoa pudesse apresentar artigos na seção Varia. Por outro lado, mantemos a média anual que é a publicação de vinte artigos. Como tivemos treze no primeiro semestre, temos agora sete no segundo. Assim, convidamos os estudiosos dos estudos semióticos e seus entusiastas a submeterem seus textos à revista. Mesmo que o número tenha um tema central, sempre está aberto a receber artigos que abordem as diferentes perspectivas sobre os estudos do discurso e do texto.

**Arnaldo Cortina**

Araraquara, dezembro de 2023.

# 50 ANOS DE ESTUDOS SOBRE A ENUNCIÇÃO NA SEMIÓTICA BRASILEIRA

---

## 50 YEARS OF THE ENUNCIATION STUDIES IN BRAZILIAN SEMIOTICS

Jose Luiz FIORIN<sup>1\*</sup>

Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?

Thomas Mann. *A montanha mágica*.

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante.

Samuel Beckett. *O inominável*

**Resumo:** Este artigo tem a finalidade de historiar as contribuições teóricas da semiótica brasileira à teoria da enunciação proposta por Greimas. Em 1974, foi publicado, na revista *Significação*, um texto de Greimas, em que ele estabelece a postura epistemológica para a constituição de uma teoria da enunciação. Depois de resenhar esse trabalho, são mostradas as contribuições teóricas feitas por pesquisadores brasileiros a essa teoria: análise da enunciação como o lugar de conexão do que foi chamado análise interna e análise externa; desenvolvimento do sistema de projeções da enunciação no enunciado e da gramática sócio-semiótica que preside às relações entre enunciador e enunciatário; estudo da construção dos atores da enunciação, por meio de recorrências, que criam um efeito de individualidade do discurso.

**Palavras-chave:** Análise interna. Análise externa. Debreagem. Embreagem. Éthos. Estilo.

---

<sup>1</sup> Professor aposentado da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: jolufi@usp.br

**Abstract:** This paper traces the history of theoretical contributions from semiotic studies in Brazil to Greimas's theory of enunciation. In 1974, the journal *Significação* published an article by Greimas that establishes the epistemological frame for a theory of enunciation. Following a review of his article, this paper presents the theoretical contributions from Brazilian researchers to his theory: the analysis of enunciation as the locus of connection between the so-called internal and external analyses; development of the system of projections of enunciation onto the utterance; development of the sociosemiotic grammar that governs the relationship between enunciator and enunciatee; research on the construction of enunciation actors, by means of recurrences, that lead to an effect of individuality in discourse.

**Keywords:** Internal analysis. External analysis. Shifting in. Shifting out. Éthos. Style.

## | Primeiras reflexões de Greimas sobre a enunciação.

No curso ministrado por Greimas em Ribeirão Preto, em 1973<sup>2</sup>, Edward Lopes e Ignacio Assis da Silva entregam a ele, por escrito, algumas questões concernentes à passagem do nível da enunciação ao do enunciado. Numa das aulas, Greimas responde-as, fazendo reflexões sobre a questão da enunciação. Sua aula foi gravada, transcrita e publicada no primeiro número da revista *Significação*, com o título "L'énonciation (une posture épistémologique)" (1974).

Trata-se talvez das primeiras reflexões de Greimas sobre o tema, já que as posições mais elaboradas sobre a matéria, que aparecem no *Dicionário I*, vêm à luz em 1979, enquanto as ponderações a respeito do problema da veridicção serão publicadas no artigo "Le contrat de véridiction" (1983, p. 103-113), divulgado pela primeira vez, em 1980, na revista *Man and World* (1983, p. 103) e, em 1983, em *Du sens II*.

Nesse texto, Greimas começa por definir enunciado: "o que é dito ou escrito, o que é comunicado"; "o encadeamento sintagmático que transcende, ultrapassa as dimensões da frase e que compreende, portanto, o discurso enquanto enunciado" (1974, p. 9). O enunciado pressupõe a enunciação; esta implica um sujeito que enuncia. A enunciação também se enuncia: Eu digo que estou doente. Nesse caso, há um sujeito, um verbo e um objeto. Só se pode analisar a enunciação na medida em que é enunciada. Nesse caso, a enunciação é um enunciado em que apenas o actante objeto é manifestado. Conhecendo um dos elementos do enunciado, podem-se deduzir os outros elementos desse enunciado, que é a enunciação.

O sujeito da enunciação não é um sujeito ontológico, porque, nesse caso, a linguística operaria com um referente exterior à linguagem, o que desrespeitaria o princípio

---

<sup>2</sup> Algumas passagens deste texto foram publicadas em outros textos que tratavam da enunciação. Retomamo-los para publicar esta história dos estudos enunciativos no Brasil. Cf. Fiorin (1996, 2004b, 2016, 2020).

da imanência e conduziria a estudar a psicologia do autor real ou sua biografia. Isso significaria abolir o objeto da linguística. O texto é a única realidade de que se ocupa a ciência da linguagem. A linguística, ao contrário do que defendem alguns semioticistas idealistas, não pretende que a realidade não exista. No entanto, não opera com ela, pois a ordem da linguagem não é homóloga à ordem do mundo, já que a linguagem fala do que existe, mas também do que nunca existiu.

A enunciação, mesmo quando se enuncia, é pressuposta pelo enunciado. Há sempre um eu que enuncia "(Eu digo) Eu digo que a epidemia de covid-19 mudou a forma como se vê o mundo". Há dois tipos de enunciados: a) enunciado constativo ou descritivo: "A Terra é redonda"; b) enunciado que é uma enunciação enunciada: "Eu digo que a Terra é redonda". O sujeito da enunciação pressuposta (a enunciação em si, que alguns semioticistas hoje pretendem estudar) é inapreensível. O enunciador enunciado no discurso não é o sujeito real da enunciação, mas um simulacro dele.

Em suas perguntas, Edward Lopes e Ignacio Assis da Silva perguntam se a relação entre enunciado e enunciação é uma relação metafórica. Greimas mostra que a conexão entre eles é de todo (enunciação) e parte (enunciado) e, portanto, eles teriam um vínculo metonímico. Entretanto, Greimas prefere não falar em relação metonímica, mas em liame hipotácico entre eles, pois esse termo indica uma relação de subordinação entre esses dois níveis.

A enunciação enunciada revela toda uma estrutura actancial. Assim, o sujeito da enunciação não é apenas um sujeito produtor de enunciados, mas é também o destinatário de um saber endereçado a um destinatário, que tem uma competência. Há, portanto, dois percursos na enunciação: o da produção e o da comunicação. Greimas ainda não afirma que o sujeito da enunciação é constituído do enunciador e do enunciatário. Aliás, o termo enunciatário sequer aparece no texto.

A enunciação é o lugar das embreagens, que são de três ordens: actanciais, espaciais e temporais. O conceito ainda é confuso, pois Greimas diz que uma embreagem actancial ocorre quando o sujeito da enunciação implícito enuncia um "ele" que fala no discurso enunciado (1974, p. 18), mas também quando o "eu" se enuncia, pois o "eu" enunciado é diferente do "eu" da enunciação (1974, p. 18). Não há ainda o conceito de debreagem. Para Greimas, seria preciso "estabelecer um sistema de embreagem com uma justificativa semântica adequada" (1974, p. 18). O "ele" é o que caracteriza a linguagem humana, ou seja, a possibilidade de formular "sujeitos sem relação com a situação da mensagem e com o sujeito da enunciação, como actantes exteriores, e depois dizer qualquer coisa sobre o mundo, o que os animais são incapazes de fazer" (1974, p. 19). Do ponto de vista da criatividade, o "ele" "é talvez, ao lado do cavalo, uma das grandes conquistas do mundo" (1974, p. 19). A embreagem espacial opera com um "aqui" e um "lá" e com um "alhores". A temporal, com um "agora" e um "então". Sistemas temporais e espaciais independentes podem ser construídos a partir do "alhores" e do "então".

Há elementos que estão ligados à enunciação e outros, ao enunciado. Tome-se, por exemplo, a qualificação. Os adjetivos podem ser subjetivos, relacionados ao sujeito e, portanto, à enunciação (por exemplo, “largo” e “estreito”), ou objetivos, isto é, não vinculados aos valores do sujeito (tais como, “municipal”, “estadual” e “nacional”).

A enunciação é também, para Greimas, o lugar da veridicção. Uma afirmação como “A terra é redonda” assevera “(É verdade que) a Terra é redonda”. Estabelece-se entre enunciador e enunciatário um contrato enunciativo pelo qual o enunciador transmite uma mensagem e, ao mesmo tempo, seu grau de verdade. Um enunciado em terceira pessoa apresenta uma perspectiva objetivante de ver o mundo. O contrato enunciativo pode também mostrar os graus de mentira ou de segredo.

Uma gramática sócio-semiótica complexa preside às relações entre enunciador e enunciatário, pois são diferentes as maneiras de dirigir-se a um superior ou a um inferior, a um homem ou a uma mulher, a um jovem ou a um velho, a um conhecido ou a um estranho e assim por diante. Falamos a um papel social. Conotações sociais são manifestadas no discurso e é nele que podemos estudá-las.

O discurso é o campo de experiência privilegiada do que é implícito na linguagem: conotações sociais; grau de veridicção, que depende de um referente interno; sujeito da enunciação, etc. “A enunciação é interessante nos limites que demarquei, isto é, desde que seja uma problemática situada no texto, extrapolada (pressuposta logicamente a partir do texto) de acordo com os pressupostos lógicos a partir do texto” (1974, p. 24). No momento em que se introduz o sujeito na semiótica, é preciso que ele seja um “sujeito lógico pressuposto”, pois desde que ele seja considerado “sujeito psicológico, sujeito ontológico, sujeito transcendental, os senhores abrirão as torneiras de qualquer coisa que os ultrapassará. A semiótica será então destruída” (1974, p. 25).

Greimas termina o texto com uma fórmula que ficou célebre: “Fora do texto não há salvação. Todo o texto, nada senão o texto e nada fora do texto” (1974, p. 25).

Observe-se que, nesse texto, estão delineadas as tarefas da semiótica referentes à enunciação. Em primeiro lugar e este é o elemento principal do texto, seu estudo seria estabelecido rigorosamente sobre o princípio da imanência. Se assim não fosse, a semiótica seria uma psicologia, uma sociologia, uma antropologia. Sua unidade de análise é o texto. Em segundo lugar, estão esboçados os elementos que precisam ser estudados: os sistemas actancial, espacial e temporal, as relações entre enunciador e enunciatário, a questão da veridicção, as perspectivas objetivante e subjetivante dos modos de enunciar e os percursos da produção e da comunicação do ato enunciativo.

A enunciação foi talvez o tópico em que mais houve contribuições teóricas da semiótica brasileira.

## | Lugar de conexão entre discurso e contexto sócio-histórico

A primeira contribuição a assinalar é de Diana Luz Pessoa de Barros. Em 1985, ela fez concurso de livre-docência na Universidade de São Paulo. Nele, apresentou a tese *A festa do discurso. Teoria do discurso e análise de redações de vestibulandos*. Essa tese nunca foi publicada integralmente. Tem ela dois tomos: o primeiro é teórico, tem a finalidade de apresentar uma visão de conjunto da teoria semiótica e de contribuir para o seu desenvolvimento; o segundo analisa redações de vestibular. Só o primeiro volume foi editado, com o nome de *Teoria do Discurso. Fundamentos semióticos* (1988).

Nele, há diversas contribuições para o avanço da semiótica, especialmente no delineamento de uma sintaxe do discurso, principalmente no que diz respeito ao estudo das relações entre enunciador e enunciatário; no estabelecimento dos percursos e configurações das paixões; no exame da coerência textual, etc. No entanto, sua principal contribuição teórica é o exame das relações entre discurso e contexto sócio-histórico, ou seja, uma proposta de integração do que era chamado análise interna e análise externa. Isso era, na época, uma proposta inovadora, pois, nos círculos semióticos, tinha-se uma ideia um tanto quanto redutora do princípio de imanência e, portanto, só a análise interna tinha lugar. Aliás, é inovadora até hoje em termos de semiótica no mundo.

A proposta de Diana Luz Pessoa de Barros não viola o princípio da imanência. Ela propõe que essa integração se dá por meio da enunciação, que não seria apenas uma instância de mediação entre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas, mas também entre o discurso e o contexto sócio-histórico de sua produção e de sua recepção. A questão central da tese é, portanto, a proposta de desenvolvimento de uma teoria do discurso capaz de conciliar a análise do texto, como sistema de regras capazes de explicar sua organização imanente – uma abordagem interna –, com o exame da inserção contextual do texto – uma abordagem externa.

A pesquisadora começa a apresentação de sua proposta pela análise das estruturas narrativas e discursivas da enunciação. Os papéis temáticos de enunciador e de enunciatário constituem uma espécie de neutralização de dois percursos temáticos da configuração “enunciação”: o percurso da produção e o da comunicação. Os papéis de enunciador e de enunciatário, aquele que comunica e aquele que recebe e interpreta a comunicação, estão no percurso da comunicação, enquanto o de sujeito da enunciação, aquele que produz o enunciado, sincretismo de enunciador e de enunciatário, está no percurso da produção. Depois de analisar minuciosamente esses esquemas narrativos e seu revestimento discursivo, Diana Luz Pessoa de Barros conclui que é a semântica discursiva o lugar, por excelência, em que “a enunciação e as formações ideológicas que a sustentam mostram-se na escolha dos percursos figurativos e temáticos e nas relações metafóricas e metonímicas que unem as várias isotopias” (1985, I, p. 225).

A enunciação, ao criar o enunciado, institui também o enunciador e o enunciatório. Esses dois papéis temáticos, sincretizados no sujeito da enunciação, produzem o discurso-objeto e, por meio dele, podemos refazer a imagem do fabricante e da fabricação (1985, I, p. 229).

No entanto, a análise interna, capaz de recompor a competência modal e a performance do sujeito da enunciação e de fornecer indicações sobre os valores, não é suficiente para determinar, realmente, os valores de que o discurso é suporte e veículo. O sujeito da enunciação recebe-os de um destinador-manipulador e, portanto, sua definição depende de informações sobre esse destinador-manipulador de que provém. Esse destinador determina as condições de produção e de recepção dos textos. Ele é a origem dos valores do sujeito da enunciação, sendo, portanto, um destinador sócio-histórico (ou psico-sócio-histórico). A autora considera o produtor e o receptor-interpretante fonte e destino dos valores do discurso (1985, I, p. 235). “Determinar os destinadores do sujeito da enunciação corresponde a inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas, que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido” (1985, I, p. 231). O desdobramento polêmico da narrativa, em percurso do sujeito e do antissujeito, permite situar e esclarecer os confrontos sociais em que se assentam os discursos. Sempre há por trás do enunciado uma ou mais formações ideológicas, que é preciso determinar.

Não se trata, como esclarece Diana Luz Pessoa de Barros, de analisar o sujeito ontológico, mas de “refazer os caminhos narrativos do destinador-manipulador e do destinador-julgador, assim como os percursos temáticos de produtor e de receptor-interpretante, pelo recurso aos textos que formam o contexto do discurso em questão” (1985, I, p. 232). O problema do contexto é pensado em termos de relações intertextuais. O contexto é sempre discursivo, não se confunde com o “mundo das coisas”. Verifica-se assim que a autora respeita o princípio de imanência.

O contexto é um texto maior, uma totalidade de significação, em cujo interior cada texto ganha sentido. “O sentido do texto depende do sentido do texto-contexto em que se integra” (1985, I, p. 233). Em última instância, a cultura é um macrotexto que dá sentido aos diferentes textos. Entretanto, a análise semiótica de um texto não precisa reconstruir toda a cultura, mas deve determinar suas relações intertextuais mais evidentes. Trata-se de uma intertextualidade contextual. A intertextualidade é, pois, a relação dos textos que constituem o contexto com o texto objeto de análise. “A análise de outros textos do discurso em exame faz aceder aos fatores sócio-históricos constitutivos da enunciação” (1985, I, p. 234).

As dificuldades para realizar esse trabalho são a delimitação do contexto a ser estudado e a possibilidade de perder-se no macrotexto da cultura ou na diversidade de posições teóricas divergentes para explicar fatos da história ou da ideologia.

Diana Pessoa de Barros enfrenta essas duas dificuldades. A primeira é a questão da delimitação do contexto. Sem uma seleção desses discursos contextuais, a análise

seria impossível. Evidentemente, recortes diferentes podem ser obtidos e um mesmo discurso pode ser lido em contextos diferentes. A verdade, porém, é que os textos fornecem pistas para sua inserção contextual (1985, I, p. 235), o que significa que o texto pode ser inserido em contextos diversos, que, no entanto, são em número limitado.

A pesquisadora distingue três tipos de contexto. O primeiro, mais imediato, chamado *contexto situacional*, é constituído por textos claramente metalinguísticos, em relação ao texto que contextualizam. Tomam o texto em análise como objeto de sua metalinguagem natural ou científica.

Esse tipo de contexto caracteriza a situação de enunciação espacialmente e temporalmente, servindo para localizar, no tempo e no espaço, o produtor e o receptor e, a partir daí, o sujeito da enunciação. Determina o que o enunciador pensa de seu discurso, do enunciatário, dos objetivos da produção, do ato de produzir, assim como as razões que levaram à fabricação do texto – cumprir uma tarefa escolar, ser aprovado no vestibular, ser reconhecido pela crítica, cumprir uma obrigação acadêmica, mostrar altos objetivos patrióticos ou preocupação com o desenvolvimento da ciência, e assim por diante (1985, I, p. 236).

Nesse contexto, entram todos os paratextos e textos assemelhados (entrevistas, prefácios, posfácios, introduções, texto críticos, traduções, comentários, propostas de redação, etc.).

O segundo tipo de contexto é denominado *contexto interno*. Ele destina-se a reconstituir o caráter idioletal do texto, ou seja, determina os elementos ideológicos e linguísticos que caracterizam o sujeito da enunciação (1985, I, p. 236). Um exemplo é a relação de um romance com os demais romances do mesmo autor.

O terceiro tipo é o *contexto externo*, que indica os valores que o sujeito da enunciação manipula, sejam eles de classe, de época, de cultura (1985, I, p. 237).

A extensão desse contexto é grande e fronteiras são estabelecidas com critérios diversificados: de tempo, em “o romance da década de 70”, de espaço, em “a literatura do Nordeste”, de tempo e espaço, em “a literatura brasileira no início do século”, de tema, de grupo profissional e muitos outros (1985, I, p. 237).

O texto fornece indicações de todos esses contextos, principalmente no nível discursivo, bem como ao repetir, simular ou atacar outros discursos.

O denominador comum que permite caracterizar o sujeito da enunciação do ponto de vista sócio-histórico, a que se acrescentam as outras determinações contextuais, é a classe ou fração de classe a que pertencem o produtor e o receptor do texto (1985, I, p. 237).

A autora vai então definir o que é classe social. Para ela, não interessam as concepções economicistas de classe social, ou seja, “aquelas que consideram as classes sociais determinadas apenas pelas relações econômicas, por ser essa definição de classe muito pobre para caracterizar o produtor e o receptor do discurso” (1985, I, p. 238). Adota a definição de classe dada por Poulantzas como o efeito de um conjunto de estruturas e de suas relações no nível econômico, político e ideológico. A classe pode ser identificada em qualquer nível, embora sua definição se reporte ao conjunto dos níveis (1985, I, p. 240). Como se vê, a autora adota uma definição marxista, porém não economicista de classe social.

Se as classes são “efeitos da estrutura global no domínio das relações sociais”, como diz Poulantzas, “podem-se conceber o produtor e o receptor do sujeito da enunciação como suportes dessa teia de relações econômicas, políticas e ideológicas, cuja determinação permite inscrever o discurso no contexto sócio-histórico de produção e de recepção” (1985, I, p. 242). A apreensão das relações sociais e das estruturas que a definem se faz por meio de textos, pelo recurso à intertextualidade. Insiste-se no fato de que a autora não abandona o princípio de imanência, característica básica da semiótica.

Em seguida, Diana Pessoa de Barros vai definir o que é ideologia. Não adota a concepção de Marx de que a ideologia é falsa consciência, mas a de Gramsci de que a ideologia é visão de mundo.

Uma visão de mundo é um sistema de valores que define regras e normas de conduta social. Define-se em relação às classes sociais e suas práticas, pois cada visão de mundo diz respeito a um dado grupo, cujos membros compartilham os mesmos valores, pensam e agem de maneira semelhante. Evidentemente, a ideologia dominante, que é a da classe dominante, tem a função de ocultamento e dissimulação. No entanto, adotar a ideologia como visão de mundo permite mostrar que há diferentes saberes e modos de pensar relacionados às diversas classes e reconhecer contradições na maneira de ver o mundo.

Embora a língua reflita esses diversos valores, é no discurso que se instalam as posições ideológicas distintas. O texto é o lugar primordial em que se organizam procedimentos que permitem recriar o mundo, mostrando outras verdades e, assim, é o lugar em que a originalidade e a criatividade se deixam ver de forma mais evidente.

À pergunta se a semiótica brasileira reproduzia a semiótica francesa ou tinha uma contribuição original para ela, pode-se responder que, além de contribuições teóricas para o desenvolvimento do modelo (por exemplo, tudo o que diz respeito às paixões e à sintaxe e à semântica do discurso), há uma característica que distingue a semiótica brasileira da semiótica francesa: a preocupação das relações entre o discurso e o contexto sócio-histórico. Isso foi algo que os franceses puseram entre parênteses numa compreensão, como se disse, um tanto estreita do princípio da imanência. Hoje, alguns semioticistas franceses começam a enunciar essa problemática, cheios de dedos com

a questão do princípio da imanência. Com uma compreensão mais alargada do princípio de imanência, Diana Luz Pessoa de Barros deu uma contribuição importante para o estudo das relações do sujeito com o contexto sócio-histórico.

## **| As projeções da enunciação no enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário**

Em 1996, Jose Luiz Fiorin publica o livro *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo* (1996). Nele, mostra que o discurso é o lugar da instabilidade das estruturas, é onde se criam efeitos de sentido com a infringência ordenada às leis do sistema e que compreender os mecanismos de temporalização, de espacialização e de actorialização é fundamental para entender o processo de discursivização.

Essa instabilidade não é aleatória, mas resultante de certos fenômenos. Seu estudo exige que se estabeleçam suas condições de realização e as matrizes semânticas dos efeitos de sentido que, num processo de concretização crescente, vão manifestar-se em cada texto.

As gramáticas apresentam como fenômenos aleatórios e sem qualquer conexão entre si o uso de uma pessoa por outra (o plural majestático, por exemplo), de um tempo por outro (tal como o presente histórico) ou o de uma localização espacial por outra (*verbi gratia*, o uso de *este* em lugar de *esse*, por exemplo). No entanto, se essas três categorias são o que Benveniste chamava categorias da enunciação, então deveria haver uma explicação única para esses fatos. O conceito de *embreagem*, de Greimas, parecia ser a solução para dar essa explicação e para mostrar as condições em que essa instabilidade ocorre. No entanto, o estudo dos procedimentos de embreagem não fora feito. Dizem Greimas e Courtés que apenas esboçaram alguns eixos desse mecanismo discursivo (1979, p. 121). Parret considera que uma tarefa urgente da semiótica e da narratologia é deduzir todas as possibilidades tipológicas de *debreagens* e de *embreagens*, para, assim, esclarecer o funcionamento dos três procedimentos básicos de enunciação, a temporalização, a espacialização e a actorialização (1988, p. 167). É isso que Fiorin propõe fazer nesse trabalho. No entanto, havia uma condição prévia para isso, que ele teve de executar. Não havia, em seu entender, uma descrição satisfatória dos sistemas temporal e espacial em português. A do espacial não existia, porque sempre foi ele relegado a algumas poucas páginas, quando não a algumas linhas, nas gramáticas. A do temporal não era adequada, porque partia das formas existentes para explicar o sistema temporal, quando, na verdade, as formas existem para manifestar um sistema categorial, que é, antes de mais nada, de ordem semântica. Há tópicos sobre o tempo que, embora de capital importância no português, são pura e simplesmente ignorados pela quase totalidade de nossos gramáticos. Pense-se, por exemplo, na concordância dos tempos.

A posição de Benveniste (1974, p. 79-88; 1976, p. 284-293) de que a enunciação é a instância do *ego-hic-nunc* e é o mecanismo com que se opera a passagem da língua ao discurso levou-o a demonstrar que as categorias da enunciação pertencem não à

língua, mas à linguagem, o que significa que todas as línguas devem, de uma forma ou outra, manifestar temporalidade, espacialidade e actorialidade. O que pode diferir de uma língua para outra é a forma de organizar cada uma dessas categorias. Pensamos que se pode ir um pouco além, formulando o que nos parece ser um corolário dessa tese: todas as categorias enunciativas são regidas pelos mesmos princípios.

Por outro lado, ao admitir que o discurso, sendo da ordem do acontecimento, é o lugar privilegiado da instabilidade linguística e ao realizar um estudo que se pretende minucioso dessas instabilidades, Fiorin está querendo demonstrar que elas não se realizam aleatoriamente, mas obedecem a certas coerções, que são a garantia mesma da existência do sentido. Não se busquem, no entanto, razões de ordem sistêmica ou frasal que as expliquem, porque elas são do domínio do discurso.

Enfim, duas são as “teses” que norteiam seu trabalho:

- a) as categorias de pessoa, tempo e espaço são regidas pelos mesmos princípios;
- b) seu funcionamento no discurso é instável, mas essa instabilidade obedece a determinadas coerções.

Seu trabalho está dividido em quatro capítulos: um sobre a enunciação em geral, um sobre a pessoa, um sobre o tempo e um sobre o espaço. No primeiro, mostra-se que levar em conta a enunciação significa criar um novo objeto para a linguística ou, ao menos, alargá-lo; estuda-se o mecanismo da enunciação e, principalmente, sua função na discursivização e a maneira como aí opera. Os três outros organizam-se da mesma maneira: depois de uma introdução, descreve-se o sistema que preside ao funcionamento da categoria que está sendo estudada e, em seguida, analisa-se como essa categoria se manifesta no discurso, seja quando o faz de maneira estável, seja quando se realiza de modo instável.

Seu trabalho tem um duplo objetivo: de um lado, descrever as categorias de tempo, pessoa e espaço em português; de outro, descrever como essas categorias são manifestadas no discurso e quais os efeitos de sentido que nele engendram. Suas conclusões são as seguintes:

- 1) as categorias de pessoa, espaço e tempo regem-se pelos mesmos princípios, porque:
  - a) os actantes, os tempos e os espaços linguísticos *stricto sensu* não refletem as pessoas reais, nem o tempo físico, nem o espaço geométrico, mas são criados na e pela enunciação;
  - b) cada uma dessas categorias apresenta um sistema enunciativo e um enuncivo: o primeiro contém os actantes, os tempos e os espaços relacionados diretamente

aos actantes, ao momento e ao lugar da enunciação; o segundo, os actantes do enunciado, os espaços não relacionados ao *aqui* e os tempos ligados a um marco temporal instalado no enunciado;

c) as pessoas, os tempos e os espaços do sistema enuncivo são determinados indiretamente pela instância da enunciação, já que o *ele*, o *então* e o *algures* ganham sentido pela relação com o *ego-hic-nunc* da enunciação;

d) como o discurso se compõe de uma enunciação enunciada e de um enunciado enunciado, as pessoas, os espaços e os tempos são nele desdobrados, pois há uma actorialização, uma temporalização e uma espacialização tanto numa quanto noutro;

e) as categorias da enunciação podem projetar-se no enunciado (debreagem enunciativa da enunciação) ou estar ausentes dele (debreagem enunciva da enunciação);

f) os eventos podem ocorrer com actantes do enunciado, num tempo e num espaço enuncivos (debreagem enunciva do enunciado) ou simulam dar-se com actantes idênticos aos da enunciação, num tempo e num espaço também idênticos aos da enunciação (debreagem enunciativa do enunciado);

g) a debreagem do enunciado não tem o mesmo estatuto que a debreagem da enunciação, pois é subordinada a esta;

h) no texto, por um processo de delegação de vozes, podem-se criar diferentes instâncias da enunciação (cf. discurso direto); cada uma delas apresenta um *ego-hic-nunc*;

i) na passagem do discurso direto para o indireto muda-se de uma situação de enunciação dupla para uma simples: por conseguinte, as pessoas, os espaços e os tempos de segundo grau que não coincidirem com os correspondentes de primeiro grau se transformam em seus equivalentes;

j) as três categorias estão sujeitas a instabilidades no discurso.

2. As instabilidades das categorias de pessoa, de espaço e de tempo no discurso obedecem a certas coerções e engendram, no nível profundo, os mesmos efeitos de sentido:

a) neutralizam-se as oposições espaciais, temporais ou actanciais, quando pertencem ao mesmo sistema (enunciativo ou enuncivo) ou quando, mesmo sendo de sistemas diferentes, expressam o mesmo termo categorial;

b) a instância da enunciação denega o enunciado, seja alterando a perspectiva enunciativa enunciada, seja convertendo o enuncivo em enunciativo ou vice-versa;

c) essas embreagens geram os efeitos de sentido de *aproximação* ou *distanciamento*, que se concretizam como *subjetividade* e *objetividade* na categoria de pessoa; como *presentificação* e *absenteização* na de espaço; como *conjunção* e *deslocação*, *realidade* e *virtualidade*, *inacabado* e *não começado* na de tempo;

d) a *aproximação* e suas concretizações estão relacionadas ao enunciativo e o *distanciamento* e suas manifestações mais superficiais, ao enuncivo.

Na enunciação enunciada, como, por definição, o narrador é sempre um *eu*, a pessoa a quem ele se dirige é um *tu*, o espaço é um *aqui* e o tempo é um *agora*, as categorias são sempre concordes, ou seja, se a embreagem for enunciativa, aparecerão necessariamente um *eu*, um *aqui* e um *agora*, não podendo, em hipótese alguma, aparecer debreados, por exemplo, um *eu*, um *algures* e um *então*. Se, por outro lado, a embreagem for enunciva, não aparecem nem *eu*, nem *aqui*, nem *agora*. A coisa, no entanto, complica-se, quando se pensa nos actantes, nos tempos e nos espaços do enunciado, pois, como podem participar dos eventos, tanto actantes da enunciação quanto do enunciado, em tempos e espaços enunciativos e enuncivos, podemos combinar, no nível do enunciado enunciado, categorias enunciativas com enuncivas: por exemplo, um *eu* com um *então* e um *aqui*, um *ele* com um *agora* e um *aqui* e assim sucessivamente. Essas combinações geram diferentes efeitos de sentido e podem talvez até fundar uma tipologia de discursos. Quem sabe a lírica não se caracterize por uma combinatória particular, o diário por outra, e assim por diante.

O trabalho publicado por Fiorin em *As astúcias da enunciação* é o desenvolvimento completo do sistema de projeções da enunciação no enunciado. Ele escreve, ao longo dos anos, diferentes artigos e capítulos de livro sobre o tema, sendo os mais importantes: *O éthos do enunciador* (2004); *Uma concepção discursiva de estilo* (2004); *O páthos do enunciatário* (2004); *As relações entre enunciador e enunciatário* (2016).

Em seu texto sobre as relações entre enunciador e enunciatário (2016), Jose Luiz Fiorin vai desenvolver a gramática sócio-semiótica, mostrando os elementos que a compõem: a argumentação, o contrato veridictório, as formas de tratamento, as estratégias de polidez e as paráfrases, definições e exemplos.

## | O ator da enunciação

A tradição de estudos estilísticos em língua portuguesa centra-se numa estilística da língua, que busca examinar os recursos expressivos do idioma, passa por estudos de estilística literária, seja da estilística idealista, seja da estilística estrutural, e chega aos enfoques discursivos atuais. Nesse momento, o que se faz é uma tentativa de definir o estilo e operar uma análise estilística a partir de teorias do texto e do discurso,

principalmente a semiótica francesa. O estilo são as recorrências no plano da expressão ou no plano do conteúdo que criam um efeito de sentido de individualidade. Nessa concepção, é preciso levar em conta, principalmente, os seguintes aspectos: a) o estilo é recorrência; b) é um fato diferencial; c) produz um efeito de sentido de individualidade; d) configura um *éthos* do enunciador, ou seja, uma imagem dele; e) é heterogêneo, seja no modo real de sua constituição (heterogeneidade constitutiva), seja na superfície textual (heterogeneidade marcada).

Com base nesses princípios, Norma Discini de Campos desenvolve, em *O estilo nos textos* (2003), resultante de sua tese de doutorado, defendida em 2001 e orientada por Jose Luiz Fiorin, entre outras, duas ideias centrais: a) como se estabelecem as totalidades que configuram, no interior do universo discursivo, um estilo; b) como o estilo cria um *éthos* do enunciador.

Como Discini desenvolve a ideia da criação do *éthos*? Aristóteles, na *Retórica*, trata de três grandes questões: o *lógos*, o *páthos* e o *éthos*. A primeira concerne à argumentação, a segunda, ao auditório e a terceira, ao orador. Dir-se-ia, hoje, que a primeira diz respeito ao discurso, a segunda, ao enunciatário e a terceira, ao enunciador. Ao explicar o *éthos*, o Estagirita diz que o orador, ao falar, revela um caráter, um *éthos*, que é a mais importante das provas. Ele, no entanto, não se constrói naquilo que o orador diz de si mesmo, mas na maneira de dizer (I, 2, 1356a). Em termos atuais, diríamos que ele não se constrói no dito, mas no dizer; não se erige no enunciado, mas na enunciação. Como, porém, a enunciação não é da ordem do inefável, mas pode ser apreendida por marcas que estão no enunciado, é preciso mostrar o que são as marcas da enunciação no enunciado.

Aristóteles aponta a existência de três *éthe* principais: a *phrónesis*, a *areté* e a *eúnoia*. O primeiro é racional; o segundo é sincero, virtuoso (no sentido, etimológico, ou seja, a marca do *uir*); o terceiro é benevolente. Por isso, o orador que se utiliza da *phrónesis* se apresenta como sensato, ponderado e constrói suas provas muito mais com os recursos do *logos* do que com os dos *páthos* ou do *éthos* (em outras palavras, com os recursos discursivos); o que se vale da *areté* se apresenta como desbocado, franco, temerário e constrói suas provas muito mais com os recursos do *éthos*; o que usa a *eúnoia* apresenta-se como alguém solidário com seu enunciatário, como um igual, cheio de benevolência e de benquerença e erige suas provas muito mais com base no *páthos* (II, 1, 1378a).

Dominique Maingueneau vai desenvolver essa concepção do *éthos*, mostrando que ele comporta um caráter (conjunto de traços "psicológicos"), um corpo (conjunto de características físicas) e uma voz (1999, p. 75-100). Discini mostra como as marcas da enunciação no enunciado das totalidades configuradoras de um estilo criam caracteres, corpos e vozes. Assim, mostra que o *éthos* e o *páthos* da retórica configuram não os actantes, mas os atores da enunciação.

## | Conclusão

Em 1973, Greimas, em seu curso, deixa um texto sobre a enunciação. Na esteira desse legado greimasiano, nos últimos cinquenta anos, a semiótica brasileira deu uma contribuição teórica significativa aos estudos enunciativos. Mostrou como a enunciação conecta, respeitando o princípio da imanência, o que se chamava análise interna e análise externa. Desenvolveu o sistema das projeções da enunciação no enunciado e a gramática sócio-semiótica que preside às relações entre enunciador e enunciatário. Expôs como se constroem os atores da enunciação, que dão um efeito de individualidade aos textos.

## | Referências

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.
- BARROS, D. L. P. de. *A festa do discurso: teoria do discurso e análise de redações de vestibulandos*. 1985. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 tomos, 1985.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974, vol. II.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1976.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996 (uma nova edição foi publicada pela Editora Contexto em 2016).
- FIORIN, J. L. A festa do discurso: discurso e contexto sócio-histórico. *Revista Entrepalavras*, Fortaleza, v. 10, p. 12-26, 2020.
- FIORIN, J. L. O éthos do enunciador. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004a. p. 117-138.
- FIORIN, J. L. Uma concepção discursiva de estilo. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004b. p. 169-193.
- FIORIN, J. L. O páthos do enunciatário. *Alfa. Revista de linguística*, Araraquara: Unesp, v. 48, p. 69-78, 2004c.

FIORIN, J. L. As relações entre enunciador e enunciatário *In*: TOLDO, C.; STURM, L. *Enunciação e produção de sentidos: o texto em questão. Uma homenagem ao Professor José Gaston Hilgert*. Campinas: Pontes, 2016. p. 51-68.

GREIMAS, A. J. L'énonciation (une posture épistémologique). *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, Ribeirão Preto: Centro de Estudos Semióticos, v. 1, n. 1, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979

GREIMAS, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

MAINGUENEAU, D. Ethos, scénographie, incorporation. *In*: AMOSSY, R. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 75-100.

PARRET, H. *Enunciação e pragmática*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

#### **Como citar este trabalho:**

FIORIN, Jose Luiz. 50 anos de estudos sobre a enunciação na semiótica brasileira. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 10-24, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18051>.

# HÁ CINQUENTA ANOS, EM 1973...

---

## FIFTY YEARS AGO, IN 1973...

Diana Luz Pessoa de BARROS<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto, uma mistura de depoimento e de artigo, procura mostrar o papel do curso ministrado por Greimas no Brasil, em julho de 1973, não apenas como um elemento facilitador da recepção da semiótica discursiva, mas, sobretudo, como o gesto fundador de uma escola de semiótica no Brasil. Foram observadas três principais decorrências do curso de 1973: a oportunidade de participação em um “seminário de Greimas”; a fundação do Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas; e a criação da revista *Significação* – Revista Brasileira de Semiótica, órgão oficial de publicação do Centro.

**Palavras-chave:** Recepção da Semiótica no Brasil. Centro de Estudos Semióticos. Revista *Significação*. Enunciação. Seminário.

---

<sup>1</sup> Professora da UPM - Universidade Presbiteriana Mackenzie, professora da USP - Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. E-mail: dianaluz@usp.br

**Abstract:** The text, a blend of testimony and article, seeks to highlight the role of the course taught by Greimas in Brazil in July 1973, not only as a facilitator for the reception of discursive semiotics but, above all, as the founding gesture of a semiotics school in Brazil. Three main outcomes of the 1973 course were noted: the opportunity to participate in a "Greimas seminar"; the founding of the A. J. Greimas Center for Semiotic Studies; and the establishment of the journal *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, the official publication agency of the Center.

**Keywords:** Reception of Semiotics in Brazil. Center of Semiotic Studies. Signification Journal. Enunciation. Seminar.

Em estudos anteriores, procuramos tratar da recepção da semiótica discursiva no Brasil e também na América Latina (2012). Serão retomadas, resumidamente, algumas dessas reflexões, apenas no que diz respeito ao Brasil, para focalizar este estudo no ano de 1973. Neste texto, misturam-se pessoas do discurso, confundem-se papéis temáticos de jovem deslumbrada e de velha professora que continua a acreditar, embaralham-se memórias diversas, individuais e coletivas.

No Brasil, a semiótica discursiva foi introduzida nos anos 1960, em São Paulo, na Universidade de São Paulo e na Faculdade de São José do Rio Preto, hoje Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", por linguistas e estudiosos da literatura – Ignacio Assis Silva, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Alceu Dias Lima e Tieko Yamaguchi Miyazaki –, que leram *Sémantique Structurale* e acreditaram ter aí encontrado um bom caminho para o exame dos sentidos dos textos e, por meio deles, para que se conhecessem melhor a sociedade e a cultura brasileiras. Graças a esse entusiasmo teórico dos professores no Curso de Letras da Unesp de São José do Rio Preto e incentivada pelo professor Alceu Dias Lima, inscrevemo-nos em 1969, no último ano do curso, no Consulado da França para uma bolsa de estudos em Paris.

Para tratar desse período de bolsista em Paris e contextualizar o ano de 1973, vamos retomar alguns parágrafos do texto *A formação do semiótico: experiência e paixão semióticas* que publicamos, em primeira pessoa, na revista *Estudos Semióticos*, 13 (Barros, 2017), edição especial em homenagem ao centenário de Greimas:

A bolsa, com duração de um ano, forneceu-me a oportunidade de elaborar a dissertação de mestrado e representou, para quem saiu de Monte Aprazível, a ocasião de desenvolvimento cultural e intelectual e de aprendizagem de vida. Procurei inscrever-me em um grande número de cursos e seminários e deles participar ativamente, sobretudo na escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e no Centro Experimental de Vincennes. A primeira coisa a dizer sobre esse período e, sobretudo, a sentir é a lembrança de que foi um deslumbramento para a jovem interiorana de Monte Aprazível, alojada provisoriamente na Rue Tournefort e tendo assim, logo de chegada, a oportunidade de vagar, em pleno ano de 1970, pela Rue Mouffetard e de sentar-se em café na Place de

la Contrescarpe. Graças a meus professores em Rio Preto, Eduardo Peñuela Cañizal, Ignacio Assis Silva e Alceu Dias Lima que, como outros professores e pesquisadores da América Latina, haviam lido *Semântica estrutural* e percebido ali uma nova forma de tratar da linguagem, eu também havia lido *Semântica Estrutural* na Faculdade, entendido apenas um pouquinho, mas sentido e pressentido muito, e com esse “trunfo” e a falta de noção dos 20 anos, fui ver Greimas na hoje Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Conteí a ele que estava me candidatando ao Diploma da Escola, que gostaria de obter com sua orientação. Ele foi gentilíssimo, quase paternal, e disse-me, em outras palavras, que isso era uma besteira, que o diploma da Escola não tinha nenhum valor fora da França, que eu deveria fazer uma *maîtrise* na Universidade francesa e encaminhou-me a Bernard Pottier. Aceitou-me também como participante regularmente inscrita em seu Seminário de Semântica Geral, nome do Seminário na época. Com a mesma inconsequência de jovem e interiorana fui ver Pottier, a quem disse que queria fazer uma análise, na perspectiva de Greimas, de quatro contos de Maupassant e, pasmem, ele me aceitou, com toda certeza, devido à indicação de Greimas. Daí resultou a dissertação *Structure actantielle dans quatre nouvelles de Maupassant*, aprovada em 1971 na Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle e reconhecida como mestrado na Universidade de São Paulo. E Greimas e a Semiótica, a partir daí, entraram para valer, na minha vida.

O Seminário de Greimas de 1970-1971 acontecia, semanalmente, na Rue de Varenne, em uma sala bem pequena e apertada no térreo, onde mal cabíamos – muitos ficavam em pé ou no chão –, enfumaçada – fumava-se bastante na época, sem medo ou culpa. Para mim, ao lado de uma atividade escolar, o Seminário era um momento de crescimento, vivido muito sensorialmente, conforme essa primeira descrição. Os alunos de Greimas mais adiantados, entre os quais eu não me incluía, apresentavam seus trabalhos, que o mestre discutia, criticava e elogiava. Foi um momento de boa aprendizagem da teoria por meio da prática analítica comentada e, principalmente, a ocasião de sentir que começava ali um projeto coletivo em que se acreditava e para o qual se trabalhava, ainda de forma incipiente, em um grupo coeso. Lembro-me bem de dois dos meus colegas que eu admirava e dos quais sentia um pouquinho de inveja pelo convívio mais próximo com Greimas e pelo pertencimento ao grupo ou à escola pressentida: François Rastier e Paolo Fabbri, com seu Inferno de Dante. E Paolo era também um “estrangeiro”. Quantas esperanças! Poderia dizer aqui, com Guimarães Rosa, em *Desenredo*, que *Esperar é reconhecer-se incompleto. Dependiam eles* (no meu caso, ela) *de enorme milagre. O inebriado engano*. Inebriado é um bom termo para descrever esses meus primeiros momentos passionais com a semiótica, pois inebriado significa segundo o Aurélio: bêbado, embriagado, extasiado, entusiasmado, enlevado. Some-se a isso o fato de o seminário acontecer na Rue de Varenne, quase em frente ao Museu Rodin, para cujo jardim povoado de beijos e pensadores íamos no intervalo, sem permitir que, mesmo na pausa, o arrebatamento arrefecesse. Bons tempos de crenças e projetos.

Assim já tínhamos vivido a experiência, lembrada com saudade, de participar de um seminário de semiótica em Paris, quando o grupo de professores mencionado, e sobretudo Edward Lopes, trouxe Greimas ao Brasil, em julho de 1973, para ministrar um curso de semiótica da narrativa. Foi, sem dúvida, o início datado do processo de formação de semioticistas no Brasil e de institucionalização da semiótica discursiva junto aos cursos de Letras, e também de Comunicação. Já, então, participavam dessa empreitada Diana Luz Pessoa de Barros e Jose Luiz Fiorin, ex-alunos e colegas na universidade desses professores.

Várias foram as decorrências diretas e indiretas do curso de Greimas. Vamos mencionar três delas: a oportunidade de participar de um “seminário de Greimas”; a fundação do Centro de Estudos Semióticos (na ocasião Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas); e a criação da revista *Significação* – Revista Brasileira de Semiótica, órgão oficial de publicação do Centro.

Os seminários de Greimas tiveram papel fundamental no desenvolvimento teórico e metodológico da semiótica e foram marcos na formação das novas gerações de semioticistas. Neles discutiam-se questões metodológicas, projetos comuns, política acadêmica e científica. A tradição do encontro e das discussões em grupos era uma experiência agradável e produtiva, que mostrava outro modo de se encararem a pesquisa e a produção científica e intelectual. Elas eram concebidas como projetos coletivos, de que muitos participam e para cujo desenvolvimento todos contribuem com suas pesquisas individuais. Ora, em 1973, o curso de Greimas foi um Seminário, no sentido que acabamos de lhe dar, e permitiu que muitos de nossos colegas e alunos vivessem essa experiência única, sem ter ido aos seminários de Paris. Foram dias de muita conversa entre nós e com Greimas. Só isso explica o entusiasmo e a força das ações que ao “Seminário” se seguiram e que levaram à criação do Centro e da Revista. Estávamos todos unidos.

No nosso caso, particularmente, já havíamos participado do seminário de 1970-1971 em Paris, conforme descrevemos, mas o pertencimento a que nos referimos fez-se sentir, pela primeira vez, na magia de 1973. Durante o curso no Brasil, Greimas disse que, ao nos ver entre os alunos em Ribeirão Preto, ele havia se sentido em “casa”, já que participáramos de seu Seminário em Paris. Acontecera o “enorme milagre tão esperado”.

O Centro e a Revista, criados em decorrência do Curso de semiótica narrativa, tiveram papel inegável na formação de pesquisadores e na divulgação dessa linha de pesquisa semiótica. No Centro de Estudos Semióticos, nos primeiros momentos, a formação se fazia com apostilas, preparadas, com muito cuidado, por Ignacio Assis Silva. Mais tarde, já no final dos anos 1980, foram publicados livros de fundamentos de semiótica em português: *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*, em 1988, e *Teoria semiótica do texto*, em 1990, de Diana Luz Pessoa de Barros; *Elementos de análise do discurso*, em 1989, de Jose Luiz Fiorin. Atualmente, há outros livros de fundamentos semióticos, no Brasil.

Os membros do Centro exerciam atividades de docência e pesquisa, sobretudo na Unesp, em São José do Rio Preto e em Araraquara, e na Universidade de São Paulo – no Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e na Escola de Comunicações e Artes. Nessas universidades formou-se a maioria dos pesquisadores em semiótica no Brasil e desenvolveu-se grande parte dos projetos de pesquisa na área. Com o Centro de Estudos Semióticos e o ensino na universidade, em cursos de graduação e de pós-graduação, esse primeiro grupo cresceu, formaram-se semioticistas do discurso para diferentes universidades e novos núcleos de pesquisa se constituíram também em outras regiões do país. Muitas gerações de semioticistas surgiram desse tronco comum. As primeiras gerações no Brasil têm já “netos” e “bisnetos” intelectuais, doutores em Semiótica. Elas levaram a sério a tarefa que Greimas apresentou em seus seminários iniciais, inclusive no brasileiro: ofereceram cursos introdutórios e avançados nas universidades em que trabalhavam, escreveram apostilas e livros de fundamentos, desenvolveram aspectos teóricos e metodológicos, fizeram muitas e variadas análises, traduziram para o português estudos dos semioticistas franceses. Esses estudiosos estavam ligados à tradição universitária, com dois tipos de formação, principalmente: na área de Letras (linguística, teoria literária) e na de Comunicação e Artes. A formação institucional em semiótica, com a disciplinarização universitária, é um dos traços característicos de sua recepção e desenvolvimento no Brasil (e na América Latina, em geral) e, sem dúvida, o que lhe deu mais força e permitiu a adequada conciliação entre a novidade e a tradição. Já desde os anos 1970, são oferecidas disciplinas semióticas em licenciaturas, bacharelados e cursos de pós-graduação. Que ano mágico e simbólico foi 1973 para os estudos semióticos no Brasil!

A revista *Significação* – Revista Brasileira de Semiótica publicou seu primeiro número em 1974. Fazíamos parte do Conselho Editorial, com Alceu Dias Lima, Evaldo Amaro Vieira e Ignacio Assis Silva. Da Apresentação, chamamos a atenção para a parte que segue, que explicita sua relação com o curso de 1973:

Este número de SIGNIFICAÇÃO homenageia o patrono do **Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas**, conforme decisão unânime dos participantes do curso sobre **Semiótica da Narrativa** por ele ministrado em julho de 1973, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras *Barão de Mauá*. Serviram de ponto de convergência para os artigos aqui reunidos os trabalhos já publicados de A. J. Greimas bem como a teoria desenvolvida no decorrer do mencionado curso, cujas ideias, desse modo, aqui se prolongam.

Nesse primeiro número, de 267 páginas, foram publicados 13 textos. O texto de abertura, de Greimas (1974, p. 9-25), *L'énonciation (une posture épistémologique)* era um texto inédito, que foi muito procurado e continua a ser muito discutido. Esse ineditismo é mais um elemento a comprovar o caráter fundador do “seminário” brasileiro. Não trataremos desse texto aqui, pois, neste mesmo número da *Revista CASA*, há um artigo de Jose Luiz Fiorin sobre ele. Queremos, porém, fazer um comentário: a partir dos estudos de Jose Luiz Fiorin sobre a questão (1996), é possível afirmar que a enunciação,

como instância de discursivização da língua, é essencial para que a linguagem se torne um discurso. Quando a enunciação é levada em consideração, o objeto dos estudos da linguagem muda e se torna a língua em uso. E a Semiótica converte-se, assim, em um novo projeto de ciência. Na epígrafe de seu prefácio da tradução francesa de *Le langage*, Greimas retoma uma frase de Hjelmslev, que cabe bem aqui « Mais pour un savant il n'y a rien de plus beau que de voir devant soi une science à créer ». Era assim que nos sentíamos: tendo parte e compromisso com uma ciência que se criava. Não é coincidência que o texto do Curso escolhido para aparecer no primeiro número de *Significação* seja sobre a enunciação.

No número 3 da Revista, já bem mais tarde, em 1982, um segundo texto do curso de Greimas (1982, p. 4-13) *Métaphore et isotopie* foi publicado. O texto termina com a frase: « Rien ne serait plus faux que de s'imaginer la sémiotique faite : si elle était faite, pourquoi en parlerait-on? » (p. 13). Greimas ia delimitando, ao mesmo tempo, as qualidades de um semioticista e as de uma semiótica concebida como um projeto científico em construção, e por muitas mãos e vozes. O texto anteriormente citado sobre a enunciação (1974, p. 25) também fala ao semioticista em formação:

C'est à dire que tout est possible chez des gens qui passent de l'un à l'autre mais il faut que l'homme soit lucide de ce qu'il fait et qu'on ne glisse pas imperceptiblement, que la vie soit un projet volontaire et non pas des circonstances ou des glissements dont on n'a pas à apprécier le poids. Vous voyez ce que je veux dire : prenez, assumez tel direction ou telle autre, mais non pas par glissement, par ignorance, par manque de lucidité. C'est là le véritable problème pour la sémiotique.

Na *Significação* nº 4 (1984), Edward Lopes e Ignacio Assis da Silva publicaram um relatório (*O Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: 1973-1983*) sobre os 10 primeiros anos do Centro, com uma lista de publicações de seus membros e de mestrandos e doutorandos formados por e entre seus membros. Nesse texto, fazem referência ao Curso de Greimas de 1973, ressaltando seu papel no desenvolvimento da semiótica no Brasil: "O êxito do curso foi tal que data daí a criação do CESAJG, bem como de seu órgão oficial de publicação, SIGNIFICAÇÃO – Revista Brasileira de Semiótica" (p. 2).

A revista *Significação* não foi o primeiro projeto de publicação de revista do grupo. Em 1970, foi publicada a *BACAB – Estudos semiológicos*. A ruptura ocorrida em 1973 aparece já nos nomes das revistas: *BACAB – Estudos semiológicos* e *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. A Semiótica já se distingue, então, da Semiologia, no nome da revista e no embasamento teórico de seus artigos. Embora, na contracapa do primeiro número de *BACAB*, os termos semiologia e semiótica sejam apresentados como sinônimos ("Ciência geral dos signos, a Semiologia ou Semiótica tem...."), é da semiologia francesa que nele se trata, e a principal referência é Roland Barthes (1970).

O Curso/Seminário de 1973 precisa, portanto, ser lido como o momento do acontecimento na semiótica brasileira, quando o herói Edward Lopes e seus companheiros realizaram o feito mítico de fundar a semiótica no Brasil. E com isso podemos terminar por onde começamos, fechando o círculo e passando do mito à História datada e vice-versa: Era uma vez..., bem no início da semiótica greimasiana, professores e pesquisadores no Brasil que leram *Semântica estrutural*, perceberam ali uma nova forma de tratar da linguagem, tiveram relação mais pessoal com Greimas e, com entusiasmo e muito trabalho, formaram uma escola de semiótica no Brasil. Há cinquenta anos, em 1973.

Como uma espécie de *post-scriptum*, duas questões devem ser observadas, passados 50 anos: a primeira delas é que não houve um mero transplante da teoria para aplicá-la irrefletidamente nos objetos culturais e sociais do Brasil, mas uma construção teórica e metodológica, que contribuiu para o avanço da semiótica em geral; a segunda é que a preocupação central dos semioticistas que desenvolveram suas pesquisas no Brasil (e na América Latina, em geral) foi sempre a de explicar os processos de significação do homem, da sociedade e da cultura brasileiros.

## **| Referências**

BARROS, D. L. P. de. A semiótica no Brasil e na América do Sul: rumos, papéis e desvios. *Revista de Estudos da Linguagem* – UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 119-148, 2012.

BARROS, D. L. P. de. A formação do semioticista: experiência e paixão semióticas. *Estudos Semióticos*, edição especial em homenagem ao centenário de A. J. Greimas, v. 13, n. 2, parte I, p. 1-5, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2017.141598>

BARTHES, R. Sintagma e sistema. *BACAB – Estudos Semiológicos*, São José do Rio Preto, p. 33-59, 1970.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J. Préface à la traduction française. In: HJELMSLEV, L. *Le langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1966. p. 7-21.

GREIMAS, A. J. L'énonciation (une posture épistémologique). *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Ribeirão Preto, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Tradução Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.

GREIMAS, A. J. Métaphore et isotopie. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Araraquara, p. 4-13, 1982.

LOPES, E.; SILVA, I. A. O Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: 1973-1983, *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Araraquara, p. 1-17, 1984.

**Como citar este trabalho:**

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Há cinquenta anos, em 1973... **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 25-32, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18608>.

# ENTREVISTA COM EDWARD LOPES

---

## INTERVIEW WITH EDWARD LOPES

Maria Lúcia Vissotto Paiva DINIZ<sup>1</sup>

Jean Cristtus PORTELA<sup>2</sup>

**Resumo:** Entrevista com Edward Lopes ao então Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação (GESCom), da Unesp de Bauru para integrar o projeto “Greimas no Brasil”, voltado à reconstrução da história da semiótica brasileira a partir da perspectiva da primeira geração de semioticistas do Brasil sobre a vinda de Greimas ao país em 1973 e a sua atuação como ministrante do curso “Semiótica da narrativa”, a fundação do Centro de Estudos Semióticos “A. J. Greimas” (CESAJG) e da revista *Significação*, e o papel desses pesquisadores na divulgação das obras greimasianas mediante tradução de seus escritos. A conversa com Lopes revela o percurso acadêmico que o levou a conhecer Greimas e trazê-lo ao Brasil, bem como aspectos concernentes à atuação do entrevistado como professor, pesquisador, fundador de programa de pós-graduação e autor de obras que contribuíram para o estabelecimento dessa disciplina em território brasileiro.

**Palavras-chave:** Centro de Estudos Semióticos. Revista *Significação*. Algirdas Julien Greimas. Edward Lopes. História da semiótica.

---

1 Professora aposentada da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru/SP. E-mail: mlvissotto@uol.com.br

2 Professor do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara/SP. Pesquisador do CNPq. E-mail: jean.portela@unesp.br

**Abstract:** This interview with Edward Lopes was part of the “Greimas in Brazil” project, aimed at reconstructing the history of Brazilian semiotics from the perspective of the first generation of semioticians in Brazil, about Greimas’s arrival in the country in 1973 and his work as a lecturer on the “Semiotics of Narrative” course, the founding of the “A. J. Greimas” Center for Semiotic Studies (CESAJG) and the journal *Significação*, and the role of these researchers in disseminating Greimas’s works through translations of his writings. The conversation with Lopes reveals the academic path that led him to meet Greimas and bring him to Brazil, as well as aspects concerning the interviewee’s work as a professor, researcher, founder of a postgraduate program and author of works that contributed to the establishment of this discipline in Brazil.

**Keywords:** Semiotic Studies Center. *Significação* Journal. Algirdas Julien Greimas. Edward Lopes. History of Semiotics.

## 1. Entrevista com Edward Lopes<sup>3</sup>

**Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz:** Professor, antes de falar sobre como a Semiótica chegou ao Brasil, fale um pouco sobre como surge o seu interesse por Saussure.

**Edward Lopes:** Saussure morreu quando começou a ter alguma ressonância, porque ele viveu uma vida verdadeiramente meio obscura. De fato, um gênio extraordinário. Por exemplo, com quinze anos, ele conseguiu se situar nos parentescos da língua basca, que até então não tinha família. Sei que a vida de Saussure me encantou. Observei que tinha aspectos que ninguém revelava e acabaram me levando a investigar se ele tinha relação com as raízes do formalismo russo. E qual a ligação de Saussure com o formalismo russo? Para mim, foi por meio do Chklovski, que participou da fundação do Círculo Linguístico de Moscou, fundado pelo Jakobson, e que funcionou com cerca de cinco ou seis linguistas, na sala de visitas da casa de Jakobson, do pai do Jakobson.

**M. L. V. P. D.:** Então o senhor acredita que Chklovski teve essa intenção?

**E. L.:** Ah, teve, com certeza. Porque o Jakobson, até denunciou isso no livro *A palavra e os dias. Ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*, sempre deu a entender que não se importava muito com Saussure e que o caminho dele era diferente. Não é inteiramente verdade. Na primeira reunião que eles fizeram no Círculo Linguístico de Moscou, o Trubetzkoy esteve presente. E, nos princípios de fonologia dele, o livro *Principles of Phonology [Fundamentos da fonologia]*, tem uma nota de rodapé que fala das teorias do Círculo Linguístico de Moscou. E ele diz que, em determinado momento dos debates que estavam acontecendo naquele grupo, o Chklovski tinha se levantado e defendido Saussure muito ardorosamente. Li o livro em inglês. Ele dizia que a discussão pegou fogo.

---

<sup>3</sup> A revisão do conteúdo transcrito a partir de cassetes sonoros foi empreendida por Flavia Karla Ribeiro Santos, pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp de Araraquara/SP.

**M. L. V. P. D.:** Ficou acirrada.

**E. L.:** Ficou acirradíssima, entre ele e o Jakobson, precisamente. Porque o Chklovski começou a defender as teorias de Saussure com relação ao fonema. Saussure é, na verdade, o primeiro que define o fonema. Embora não utilize o nome fonema ainda. Ele não fala em fonema. Quem fala em fonema é um sujeito totalmente obscuro de que leu a comunicação no Círculo Linguístico de Paris, na Associação Linguística de Paris da qual Saussure era membro; era secretário, aliás. Era ele quem levava as coisas para publicar, entre outras tarefas. Saussure assistiu, achou o nome bom, anotou e começou a usar. Não foi ele quem inventou como muita gente pensa. Ele ouviu esse sujeito e depois definiu fonema como diferença de traço de sentido. A discussão foi por isso. O Chklovski negou certos pontos colocados em debate porque tinha acabado de voltar de Paris, onde tinha assistido aos cursos de Saussure. Foram três cursos, que acabaram produzindo o *Curso de Linguística Geral*: o primeiro foi em 1908 e o último, de 1911 para 1912. E foi em um desses períodos que o Chklovski ouviu Saussure falar de fonema. Saussure não teve muitos alunos nessa época. No total, ele teve 106 alunos. E o Chklovski o seguiu, me parece, nos três cursos, de maneira que, certamente, sabia que estava no lugar em que existiam novidades extraordinárias.

**M. L. V. P. D.:** Ao mesmo tempo, Saussure parecia ter receio de escrever. Ele chegou a descartar alguma contribuição que seria importante?

**E. L.:** Ele tinha muito receio, li nos fragmentos dele. Saussure tinha um baú onde jogava tudo o que escrevia e não sabia como aproveitar. Tinha uma ideia, escrevia e jogava lá dentro. Tive contato com alguns. Boa parte daqueles textos está catalogada em Genebra mesmo. Estive com alguns em mãos. Ficava bobo de ver. Por exemplo, um deles dava a noção de função, que faz uma revolução na narratologia, com Propp.

**M. L. V. P. D.:** As funções do Propp?

**E. L.:** Mas Saussure deu o nome de função para o fazer do personagem, como usamos hoje na Semiótica, e em um trabalho de 1908, ou seja, com 20 anos de antecedência sobre Propp. Em Propp, há o interesse em trabalhar a função como invariante na narrativa, enquanto, para Saussure, não. Saussure trabalha a função como dinâmica; mais na linha do tempo de Greimas, que só ia se desenvolver nos anos 1960, de 1965 em diante. Greimas faz a revelação em 1968.

**M. L. V. P. D.:** Em que ele coloca as três possibilidades.

**E. L.:** Ele coloca duas.

**M. L. V. P. D.:** Ou faz ou não faz.

**E. L.:** Isso. Só isso. Eu que defendia que devia aplicar ao quadrado semiótico e, portanto, você teria seis. Sempre defendi isso. Pois é, ele já coloca isso e com relação à narrativa. Isso que é curioso.

**M. L. V. P. D.:** De vanguarda, não é?

**E. L.:** Lembro-me até de que Saussure diz que a função não é uma invariante. Tomemos como exemplo o nome de um personagem. Ele afirma que pode ser uma função. Então diz, ao acaso: Eis um nome: Títeres. Se eu quiser circular esse nome entre cinco ou seis pessoas contando um caso, essas pessoas irão acrescentando traços diferenciais umas das outras que, no fim, se formos conferir, vamos ver que temos dois Títeres completamente diferentes. E está aqui a noção da dinâmica narrativa do conhecimento da figura, do processo de climatização com que Greimas trabalhou. Preenchimento exaustivo da figura inicial. Ele tinha noção disso.

**M. L. V. P. D.:** Ele foi uma mente realmente...

**E. L.:** Ele foi extraordinário nisso, não é? Ele me dava oportunidade, e eu ficava muito feliz de reconhecer isso.

**M. L. V. P. D.:** Em que década você esteve lá?

**E. L.:** Na primeira vez, em uma viagem completamente maluca, em 1973, primeira vez que fui à França. Por que maluca? Porque, naquele ano, Nicolau Spinelli, diretor da faculdade onde eu trabalhava, a Barão de Mauá, chegou um dia para mim, na sala dos professores, num intervalo de aula, e disse que tinha estado em Paris e falado com um amigo meu lá, alguém que eu citava muito. Perguntei quem era, porque, na ocasião, eu não tinha amigo em Paris. E ele respondeu que tinha falado com o “professor Greimas”. Mas, para mim, Greimas não sabia da minha existência. Por isso o esclareci que ele não poderia ser meu amigo, já que não me conhecia, embora eu tivesse uma admiração enorme por ele. Mas ele disse que eu estava enganado, pois foi visitá-lo em seu apartamento.

**M. L. V. P. D.:** Quem é ele?

**E. L.:** É o reitor atual da Barão de Mauá. Ele disse que estava no hotel em Paris, sem fazer nada, pegou a lista telefônica e, ao acaso, abriu na página da letra “g”. Então viu o nome de Greimas e se recordou que eu, aqui, na hora do intervalo de recreio, e mesmo com meus alunos ou conversando com ele, muitas vezes havia citado Greimas, dito que ele era de outra área, tinha trabalhado com egiptologia e tal. Então decidiu que, embora não soubesse quem Greimas era, iria visitá-lo, se pudesse, e nos fazer uma surpresa.

Naquele tempo, a Mauá já estava no auge, tinha oito ou dez mil alunos, não sei. Saía dinheiro “pelo ladrão”. E eu era um dos que indicavam os professores para ele. Eu trouxe metade da USP para cá naquela ocasião. Da Unesp também, eu trouxe um monte de gente. Foi aí que começou a completar o grupo, através da Mauá.

Bom, ele chegou e me disse que visitou o Greimas no apartamento dele e citou o meu nome. Então ele se levantou, foi à estante e pegou dois trabalhos meus. De fato, o Nicolau citou o nome de um trabalho que eu tinha feito e tinha sido mencionado por Greimas. Naquela época, publicávamos na Unesp mesmo. Na revista de Letras de Assis, publicava-se um artigo e ganhava seções separadas. Peguei uma dessas seções separadas e, muito bobamente, mandei ao Greimas. Pensei que não ia nem olhar aquilo. Se não me falha a memória, era um estudo sobre um obscuro romancista equatoriano. Autor de um romance que ninguém leu. Mas eu tinha escrito sobre ele.

**M. L. V. P. D.:** Estava em que idioma, em espanhol?

**E. L.:** Estava em espanhol e Greimas lia espanhol.

**Jean Cristtus Portela:** O senhor enviou-lhe o artigo em que ano?

**E. L.:** Isso foi, provavelmente, em 1970, por aí, 1971. Bem, o fato é que ele tinha e me conhecia. Por que que o Nicolau Spinelli, o diretor, fez isso? Porque queria contentar o homem e achou que, se desse uma referência de alguém que o conhecia aqui, e fosse conhecido dele também, provavelmente, ele viria. Ingenuidade dele propor ao Greimas vir para cá, que disse que não viria, que estava saindo do curso em julho, arrebatado. Disse que tinha proposta dos Estados Unidos, que pagariam uma fortuna em dólar e não poderia vir, estava cansado. Também tinha proposta de ir à Alemanha de novo, dar outro curso, e os próprios cursos em Paris, então não poderia vir. Essa visita dele [Nicolau] ocorreu em abril e ele queria trazer Greimas em julho, para dar o curso de férias. Ainda argumentou que estaríamos de férias no Brasil, que Greimas daria o curso e seria muito bem remunerado. Mas não entrou em acordo. Então, na viagem de volta, ele teve a ideia de me levar lá para conversar com o Greimas e, quem sabe, convencê-lo. Então propôs isso: "Vou te levar a Paris". Eu respondi que ele era maluco. Se me virasse de cabeça para baixo, não caía um tostão, eu não tinha dinheiro para a viagem, era um professor dele e ganhava mal.

**M. L. V. P. D.:** Já pagavam mal naquela época.

**E. L.:** Pois é. Ele argumentou que eu não teria que pagar nada. Diante disso, respondi que se ele também pagasse as aulas que eu teria que dar nesse período, iria. A resposta foi: "Vamos lá". E, de fato, vocês não acreditam, mas, naquela época, levava 20 dias para tirar o passaporte. Saímos no dia seguinte. Ele queria partir para a França no domingo. Antes disso, na sexta-feira, queria ir a São Paulo para arrumar as coisas necessárias à viagem.

**J. C. P.:** E embarcar no domingo?

**E. L.:** E embarcar no domingo. Quer dizer, passaporte demorava 20 dias para tirar e eu não tinha passaporte. Sei que viajamos em maio, com certeza. Estava fixado, mais ou menos para mim, como 13 ou 19. Provavelmente 19 de maio. O fato é que eu não acreditava. Mas

nós fomos [a São Paulo] de manhã, na sexta, quando peguei meu passaporte. Em Paris, fiquei em hotéis que nunca fiquei na minha vida, numa suíte espetacular, parecia coisa de cinema. Ele pagou tudo. Da minha parte, entrei em contato com o Greimas e marquei a entrevista com ele na segunda-feira (nós fomos no domingo). Greimas trabalhava na Escola de Altos Estudos, e lá conversei com ele. Mas não foram minhas recomendações que o convenceram. O que realmente fez com que se “decidisse” foi a mulher dele.

**M. L. V. P. D.:** Teresa.

**E. L.:** Não, a anterior.

**M. L. V. P. D.:** A primeira mulher?

**E. L.:** Eles precisavam de dinheiro e a mulher era muito prática. O Nicolau levou uma mala com cinco mil dólares e largou em cima de uma mesa do escritório do Greimas. Disse que o Greimas estava recebendo aquele valor e que, no Brasil, teria um carro à disposição, com um motorista. Também receberia duas passagens de ida e volta, na primeira classe, podendo levar o acompanhante que quisesse. Então o Greimas falou que levaria uma filha que falava português – não cheguei a conhecê-la – e depois ele iria à Bahia. As razões eram malucas. Ele queria comprar apitos.

**M. L. V. P. D.:** Excentricidades.

**E. L.:** Ele também queria assistir a um ritual de corpo fechado, que o levei para fazer aqui.

**J. C. P.:** Que idade ele tinha?

**E. L.:** Ele tinha uns 46 anos, mais ou menos. Era moço ainda. E, depois, queria conhecer Brasília, o Rio de Janeiro e São Paulo, é claro.

**J. C. P.:** E o nome da mulher dele era...

**E. L.:** Ah, não lembro mais. Tenho nos livros aí, por exemplo, algumas cartas que ele me mandou, e tudo. Ele fala no nome dela, mas agora não localizo. Estou com os livros empacotados ainda; não tirei da viagem.

**M. L. V. P. D.:** Da última viagem?

**E. L.:** É, não desempacotei. Lembro que ele fala dela numa carta; uma carta muito bonita. Ele e a mulher recebendo um fax lá em Marrocos, ou Istambul, não sei. Marrocos, sim. E ele dizendo ao Barthes, na hora de se despedir – o Barthes estava muito triste, ia ficar sozinho – “É preciso irmos a Paris, não dá para ficar aqui”. Os dois tinham os planos mais malucos. E, de fato, no ano seguinte, os dois foram, mais ou menos juntos. Parece que foi o Barthes que cedeu as primeiras aulas ao Greimas. Então ele começou a trabalhar e se firmou.

Bom, foi assim: ele veio, deu o curso aqui em julho. O curso foi extraordinário. Tive grandes professores na minha vida – fui aluno do Jakobson, que eu admirava muito e tive aula com um português extraordinário.

**J. C. P.:** Foi à visita do Jakobson em 1968, 1969?

**E. L.:** Estive com ele também na USP. Nessa aula que o Haroldo [de Campos] botou até um poema do Drummond para ele analisar na lousa. Deu uma demonstração mais ou menos improvisada para quem não falava português. Também tive um professor que era extraordinário. Acabou morrendo nos Estados Unidos. Melhor dizendo, foi o primeiro que me quis como...Não. Foi o segundo que me quis como professor. Naquele tempo, você convidava seu aluno, que considerasse brilhante, para ser seu assistente. E eu estava no segundo ano de Letras, porque fiquei 11 anos na faculdade. Fiz todo tipo de matéria, o que vocês pensarem em área de humanas, teatro, filosofia. Fiz direito, línguas anglo-germânicas, neolatinas. Em quatro anos de tudo o que era para fazer, acabei ficando 11 anos na universidade. Por exemplo, o curso que terminei em Rio Preto: tínhamos cinco professores, pois o resto tinha sido preso. O golpe de 1964 prendeu todo mundo de um dia para o outro. E tínhamos professores fabulosos, que até hoje estão aí. Havia um cara que dava aula em latim, era capaz de fazer um negócio desse, o Maurício, uma cabeça extraordinária. Tinha aula de cultura brasileira, naquela época, na escola. Valia a pena. Em compensação, tínhamos outros professores que não. Por exemplo, eu nunca consegui aprender alemão na escola. Uma das razões de eu ir à universidade foi para aprender alemão muito bem. Dois meses depois de eu ter chegado lá e estar no primeiro ano, eu dava aula para a turma que estava no quarto ano, que sabia menos do que eu. Tinha um professor alemão lá, um nazista fugido da guerra que não sabia latim, não sabia nada. Não sabia ensinar. Falava tudo em alemão e era um alemão horrível – era um alemão prussiano e que ninguém entendia. A universidade era muito diferente de hoje. Por isso tudo, Greimas veio e deu um curso que reuniu umas 20 a 25 pessoas. E chamei a maioria dos professores. Fui eu que convidei.

**J. C. P.:** Era um curso de especialização?

**E. L.:** Não. O que Greimas se propôs a dar foi o seguinte: ele estava escrevendo um livro, que veio a ser depois o *Maupassant: a semiótica do texto: exercícios práticos*. Mas, a princípio, estava analisando *O Pequeno Polegar*. Ele estava organizando a teoria narrativa propriamente dita, e disse que traria esse curso para nós. Ele não quis saber que nível tínhamos. Lá na França, ele me perguntou qual era o nosso nível. Até me testou: “O que é que vocês estão lendo lá?”. Quando falei quem era o pessoal que líamos, ele disse: “Bom, é o pessoal que lemos aqui”.

**M. L. V. P. D.:** O que que vocês estavam lendo? Ele já tinha publicado o *Semântica estrutural, lógico*.

**E. L.:** O que nós tínhamos? Como que entrou Greimas aqui? O primeiro leitor de Greimas fui eu. Ou, senão, foi o Antonio Candido, porque me lembro exatamente que ele não era da área, evidentemente, era da Teoria da Literatura. Era professor da USP, veio me receber e perguntei o que é que ele tinha para me dar. Ele respondeu: “Tem isso, isso, isso” – e me mostrou várias coisas. De repente, ele pegou o livro do Greimas. Disse que tinha recebido só dois exemplares e reservado um para mim. Também disse que tinha lido, mas não tinha gostado de tudo.

**M. L. V. P. D.:** Nem o Greimas gostou.

**E. L.:** O Greimas não gostou. Foi o editor que deu [o título]. Foi uma besteira. Mas o que ocorreu? Ele [o Antonio Candido] disse: “Leia” – e comecei a ler. Naquela época, eu estava me desligando da USP, um daqueles cortes que faziam periodicamente, os listões que saíam da USP. Em um deles, saí. Ficou uma briga por causa da cadeira. Esquerda contra direita, não sei o quê, e a direita ficou. Eu não tinha nada de ver com a coisa na verdade, mas quem não quis dizer que era de direita acabou sendo dispensado.

**M. L. V. P. D.:** Um mês de Greimas aqui?

**E. L.:** Um mês inteiro. Ele dava aula de manhã até à noite. Fazíamos um intervalo, almoçávamos ao meio-dia, voltávamos às 14h, seguíamos até às 18h. Geralmente, eles ficavam um pouquinho, até às 18h30, 19h. Não era muito depois das 18h, mas ele fazia isso.

**J. C. P.:** Com início no começo de julho?

**E. L.:** É, de julho, primeiro dia do mês.

**M. L. V. P. D.:** Foi no mês de férias.

**E. L.:** Foi no mês de férias todinho. Ficamos em uma sala, onde coube todo mundo. Foi feita uma espécie de mesa-redonda. Ele quis ficar sentado para ler, porque tinha as suas anotações, um quadro meio enrolado. E ali que ele nos revelou, pela primeira vez, coisas como o quadrado semiótico, que achei uma maquineta interessante. Isso. Era uma maquineta, não passa disso. Você põe carne de um lado e sai linguiça do outro. Não dei muita importância para aquilo. Mas, de repente, comecei a perceber que aquilo era mais profundo um pouco, porque tinha tudo a ver. Eu estava já, naquela altura, convicto de que alguém não poderia fazer curso de Semiótica nem de Teoria da Literatura sem uma noção, sem uma teoria que contemplasse níveis. Não era possível fazer Linguística e fazer Semiótica, estudar, digamos, Ciências Humanas, sem pegar uma teoria de níveis. E justamente o que o quadrado semiótico fazia era isso: pegar um terceiro ou um segundo nível, porque o número de níveis pode variar. Não precisamos fazer questão do nível em que colocar, ou fazer aqueles diagramas do Chomsky.

**J. C. P.:** A representação gráfica não é exata.

**E. L.:** Não é exata, evidentemente. Então é preferível ir ao Tesnière, se for para voltar a fazer um gráfico por estemas, por galhos, que é muito mais coerente.

**J. C. P.:** Ele veio com quem, professor?

**E. L.:** Greimas veio sozinho. Submeteu-me uma lista enorme, com perguntas do tipo “O que é que se usa no Brasil?”, “Que tipo de terno se usa?”, “Usa-se terno ou não?”, “O terno é de casimira, do que que é?”. Eu disse “O senhor vai do jeito que quiser”.

**M. L. V. P. D.:** Mas acho que era em função da temperatura, talvez.

**E. L.:** É, em função da temperatura. Ele era disso.

**J. C. P.:** Ele era muito metódico?

**E. L.:** Muito metódico. A nossa conversa, às vezes se resumia em: “Usa-se gravata?”. “Se o senhor quiser; se não quiser, não use”. “Não. E se formos a um ambiente mais requintado?”. Estava claro que ele não tem ideia de como é no Brasil. Quando soube que Ribeirão fica a 320 quilômetros de São Paulo, mas que ele iria pousar no Rio de Janeiro, que fica a 400 quilômetros de São Paulo, exclamou: “Você está brincando comigo. Tem 700 quilômetros do Rio até onde vou dar aula. Com 700 quilômetros, você atravessa a França!” Era assim, uma escala de coisas. Então ele ficava muito surpreso e estranhava muito isso. Mas veio, deu um curso estupendo, sem dúvida nenhuma. O nível da turma era muito bom. Chamei todos os meus amigos, entre eles, o Ignacio [Assis Silva], de quem ele gostou muito. Gostou muito do Ignacio. Estava o Eduardo [Peñuela Cañizal], que também se saiu muito bem; o Cidmar [Teodoro Paes], que já falava um francês primoroso.

**M. L. V. P. D.:** Falava francês sem sotaque?

**E. L.:** Exatamente. Estavam a Maria Aparecida Barbosa, a Diana Luz Pessoa de Barros, o Alceu Dias Lima, a velha geração, a primeira geração.

**J. C. P.:** O [Jesus Antonio] Durigan estava?

**E. L.:** Estava.

**J. C. P.:** Tieko [Yamaguchi Miyazaki]?

**E. L.:** Estava.

**J. C. P.:** [Luiz Gonzaga] Marchezan?

**E. L.:** Não, essa já é segunda geração. São nossos discípulos, não conheceram Greimas. Bem, estava um grupo de professores dos mais variados lugares. Havia uma professora de Goiás. Não me recordo do nome dela. E me parece que até a Eni [Orlandi] da Unicamp estava, ou pelo menos assistiu uma ou duas aulas. Enfim, tinha gente muito boa. E o curso deu certo. Era uma forma de apresentação de trabalho totalmente nova. Greimas era um sujeito que tinha uma facilidade extraordinária de passar de um tema para outro.

Vocês têm uma pergunta aí, que notei, se entendi bem, é sobre a pergunta que nós fizemos, o Ignacio e eu, a ele. Na verdade, fui eu que falei. Ouvindo uma explicação do Greimas, fiz uma associação por metáfora e escrevi um bilhete. O Ignacio estava do meu lado. Fiz um bilhete em francês mesmo e passei ao Ignacio. Ele olhou e concordou. Não me lembro se ele acrescentou uma linha. Então peguei o bilhete e passei ao Greimas, porque ele não gostava de ser interrompido. Para minha surpresa, ele não respondeu ao bilhete, colocou-o no bolso do paletó. No outro dia, uma nova surpresa: ele começou a aula respondendo à pergunta. Isso mostra o seguinte: ele passava as noites estudando. Depois, os garçons do hotel me contaram que estavam todos espantados com a figura estranha de Greimas, porque ele era um homem que ficava de cuecas à noite toda, acordado com todas as luzes acesas e, de meia em meia hora, pedindo água. Bebia tanta água que parecia um chafariz. E pedia água, água, água, e sempre falando sozinho, resmungando, escrevendo, levantando-se. Não dormia.

**J. C. P.:** A que horas começava o curso?

**E. L.:** Começava às 8h, 8h30, 9h. Na hora do curso, estava alegre, como sempre. Apesar de fumar um cigarro pavoroso. Fumei 30 anos. Aquele cigarro dele, eu não aguentava. E estava lépido no dia seguinte, como se tivesse dormido muito bem. Mas o que me impressionou, estou contando isso em pormenor porque me impressionou, foi a seriedade com que ele levava o curso. Embora pudesse dizer tudo aquilo que disse na aula que virou o segundo artigo dele na revista<sup>4</sup>, porque foi uma aula magistral sobre metáfora, nada daquilo foi dito aleatoriamente. Tenho absoluta convicção de que ele daria a mesma aula para o grupo de Paris.

**J. C. P.:** A mesma pergunta serviu para ambos?

**E. L.:** Exatamente. Por isso ele não respondia num primeiro momento. Tínhamos a ingenuidade de novatos. Afinal de contas, eu havia lido o *Semântica estrutural* há muito pouco tempo e fui o primeiro, como disse. Então passei ao Eduardo, pois, naquela época, eu tinha saído da USP, ia para Assis. Lecionei um ano. Fiz um concurso quando saí da USP.

**M. L. V. P. D.:** Você não foi em 1968?

---

4 Edward Lopes refere-se ao artigo "Métaphore et isotopie", publicado no n. 3 da revista *Significação*, em 1982.

**E. L.:** Estive na USP em 1967, 1968. No baile de 1969, já saí – metade do ano. Depois me vi na rua de uma hora para outra, com uma família nas costas. Foi quando escrevi aos meus amigos do interior dizendo que queria voltar para o interior. Então me puseram para prestar um concurso. O Rolando Morel Pinto, que era diretor em Assis, queria que eu fosse para lá dar Literatura Hispano-americana, Literatura Espanhola e Língua Espanhola. Estava sem professor lá. Depois, um amigo de Araraquara me inscreveu para que eu lecionasse Cultura Brasileira. Não era da minha área, mas queria que eu tentasse. Era um concurso que estava aberto. E fiz. Em Franca, fiz outro de Linguística. Ao final, tive que escolher, porque peguei tudo isso aí. Só não peguei Cultura Brasileira, em que fiquei em segundo lugar. Quem pegou o primeiro foi o Bandeirinha.

**M. L. V. P. D.:** Quem é o Bandeirinha?

**E. L.:** É o Bandeira de Mello. O primeiro nome dele, não me lembro mais. Era da turma do Otaviano e do Pinto Prado, desse grupo que também trabalhou conosco na Barão de Mauá. Eu estava indo para Assis e me lembro que levei esse livro do Greimas para ler na viagem, que era muito monótona, muito chata.

**M. L. V. P. D.:** Isso era meio de 1969?

**E. L.:** Era 1969. Eu lia esse livro e comecei a marcar a lápis. Assinalava. Quando me dei conta, o livro todo estava assinalado. O livro me surpreendeu muitíssimo. Por quê? O que se fazia no *Semântica* não tinha nada parecido. Eu estava medianamente informado sobre o que se fazia. E aquilo era uma novidade absoluta na área. Hoje, quem lê, não consegue reconstituir o clima da época e pensa que há uma continuidade.

**M. L. V. P. D.:** Foi realmente um marco.

**E. L.:** Isso era um marco, na verdade. E eu achei muito esquisito. Disse para o Cañizal lê-lo também. Fazia questão que ele lesse, para ver os pontos de vista extremamente curiosos presentes no livro. Ele não queria saber de Linguística. O negócio dele era [literatura] hispano-americana. Mas insisti que deveria ler. Trabalhávamos juntos. Argumentei que ia servir inclusive para trabalharmos literatura. Então ele concordou, e também gostou tanto que ficou com o meu livro. Sei que depois perdi esse livro sucessivamente três vezes. Sempre lia indo para Assis e esquecia na poltrona. Fui o primeiro que realmente leu aquilo com interesse.

**M. L. V. P. D.:** Todas as pessoas que participaram do curso já tinham essa leitura? O que eles tinham lido?

**E. L.:** Não. O Ignacio tinha, porque o Cañizal passou para ele. E eu também. O negócio do Ignacio, naquela época, por exemplo, era latim. Ele foi professor de latim, inclusive. E, aliás, péssimo professor de latim. Não que ele não soubesse. Era aquele tipo de professor de latim chato, porque, vamos supor, fazia uma referência a uma construção latina e

falava a aula inteira – “Foi construída”, “Tinha tantos quilômetros”, “Foi construída no ano de tanto e não sei o quê, pelo Imperador”. E o que é que me interessa isso? E eu com isso? Esta era a preocupação que não levava a nada. Você não via objetividade naquilo. Então o Ignacio começou a mudar quando pegou Linguística, logo naquele momento. A essa altura, já estava interessado em ler o *Semântica*.

**M. L. V. P. D.:** Onde ele estava?

**E. L.:** Estava em Rio Preto.

**M. L. V. P. D.:** Ele dava aula de latim em Rio Preto?

**E. L.:** Sim. E depois eu e o Eduardo o convencemos a trabalhar com pintura, porque ele não trabalhava com pintura até então, não sabia nada de pintura. E nós já trabalhávamos, porque fazíamos programas lá em São Paulo, na USP. Reuníamos todos os nossos alunos na sala e fazíamos um programa, por exemplo, sobre pintores espanhóis barrocos. Eu mesmo fiz um programa sobre Velásquez, que tinha duas horas de duração. Então estudávamos a fundo para ensinar os alunos. Analisávamos as telas, essa coisa toda. Um dia o Ignacio viu esses programas e começou a gostar. Começou entrar por aí, é como ele vai aparecer, porque entrávamos pelos desvios e, de repente, um pensava mais em uma coisa e o outro noutra. Eduardo passou para cinema. Trabalhei com cinema um pouco de tempo, porque, apesar de sair da USP, a ECA sempre me chamou para dar aula na pós. E fiz isso até a década de 1980. Até que, um dia, não aguentei mais e larguei. Parei porque não tinha nada para continuar.

**J. C. P.:** Diana e Tiekó, elas estavam...

**E. L.:** A Tiekó foi minha professora também em Rio Preto. Apesar de bem menina, e eu já era mais velho que ela. Como fiquei esses 11 anos nessa Universidade – o último curso que fiz foi em Rio Preto; foi lá que me formei – ela foi minha professora de [Literatura] Brasileira. Antes de Brasileira, ela deu Literatura Hispano-americana, com o Eduardo. Ela foi assistente do Peñuela. Depois ele foi para a ECA, na USP, e ela ficou meio deslocada, acabou indo para Brasileira, com o Fernando de Carvalho, que estava em Assis até pouco tempo. E a Tiekó nunca se comprometeu integralmente com o grupo. Sempre ficou meio *outsider*. Mas sempre manteve vínculos. A Diana era aluna dela. Ouviu dela, portanto, alguma coisa de Semiótica. Ela se empolgou com a Semiótica. E ouviu alguma coisa do Eduardo. Eu me lembro do ano em que o Eduardo me falou que tinha dois alunos excepcionais e precisava de ajuda para aproveitá-los. Um deles era o Jesus [Antônio Durigan] e o outro era a Diana [Luz Pessoa de Barros]. Ele não sabia qual dos dois era melhor. Então perguntou se eu poderia arrumar qualquer coisa para eles. Naquela época, a Barão de Mauá me ouvia para contratar as pessoas, pois fui o primeiro professor da USP que chegou aqui, o primeiro professor que tinha doutoramento, e da USP, e o primeiro professor que veio falar de estruturalismo, de renovar alguma coisa. Até então, eles não falavam nada disso.

**M. L. V. P. D.:** A fofoca...

**E. L.:** Aquela coisa toda. Quer dizer, mudou completamente a coisa. Eles começaram a pedir e viram que eu tinha colegas que podiam vir. Chamei o Ignacio, o Eduardo, o Alceu, a Tieko. Também chamei o Bento Prado, o Ianni. Até quem não era da minha área e eu conhecia, eu chamava. Chamei 20 pessoas.

**M. L. V. P. D.:** Ianni?

**E. L.:** Octávio Ianni. Chamei um monte deles. Cid Marques também veio. Enfim, começou a se formar uma escola de alto nível. Por isso eles pensaram em convidar o Greimas, que, no fim do curso, deu duas ideias para nós. Primeiramente, ele disse: "Vou lhes dar uma alegria, creio. Vou filiar o grupo de vocês, de que gostei muito, ao meu grupo de Paris". Então fomos o primeiro grupo de estudos semióticos do Brasil filiado diretamente ao grupo dele, de estudos semiolinguísticos da Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris. E eu, distraído, perguntei em que isso se traduzia, concretamente. E ele: "Bem, se traduz em um intercâmbio de trabalhos, essa coisa toda, e vocês poderão mandar alguém para lá". Isto, ele falou para mim, pessoalmente: "Edward, você me indica um professor daqui por ano – manda estudar comigo –, que concedo uma bolsa para ele lá em Paris. E vocês arranjem o que precisa aqui". Então falei: "Ótimo". Tanto que mandamos [professores]. Acho que a primeira foi a Diana. Depois, o Eduardo e, em seguida, o Ignacio. O Ignacio foi em 1980. Eu sei, guardo bem o ano, porque ele estava fundando comigo a pós-graduação em Araraquara. A segunda coisa que Greimas sugeriu foi: "Sugiro que este pessoal que está aqui interessado em Semiótica, que vai ficar filiado ao nosso grupo, faça uma revista para publicar o trabalho de vocês e divulgar no Brasil". E nós achamos boa a ideia dele, que ainda acrescentou: "Só que, para fazer isso, vocês têm que ter uma fundação formal; têm que registrar a revista num cartório, ver essas coisas todas, e têm que eleger uma diretoria". Até então, trabalhávamos separadamente.

**M. L. V. P. D.:** Sem muita organização...

**E. L.:** Exato. Por exemplo, eu trabalhava muito com o Eduardo. O livro *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana* fiz com ele. Trabalhávamos no *O Estado de S. Paulo*; éramos responsáveis por um suplemento de cultura, muito interessante, chamado "Suplemento Literário", e eu e ele éramos responsáveis pela sessão de Letras Hispano-americanas. Toda semana mandávamos um artigo para lá. Bem, tínhamos um trabalho intenso, mas éramos só nós dois.

**M. L. V. P. D.:** É difícil produzir sem organização.

**E. L.:** Era muito difícil. Então resolvemos fazer um grupo.

**J. C. P.:** Vocês chamaram o Salvatore [D'Onófrio]?

**E. L.:** Sim, chegou a assistir umas aulas do Greimas, não todas.

**J. C. P.:** E o Evaldo [Amaro Vieira]?

**E. L.:** Ah, o Evaldo. Era um cara muito interessante. Gostava muito dele. O Evaldo, que vinha da área de Sociologia, mas havia feito também Letras, tinha dois diplomas e acabou, finalmente, ficando na USP com Didática, Pedagogia, Educação. Ele nunca levou a sério isso. Usava mais as teorias marxistas. Naquele tempo, as ciências sociais tinham uma vantagem sobre nós. O que é que Greimas representou naquele momento? Greimas representou, pela primeira vez em ciências humanas, a possibilidade que você tinha de aplicar um modelo de trabalho, como os marxistas tinham, ou os freudianos, por exemplo. Quer dizer, se você pega um psicólogo, um psiquiatra da linha freudiana ou da linha sei lá, de Jung, ou de quem quer que se escolha, essa gente tem um modelo. Por exemplo, o modelo deles contém o complexo de Édipo.

**M. L. V. P. D.:** Fazem um percurso, não é? Há um por onde têm que passar. Venceu ou não venceu...

**E. L.:** É como a leitura. Você descobre, em parte, porque foi lá. A leitura não é uma coisa morta. Então, se você aplica um modelo, evidentemente você vai encontrar o que o modelo põe. Se você vai fazer um trabalho e quer aplicar o modelinho do quadrado, por exemplo, é possível. Você pode usar isso em qualquer lugar. O importante não é isso. O importante é ver o que você faz com isso. É como funciona o quadrado semiótico, todas as estruturas elementares, a teoria em níveis.

**M. L. V. P. D.:** O percurso gerativo.

**E. L.:** Exatamente. O percurso, o programa narrativo, essas coisas todas nos deram o quê? Elas nos deram, pela primeira vez, um modelo a ser aplicado em um trabalho, que permitia olhar através de uma câmera, de uns óculos, de um gabarito, que dizia exatamente o que é que estava sendo visto. E era isso que era feito. Essa foi a grande novidade, porque não tinha isso nas ciências humanas. O que é que tinha?

**M. L. V. P. D.:** Uma fala do autor, aquela leitura.

**E. L.:** Por isso, o pessoal daqui que melhor fazia análises de textos, até então, era da crítica literária, eram os discípulos do Lukács, que empregava o método marxista.

**M. L. V. P. D.:** Crítica marxista que também, de certa forma, é reducionista.

**E. L.:** Toda crítica é reducionista na base. Se você toma um modelo, você está conformado a reduzir, a ver aquilo que o modelo dá. Mas o reducionismo não é próprio do método, é próprio da ciência, do método científico. Não é verdade? Por exemplo, eu sempre defino a ciência como um corpo de saber, de um saber parcial. Por quê? Porque uma ciência não pode ser perfeita.

**M. L. V. P. D.:** Eu queria perguntar uma coisa para o senhor. Quem estava gravando as palestras do professor Greimas?

**E. L.:** Olha, não me recordo de quem tomou conta da tarefa.

**M. L. V. P. D.:** Mas era para serem gravadas.

**E. L.:** Elas foram gravadas. Isso eu sei. Além disso, na última aula do Greimas, na parte da tarde, ele reservou a última hora para fazermos a eleição do Centro de Estudos, que resolvemos batizar de "A. J. Greimas", em homenagem a ele. Então foi feita a eleição.

**M. L. V. P. D.:** E foi ele que sugeriu que vocês montassem esse Centro, não?

**E. L.:** Ele que sugeriu. Nós não tínhamos pensado nisso. Todos que estavam votaram, e fui eleito o primeiro presidente. Então fiquei também encarregado de viabilizar a revista. Para isso, fui à direção da Mauá, expus o plano da revista e do Centro, e disse que este último seria um órgão universitário, que só poderia funcionar se dessem o auxílio de, no mínimo, alguns salários anuais. Também era importante que fizessem constar no orçamento da universidade, senão a revista não ia se viabilizar, porque ela tinha um custo. Eu já tinha experiência com a turma do Eduardo, do Alceu, do Ignacio. Em Rio Preto, nós tínhamos fundado uma revista chamada *Bacab*. Não sei se vocês se lembram.

**M. L. V. P. D.:** Cheguei a ver.

**E. L.:** Foram dois números dela.

**M. L. V. P. D.:** Vi na biblioteca.

**E. L.:** Antes dela morrer, não é? Mas, então, a direção da Mauá deu, para minha surpresa, muito mais do que eu esperava. Ela deu 100 salários-mínimos por ano, uma bela quantia de salários-mínimos. Garantia, naquela altura, a publicação de dois números da revista. E, de fato, fizemos a primeira muito bonita, não é? Grande, com artigo de Greimas.

**J. C. P.:** Temos só a cópia aqui.

**E. L.:** A ideia ficou assim: vamos fazer uma revista para a qual sempre puxaremos um grande nome estrangeiro, para carro-chefe. E atrás vai todo o pessoal. Vamos pelo menos ter um lugar onde publicar. E, de fato, saiu isso daí.

**J. C. P.:** A pergunta que deu origem ao Centro foi feita em que altura do curso? Foi no começo, no meio ou no final?

**E. L.:** No meio do curso, mais perto do começo até.

**J. C. P.:** Mais palestras foram gravadas ou somente essa?

**E. L.:** Foram gravadas várias. E dessas palestras foram tiradas umas 12 fitas, no mínimo, que ficaram a cargo do secretário, que era o Ignacio, naquela altura. Ele ficou com essas fitas por muito tempo. Primeiro ficaram na Barão de Mauá um tempo. Quando saímos de lá, ele as levou, porque a nossa intenção era retirar tudo o que estava nelas, reproduzir e fazer um livro.

**M. L. V. P. D.:** Foi uma pena não terem feito.

**E. L.:** O máximo que conseguimos fazer foi tirar dois artigos, como vocês sabem. E dois artigos inéditos, que tiveram repercussão até na Europa, porque eles não tinham lá. Quando foram fazer homenagem a Greimas lá, estavam pedindo, porque ele tinha falado aqui, mas não tinha falado lá. Eles não tinham. E depois lembro de ele ter levado para Rio Preto para trabalhar, dar para algum aluno tirar. É um trabalho muito chato transcrever fita. Você tem que ouvir várias vezes, às vezes não ouve bem, não pegou bem, um que está ouvindo entende uma coisa, outro entende outra. É muito penoso.

**J. C. P.:** A transcrição das duas palestras, o senhor fez com o professor Ignacio?

**E. L.:** A transcrição não. A transcrição quem fez foram Ignacio e Alceu. Não sei quem tirou primeiramente, quem fez o monstro, digamos assim. Deve ter sido algum aluno do Ignacio. Mas, depois, Ignacio e Alceu ouviram juntos, eu me lembro até que eles me chamaram para ouvir também. Mas eu não tinha tempo naquele momento, não fui ouvir. Lembro de dizer que veria quando terminassem, e do Alceu e do Ignacio vendo e decidindo, porque havia nomes, inclusive, de gente que não tinha nada útil para nós. Alunos do Greimas, provavelmente, alguns alunos que, naquela altura, não diziam nada, nem sabíamos quem eram. E, para pegar o nome, era bem difícil. Deve ter algumas incorreções.

**M. L. V. P. D.:** O texto "Métaphore et isotopie" tem uma nota de rodapé dizendo que foi revisado pelo Louis Panier, que acho que era da Université de Lyon. Ele não estava aqui.

**E. L.:** O Louis Panier era uma figura interessante. Pertencia mais ao grupo de Lyon, que estava interessado numa semiótica bíblica. Tem muitas coisas preciosas dentro desse curso. E nunca foram tiradas. A última vez que vi isso foi antes de me aposentar. Estava com o Ignacio, em Araraquara, no gabinete dele. Depois não sei o que virou disso. Não sei para onde ele levou.

**J. C. P.:** Panier, então, entra como na história?

**E. L.:** O Panier assistia a algumas aulas do Greimas, aprendeu teoria, essa coisa toda. Mas como a área dele era verdadeiramente outra, nunca se uniu muito ao grupo. O grupo, aliás, não era tão unido assim. Sempre foi muito definido. O Panier, por exemplo,

se queixava de não ser muito bem aceito. Greimas tinha a preferência dele. O discípulo predileto era o François Rastier.

**J. C. P.:** E o Courtés?

**E. L.:** O Courtés era uma figura secundária. O grande nome do grupo não é nenhum deles. O François Rastier nunca soube direito o que queria. Inclusive, quando o Greimas veio aqui, perguntei como o Rastier estava – eu já o admirava muito, tinha lido uns estudos dele. E o Greimas estava louco da vida, porque o Rastier tinha ido trabalhar no Cine Renault. Foi lavar o chão. Entrou numa daquelas crises sobre ter que ser militante, ativista político, aquelas coisas que deram na juventude francesa em 1968. Gente velha como o Sartre não ficou bem das pernas, imagina os mais novos. Mas o Sartre era um filósofo.

**J. C. P.:** Rastier, hoje, trabalha com matemática, com inteligência artificial, não?

**E. L.:** Sim, se dedicou a isso.

**J. C. P.:** É a partir daquela proposta da Semântica Interpretativa que ele distende a sua teoria.

**E. L.:** Exato. Aliás, acho que isso foi um equívoco do grupo. Entrar por esse lugar foi um equívoco. Digo isso porque a universidade como está hoje não me interessa mais. Pertencço a uma universidade que era feita por pessoas que, por incrível que pareça, eram dois ou três que conheci e realmente tinham vontade de aprender alguma coisa. Viam realmente alguma coisa séria. E hoje, vejo a universidade cada vez mais parecida com uma espécie de departamento de ciência e tecnologia das megaempresas multinacionais. Estão lá sendo auxiliares da globalização. Acho que entraram nesse caminho terrível e as ciências humanas, assim como as artes, não existem para mais nada.

**M. L. V. P. D.:** O que qualquer computador faz.

**E. L.:** Eles pensam em nós, hoje, dessa forma. Isso não interessa. As ciências humanas não interessam a ninguém. A verdade é essa. Porque as ciências humanas são subversivas. Sempre foram. Se elas valerem a pena, são subversivas. Se não forem subversivas, não valem a pena. O que que elas podem produzir? Críticas. Não é? A melhor contribuição delas é essa. Elas não vão fazer parafuso nem vender tintura para cabelo.

**J. C. P.:** Daí uma universidade de Semiótica.

**E. L.:** Mas isso é realmente um desencanto com a Semiótica. Quando saiu a minha geração, eu pensava que tínhamos conseguido alguma coisa. Então fiquei sabendo que, na USP, tinha apenas algumas pessoas falando de Semiótica a sério. Jesus Cristo, é a

maior universidade do país, a mais célebre. Por que a Unicamp nunca entrou nisso? O Jesus [Durigan] foi para lá, poderia ter feito alguma coisa. Quando ele foi, quem o pôs na Unicamp? Fui eu. Lembram-se daquela história que contei, que o Eduardo falou “Não sei o que faço com a Diana e o Jesus”?

**J. C. P.:** Ele era um dos alunos.

**E. L.:** Arrumei lugar para ele na Barão de Mauá. Um dia, a Yara Frateschi, que tinha sido minha colega de Franca e estava na Unicamp, me convidou para ir para lá e rejeitei. Não gostava de como o grupo deles estava levando as coisas. Então ela pediu para eu arrumar alguém. Como o Jesus estava perto, perguntei a ele se queria ir para a Unicamp. Imediatamente, disse sim.

**J. C. P.:** O senhor mesmo não foi [a Paris] pelo intercâmbio entre o grupo de Paris e o Centro de Estudos Semióticos?

**E. L.:** Fui. Eu fui um dos últimos a ir. Fui quando o Greimas estava morto. Ele morreu em 1992. Cheguei no final do ano. Lá, visitei o Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, mas fui a quatro ou cinco reuniões. Não passou disso, porque vi muita briga lá dentro.

**M. L. V. P. D.:** O Greimas voltou ao Brasil em outra oportunidade?

**E. L.:** Voltou, parece que uma vez, chamado pela USP. Quando estava aqui [em 1973] e foi a São Paulo, ele foi chamado para dar uma palestra na USP. Ou algumas palestras, duas ou três. Não fui com ele.

**J. C. P.:** E qual a data dessa segunda visita?

**E. L.:** Não sei. Não posso precisar.

**J. C. P.:** Não sei se tem mais alguma coisa sobre o Greimas no Brasil, mas tem a pergunta a que eu ainda gostaria de voltar.

**M. L. V. P. D.:** Sobre a elaboração da pergunta a Greimas durante o curso. O senhor não se lembra de como/qual foi exatamente a questão, já que foi o senhor quem elaborou?

**E. L.:** Não.

**M. L. V. P. D.:** O senhor falou da questão da metáfora, me parece.

**E. L.:** É, falei da questão da metáfora em relação àquele problema da projeção do eixo paradigmático.

**M. L. V. P. D.:** Paradigmático ou sintagmático?

**E. L.:** Sintagmático. O Jakobson defendia a ideia – e foi por aí, mais ou menos, estou me recordando – de que a metáfora resultava disso, da projeção ou não do eixo. Digamos que, se você tivesse dois eixos sintagmáticos, A e B, e dois eixos paradigmáticos, caso projetasse o paradigma A, teria uma construção normal; caso projetasse um paradigma B no lugar de A, teria uma construção metafórica. Era isso.

**M. L. V. P. D.:** Muito bem. De onde veio o B? Era de um outro paradigma?

**E. L.:** Exato, de um outro paradigma. Um segundo paradigma, portanto, impróprio. Era a velha ideia da metáfora como uma comparação imprópria.

**M. L. V. P. D.:** Certo.

**E. L.:** Mas eu disse ao Greimas, a partir de uma das observações, que me parecia um pouco furada a ideia do Jakobson. Era incompleta, no sentido de que você pode perfeitamente bem montar metonimicamente uma metáfora. Ou seja, é possível montar no eixo sintagmático, não precisa de nada do eixo paradigmático. Certo? Foi por aí. Então ele disse que estava anotado e botou no bolso. No dia seguinte, veio com aquela coisa brilhante que é aquele trabalho dele.

**J. C. P.:** Minha pergunta sobre enunciação liga-se a essa.

**E. L.:** A pergunta sobre enunciação?

**M. L. V. P. D.:** Ele responde, ele começa o texto dizendo que está respondendo ao senhor e ao Ignacio. Começa assim: “A pergunta que o senhor Lopes e o senhor Assis Silva me passaram por escrito me fez pensar muito, e muito, mas não, qualitativamente”.

**E. L.:** É [risos], era um negócio intrincado mesmo.

**M. L. V. P. D.:** E está no título que “A enunciação [é] uma postura epistemológica”.

**E. L.:** O problema, nesse caso, era o seguinte: Greimas foi o primeiro sujeito que, certamente, descobriu que o universo do discurso é um universo fechado nele mesmo, de tal modo que não cabe falar em exterioridades em relação a ele. Ou seja, ele é fechado de um jeito que inclui, nele mesmo, o que é o exterior dele. Ele não pode trabalhar se não utilizar isso. Agora, se você leva isso para a teoria da enunciação, verifica que, em Jakobson, por exemplo, considerando as funções que identifica, ele está pensando no enunciador colocado na situação física, e extralinguística, junto a um enunciatário igualmente físico, como estamos aqui. Mas Greimas está pensando em papéis. Para ele, o destinador e o destinatário, o enunciador e o enunciatário, nada têm a ver com as pessoas reais, que assumem esses papéis, eventualmente, na fala.

**J. C. P.:** São actantes.

**E. L.:** Eles podem ser dois ou mais de dois, ou menos de dois, pode ser um. São actantes, são papéis funcionais e, portanto, eles se definem dentro do discurso. O discurso não existe a não ser dentro dele mesmo. Aquilo que está fora do discurso, na verdade, é o que ele diz e que está dentro dele. É esse paradoxo aparente, que resumi, muitas vezes, dizendo: tem enunciação, então tem enunciado. E, se tem enunciado, então tem enunciação.

**M. L. V. P. D.:** Lógico.

**E. L.:** E tem a enunciação como um pressuposto de existência do próprio enunciado. Porque, se o enunciado é o objeto criado pela enunciação, basta ter o enunciado, para ter a enunciação como um pressuposto. E a enunciação é sempre um pressuposto. Esse é o problema. Quer dizer que são completamente inanes e inúteis as teorias biográficas, as teorias literárias que se apoiam na biografia para explicar. Outro dia, em uma palestra em Araraquara, com psicólogos e estava perguntando a eles, que, se achavam útil usar a biografia do sujeito para explicar a obra? Se achavam útil explicar a biografia do escritor, como, por exemplo, dizer que Machado morreu em 1908, que está morto há um século. E, por fim, se acreditavam que a subjetividade dele é incontrolável para eles, que não podem penetrar nela. Penso, então, que é muito mais útil entrarem na biografia do leitor, porque o leitor lê o sentido que deu ao texto. O sentido é do leitor, não é do autor. O autor dá, ao leitor, o plano de expressão. E por que eles não fazem isso, então?

**M. L. V. P. D.:** Trabalhar com a história do leitor?

**E. L.:** Veja, quem é que lê? Quem é que tem a competência para ler? É o leitor, não é o autor. O leitor lê com a sua competência. Portanto, eu não estava brincando. É sério.

**M. L. V. P. D.:** Não, foi uma inversão.

**E. L.:** Você entende precisamente o que você tem competência para ler. É nesse sentido que a obra é aberta.

**M. L. V. P. D.:** E mostra, de certa forma que o ser real, o Greimas ou o Machado de Assis, a vida deles não tem importância nenhuma na obra deles.

**E. L.:** Não tem nenhuma! Nada. É fofoca! Existem duas coisas que um mau professor de Literatura faz e que não deve fazer. Uma é falar da vida dos autores, porque isso pode ter um interesse de fofoca, não vejo outro. A segunda é não ensinar História da Literatura, porque quem dá História da Literatura, não dá Literatura, dá livro e dá História. História da Literatura é uma disciplina histórica, do âmbito da História, não tem nada a ver com Literatura. Quem dá Literatura, dá texto.

**M. L. V. P. D.:** Exatamente.

**E. L.:** Não é verdade? Que é que adianta você saber a vida do Castro Alves, se você nunca leu, sei lá, *Navio Negreiro*?

**M. L. V. P. D.:** Professor, agora tenho que voltar à história da semiótica greimasiana no Brasil. Sobre a revista *Significação*, o senhor já contou como ela foi montada. A pergunta é: ela sempre foi editada? Parece que teve uns anos que não foi.

**E. L.:** É, ela mudou muito de formato. Eu acompanhei, fiquei dez anos como coordenador do Centro de Estudos Semióticos. E, enquanto estive, eles publicaram, no mínimo, uma por ano. Pelo menos a primeira e a segunda, a terceira e a quarta, talvez.

**J. C. P.:** Acho que a terceira é de 1982, tem um lapso depois.

**E. L.:** Isso. Depois tem um lapso sim. Por quê? Porque em 1977 me desliguei daqui. Fui o último a se desligar da Barão de Mauá. E quando me desliguei, simplesmente cortaram a verba da revista. Na verdade, eles nunca deram. Só para a primeira revista eles deram 100 salários-mínimos. No segundo ano, já não deram. Nessa que saiu publicada muito depois, os artigos foram escritos bem antes. Por isso há essa diferença de data. Então nós começamos a ficar com aquele problema, como é que vamos bancar? O que faremos?

**J. C. P.:** Essa é de 03 de abril de 1982.

**E. L.:** Então, esses artigos devem ter sido escritos dois, três anos antes, provavelmente.

**J. C. P.:** Quando já se tinha, por exemplo, Zaga [Luiz Gonzaga Marchezan], [Jose Luiz] Fiorin.

**E. L.:** É, mas já tinham se passado nove anos do curso.

**M. L. V. P. D.:** O Fiorin entra na segunda geração, ou não?

**E. L.:** Sim. Um dia ele apareceu, que me lembre, na Unesp, e matriculou-se em um curso meu. Ele fez um curso de um ano.

**M. L. V. P. D.:** Nessas alturas o senhor já estava na Unesp de Araraquara?

**E. L.:** Estava dando semiótica. E ele não sabia muita coisa, os interesses dele, na verdade, eram mais ligados ao marxismo. Lembro-me do Fiorin muito bem, por dois motivos. Primeiro porque ele era, realmente, uma pessoa muito inteligente e, segundo, porque ele me amolava muito com a versão marxista da ideologia. E eu não gostava da versão marxista da ideologia, daquele negócio de estrutura. E até me lembro que, um dia, eu lhe disse que o marxismo também trabalhava com mitos, porque esse negócio de que a história vai acabar, só com Marx proletário descendo do céu e liberando os trabalhadores do mundo todo. Isso, para mim, é mito, isso é mito milenar. Os mitos milenaristas que regem o mundo.

**J. C. P.:** Começo de deslocação messiânica.

**E. L.:** É, exatamente. E era uma visão que se tinha. A visão marxista era essa, dava essas coisas para as pessoas entenderem. Então me lembro de que ele desconfiava muito do curso por causa das concepções a respeito de ideologia. Eu preferia definir ideologia de dois modos: o modo greimasiano, que é regido por um universo de valores, portanto; e o meu modo, que eu definia como discurso repetido. Ele perguntava como eu preferia definir por esse viés do discurso repetido; não entendia muito bem disso, mas depois citou na tese e usou, inclusive, a definição que eu dava. Ele chegou a entender esse conceito aqui. Bem, desviou o curso muito para isso, para trabalhar em cima disso.

**M. L. V. P. D.:** Quem era o orientador dele?

**E. L.:** De mestrado?

**M. L. V. P. D.:** Não, de doutorado.

**J. C. P.:** Acho que a tese é sobre o Golpe de 1964.

**M. L. V. P. D.:** É. Na tese, ele tem esse discurso voltado para a ideologia.

**E. L.:** Exatamente. Ele trabalha com os discursos dos presidentes da ditadura. E é bem em cima disso, quer dizer, tudo ideológico; era a grande preocupação dele. Tudo bem que você, dentro da semiótica, trate dessas questões. A semiótica é o quê? É uma metodologia. Ela não é uma ciência.

**M. L. V. P. D.:** É uma teoria que tenta dar conta do sentido.

**E. L.:** Isso. A semiótica, cada vez mais, de algum modo, faz aquilo que antigamente se chamava uma teoria unificada, porque você vai encontrar nela saberes que vêm de outras áreas. Tomemos, como exemplo, o quadrado semiótico. Se o observar, verá como se parece com o quadrado do Blanché ou com aqueles quadrados que os pitagóricos faziam.

**J. C. P.:** O quadrante de Aristóteles.

**E. L.:** Ou o quadrante de Aristóteles. Os lógicos faziam aqueles silogismos.

**M. L. V. P. D.:** Ele fazia o grupo de Claude [Shannon].

**E. L.:** A lógica de [George] Boole, não é? Quer dizer, está tudo ligado. E, do ponto de vista, digamos, heurístico, é lógico que se beneficia tremendamente do marxismo, porque essa história, por exemplo, que nós demos sobre a definição de ideologia, do conjunto de valores, é um valor, só que o valor a que o marxista deu ênfase foi o valor,

evidentemente, que estava medindo as relações de trabalho, imediatamente, como mercadoria, isto é, o valor de consumo, enquanto trabalhamos, não tanto com o valor de consumo – embora ele entre também –, mas com o valor de troca. Mas o que é o signo? Signo é um valor de troca. É uma coisa que se põe no lugar de outra coisa, que se troca por outra coisa. É esse o verdadeiro interesse. Então, veja que as tradições são muito bem-apanhadas na semiótica greimasiana. Ela é muito bem orientada nisso. Quer dizer, é preciso entender um pouco de Lógica, um pouco de marxismo, um pouco de Antropologia. Digo Antropologia para incorporar, digamos, contos infantis, os contos de fadas, o início da teoria começou por aí.

**M. L. V. P. D.:** Aliás, começou analisando mitos, certo?

**E. L.:** Sim, mitos.

**M. L. V. P. D.:** Mitos da Literatura.

**E. L.:** Eu mesmo, trabalhei muito com os mitos do Dumézil. Foi o Greimas que chamou minha atenção para ele.

**M. L. V. P. D.:** Na linha da multidisciplinaridade, transdisciplinaridade, o senhor estava dizendo que a semiótica *acaba sendo* a mais abrangente. Mas ela é.

**E. L.:** Penso que ela é sincrética. Ela é quase uma teoria unificada.

**M. L. V. P. D.:** Então, justamente sobre a questão da interdisciplinaridade, os peircianos falam, hoje em dia, até em transdisciplinaridade. Não sei bem o que é isso, mas essa principal estratégia da semiótica pierciana parece não gozar de boa reputação entre os greimasianos. Por exemplo, no verbete psicosemiótica, lemos o seguinte no *Dicionário de semiótica*: “Essa aproximação de duas disciplinas que se elaboram de maneira independente, visando à produção de um novo campo científico autônomo, repousa numa ilusão, a da interdisciplinaridade”. Sentimos que Greimas acha que tem que deixar para os psicólogos a Psicologia, para os sociólogos a Sociologia, não é?

**E. L.:** Eu também acho.

**M. L. V. P. D.:** No livro *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*, o senhor aborda a questão relacionada ao Cláudio Manuel da Costa recorrendo, ocasionalmente, à história social e literária do período, que poderíamos chamar de a primeira interdisciplinaridade; e, vinte anos antes, o senhor havia desenvolvido um conceito de interpretante descrito por Pierce.

**E. L.:** O conceito de interpretante foi desenvolvido em um artigo publicado na *Significação*.

**J. C. P.:** Então, ele aparece na *Significação*, em 1974, no artigo “Interpretação do interpretante”. Depois, aparece em 1978, no livro *Discurso, texto e significação: uma teoria de interpretante?*

**E. L.:** Exatamente.

**J. C. P.:** Que seria a segunda [teoria de interpretante]?

**E. L.:** Seria uma retomada daquele artigo aplicada a um soneto do Drummond.

**M. L. V. P. D.:** Então, em *Metamorfoses*, o tema da história novamente, de uma forma ou de outra, determina um questionamento das análises. Inclusive, Barthes tinha sido trazido para a obra. Parece-nos que o senhor é favorável a uma semiótica interdisciplinar.

**E. L.:** Não, não sou não. Veja, quando estava trabalhando com o Cláudio, o que chamou minha atenção, além da extraordinária importância que a obra dele tem – e acho que foi muito mal avaliada ainda – é que ele empregava bem coisas que antecedem muito a época dele. Ele tem coisas que são barrocas, que são mais atrasadas que a época dele, mas ele tem prenúncios de Romantismo, e depois ele tem prenúncios no uso, no gosto da Gramática, por exemplo, de algum modo uma escrita que seria pré-concretista, de certo modo, por causa deste recurso: os anagramas. E, por outro lado, o universo dele era, ao mesmo tempo diferente. Vou dar um exemplo: no soneto XXII, em que fala de Fido, não há referência para o nome “Fido” para uma pessoa da época.

**M. L. V. P. D.:** Ah! Não teria sentido.

**E. L.:** Seria um nome qualquer, um nome pastoril qualquer. Mas era um nome pastoril que vinha da Itália, e tinha uma tradição lá, porque “Fido” é um nome no livro *Il pastor fido*, de Battista Guarini, e, naquele contexto em que ele era empregado, no conceito de escola, portanto não necessariamente histórico, mas escolástico mesmo, ele significava, por antonomásia, o amante fiel e desprezado.

**M. L. V. P. D.:** E é esse papel que ele vai desempenhar.

**E. L.:** Isso. O nome, portanto, era, em si mesmo, digamos, um minitexto que está dentro do poema. E é pertinente. Cláudio usa exatamente por esse sentido. Claro que não posso dizer que ele pensou nisso, mas era um poeta arcádico. Por outro lado, há certas alusões que ele faz quando aparece a metáfora. Cabe dizer que a metáfora aparece em duas ocasiões: quando não se sabe exatamente o que dizer ou quando não se pode dizer o que quer dizer. Então, em época de ditadura, é uma maravilha. E esse momento era mais ou menos o que o Cláudio viveu, porque não se pode esquecer que esteve implicado na Conjuração Mineira, na Inconfidência, e, na época, os escritos dele eram altamente policiados. Tanto que a sátira do Gonzaga, as *Cartas chilenas*, circulavam clandestinamente.

**M. L. V. P. D.:** Era uma época em que tinha que usar metáforas. Tinha que usar essas figuras.

**E. L.:** Tinha que usar essas coisas porque não podia dizer diretamente o que se pensava.

**M. L. V. P. D.:** Nem assinava.

**E. L.:** Sim. Quando ele falava em “derrama”, por exemplo, ele podia fazer um jogo de palavras em que, de um lado, se referia aos olhos derramando lágrimas e à derrama dos impostos, que fazia chorar os povos que viviam em Minas. E ele fazia coisas desse tipo. Não era uma leitura, digamos assim, interdisciplinar; era uma leitura relacionada aos valores que essas palavras tinham na época e que são recuperadas ainda hoje.

**M. L. V. P. D.:** Então, a questão é que o texto tem essas aberturas.

**E. L.:** Tem essas aberturas.

**M. L. V. P. D.:** Mas, se não tivesse escrito lá, não dava para saber.

**E. L.:** Não posso jurar que o Cláudio tenha feito isso, mas, *a posteriori*, como me informei disso, está na minha competência de leitor ler isso. Essa informação é irrefutável. Outra coisa que me levava a esse caminho era que muitos autores e críticos brasileiros negam que tenham vindo de uma escola mineira, por exemplo, ou não dão o devido valor que a escola mineira teve. Por que não dão valor? Porque leem as obras separadamente.

**M. L. V. P. D.:** Não têm a visão do todo.

**E. L.:** Não têm. Como eles leem a obra separadamente, dizem que não há nada que tenha consistência ideológica. Como não há? Se se pega, na mesma época, livros como *Cartas chilenas*, *O reino da estupidez*, todos esses livros de Minas, uma porção de livretos escritos, e mesmo as obras épicas, todos malham o que é português. E tudo o que eles louvam é brasileiro. Se se lê isto desse modo, vai verificar que o que era português era antivalor e o que era brasileiro era valor, era valorizado. O que significa isso? Significa que se deve fazer a leitura de várias obras do tempo para ver como elas convergem na criação do mesmo sentido. Essas obras eram a tradução literária de um combate que havia na vida real, daquilo que eles estavam sofrendo na realidade histórica daquele momento. Mas não vou pegar essa informação na/da vida real, vou pegar na obra. O que recomendo é pegar na obra. E outra, é preciso ler o quanto é grande a escola mineira, uma vez que, nas artes, o maior escultor do mundo, na época, era certamente Aleijadinho. Tinha um grande arquiteto, mas não tem só Aleijadinho, tem trinta grandes arquitetos, trinta grandes escultores. Estudos sobre a música barroca de Minas mostram que, pelo menos vinte cidades desse estado tinham entre oitenta e cem escravos músicos, o que, para a época, era um número absurdo! Alguns, como Lobo de Mesquita, por exemplo, tinham uma música de qualidade extraordinária. Na

pintura, tem o Mestre Ataíde. Se tem um sujeito com a capacidade do Mestre Ataíde e um escultor como Aleijadinho, o pai de Aleijadinho na escultura e na arquitetura, gente como os que escreviam a respeito de Minas, a exemplo do Frei Veloso, que escreveu um livro sobre Botânica, extraordinariamente valioso, tem-se um florescimento cultural. E é nesse período, é desse caldo de cultura que se criam os poetas. Todo mundo era poeta na época. Então isso não é interdisciplinaridade.

**J. C. P.:** Acho que a pergunta gira em torno de como abordar semioticamente esse caldo de cultura, porque, considerando o exemplo que Greimas dá no *Maupassant*, ele consegue interpretar aquele conto sem falar onde Guy de Maupassant nasceu, por exemplo.

**E. L.:** Lógico.

**J. C. P.:** É curioso. Então ele evita de uma forma totalmente radical.

**E. L.:** Não existe o fora do texto, é isso. Mas o que fiz foi uma leitura. Como disse há pouco, quem ensina História da Literatura não está dando Literatura. Não considero isso Literatura. Estou trabalhando com História da Literatura. E isso não está me ajudando nada a entender o Cláudio, está me ajudando, sim, a colocar no devido lugar a atualidade da arte que os poetas faziam naquela época. E isso é um dado da História. Porque sou do mesmo parecer de Greimas, que diz que, se você comparar uma Psicologia com outra... O que é que ele coloca?

**J. C. P.:** Pega duas ciências que tiveram objetos e origens diferentes e depois se aproximaram.

**E. L.:** Isso. O que é uma ilusão. Por que é uma ilusão? Porque, se você pegar uma afirmação feita pela Psicologia a respeito, digamos, do que significa determinado gesto cultural, e depois pegar o mesmo gesto analisado por outra disciplina e confrontar os dois, vai verificar que qualquer aproximação que possa fazer é ilusão, pois o que se está fazendo nesse momento é ignorar que as afirmações que uma ciência faz têm validade no interior dela, dentro dela, dos seus próprios tempos, e isso nada tem a ver com a do outro. Então, é o mesmo que ocorre quando dizemos, por exemplo, que não vamos aceitar as curas xamãs, dos pajés, porque não funcionam em nós. É uma ignorância aquilo [a cura xamã]? Não. Aquele é verdadeiramente o método de cura dos indígenas, provado por milhares de anos e que, se não prestasse, jogariam fora. Eles não são loucos. Se não desse nada certo, eles certamente adotariam outra coisa. Não é verdade? Só que nós não sabemos avaliar pelos critérios internos da cultura deles. Digo sempre uma frase para os meus alunos: a definição de natureza é cultural. Acho que isso explica. Não é a natureza que se define, ela é uma cultura, é uma disciplina, e você terá tantas definições. Por isso toda comparação desse gênero é ilusória. Greimas tem razão. É como a realidade. O que é a realidade? Realidade é um sincretismo de leituras que se faz de discursos sobre a realidade.

**M. L. V. P. D.:** Quanto ao uso do tempo interpretante, o senhor gosta dele, e ele vem da linha peirciana. Por quê?

**E. L.:** Não gosto muito de como Pierce coloca. Não é como Pierce disse, aviso isso desde o início. Uso o termo, não uso a teoria do Pierce.

**M. L. V. P. D.:** Sim, o senhor faz uma colocação sobre isso.

**E. L.:** Porque a teoria do Pierce chega numa coisa que é verdadeira, mas não leva a nada. Ele postula aquilo que sabemos. Você pode usar o signo como signo-objeto, falando a respeito das coisas do mundo, digamos, em função referencial. E se você pode usar o signo como metassigno, isto é, para falar de outro signo, então você também pode usar um terceiro signo para falar do segundo signo, entrando no processo de uma semiose ilimitada.

**M. L. V. P. D.:** E interminável.

**E. L.:** E é isso que a teoria do Pierce faz com o interpretante. Ora, o interpretante, para mim, é aquilo que você utiliza para falar de outro signo. É um metassigno. Tem apenas esse valor, mais nada. Por outro lado, o problema é estabelecer onde encontrá-lo. Para começar, se se lê um texto em português, a primeira coisa que se deve saber é português.

**M. L. V. P. D.:** O significado das palavras.

**E. L.:** Claro. Existe outro interpretante que é um interpretante do contexto. Quando falo contexto, não estou falando de situação, estou falando do contexto físico, do contexto de enunciação. Estou falando da vizinhança linguística que se coloca dentro do discurso. Depois tem que se definir o ideológico, e o ideológico é um dueto. Ele pode entrar na relação entre um e outro discurso. Que outro discurso? Por exemplo, um discurso como o do Fido, no Cláudio. Eu li, identifiquei o Fido. Ah! É um texto do Guarido que está aludido aqui. Pronto, fiz uma interpretação ideológica. Pode estar certa ou não estar certa, isso não importa, já é uma interpretação.

**M. L. V. P. D.:** É aí que entra a intertextualidade?

**E. L.:** Sim. Mas, eu digo: essa é uma teoria meio inútil, porque tudo é intertextual. Lemos uma coisa através de outra.

**J. C. P.:** E esses três interpretantes, como chega a uma pesquisa com eles? Como tem três, dá para aproximar das categorias?

**E. L.:** Dá para fazer mais, muito mais. É possível construir outros. É como os níveis de língua, pode-se analisar em vários níveis, não tem só três níveis como Greimas fala.

**J. C. P.:** Começo a pensar, por exemplo, no caso do interpretante do código, por estar baseado na analogia ou na aproximação, talvez, na sinonímia, com o ícone pierciano.

**E. L.:** Pois é, você tem dois, já, dois interpretantes do código, você tem um interpretante do código que é, digamos, linguístico, e tem um interpretante do código figurativo, que é outro. Você tem o dicionário lexical e o dicionário figurativo na tua cabeça, não é isso? Você pega, digamos, uma reprodução de uma figura de uma mãe com uma criança no colo e, por atrás dela, você tem a imagem mental da Madona, que é um interpretante do quadro figurativo. Ou seja, você só entende a reprodução, quando faz um apelo à Madona.

**M. L. V. P. D.:** Acontece muito em jornal.

**E. L.:** Sim. Aquele é o interpretante figurativo, no caso.

**M. L. V. P. D.:** Que está por trás?

**E. L.:** Isso.

**J. C. P.:** Queria que o senhor falasse sobre a tradução no *Dicionário I*. De quem parte a proposta e por que todos assinam? Como foi dividido?

**E. L.:** Muito simples. Quem tinha mais contato com o editor na época era eu, que já tinha publicado *Fundamentos da linguística contemporânea, Discurso, texto e significação* e várias coisas. E o José Paulo Paes, que era da Cultrix, propôs, um dia, que eu traduzisse o *Dicionário* do Greimas. No princípio, pensei que daria muito trabalho, pois já tinha traduzido o *Iniciação Metódica à Gramática Gerativa*, de Christian Nique, há pouco tempo, um livro sobre gerativismo transformacional. Ainda expliquei ao Zé Paulo que estava cansado de fazer trabalho em cima do dos outros, mas ele insistiu que eu precisava traduzir. Propus, então, repartir o trabalho com o meu grupo, pois todos sabiam francês, e que depois chamaríamos alguém para uniformizar a tradução. A divisão saiu assim: peguei das letras A até D, outro pegou de D até F, e assim cada um traduziu mais ou menos o mesmo tanto de páginas. Deu 100 páginas para cada.

**M. L. V. P. D.:** Contava mais ou menos por páginas?

**E. L.:** Sim. Depois tivemos que uniformizar a terminologia. Aí deu trabalho. Por quê? Nesse intervalo entre traduzir o *Dicionário* e publicar, a Cultrix quis traduzir actante como atuante. O Zé Paulo me consultou e disse tinham traduzido actante por atuante. Respondi que o revisor sabia português; de semiótica e de linguística, ele não entendia nada. Em vista disso, o revisor sugeriu que eu revisse a tradução de outros termos. Assim, a tradução de *compétence* e *performance* ficou como competência e performance, deixei performance mesmo.

**J. C. P.:** Claro.

**E. L.:** Ele queria que eu pusesse “performância”. Sugeriu porque existe performático em português, mas *performance* não é português.

**M. L. V. P. D.:** E realmente era uma palavra complicada.

**E. L.:** Ainda é. Mas hoje em dia todo mundo fala. Fui enfático. Respondi que competência eu traduzia, tudo bem, não tinha problema, existia a palavra, mas um negócio como “performância”? Isso dói no ouvido e não usaria.

**M. L. V. P. D.:** Você conseguiu fixar performance.

**E. L.:** Então eu que deixei performance. E aí, surgiu esse negócio, como nós fazíamos um dicionário, veio a dúvida sobre o que usar: actante ou atuante? Deixei claro que fazia questão de ator, actante. Até porque já existe a tradição linguística, e me lembrei do Tesnière, que já havia cunhado o termo actante. Esse termo não é do Greimas, é do Tesnière.

**J. C. P.:** E livros como o *Du sens II*, por exemplo, por que esse não está traduzido?

**E. L.:** Porque nessa altura, quando saiu o *Du sens II*, o grupo já estava se desfazendo. O grupo, na verdade, se desfez quando passamos para Araraquara, porque se formou aqui em Ribeirão.

**M. L. V. P. D.:** Em que ano foi para Araraquara?

**E. L.:** Fomos em 1977. Na verdade, em 1978 entrei na Unesp. Em 1977, dei um curso, como convidado.

**M. L. V. P. D.:** Vocês saíram da Barão de Mauá e foram para Araraquara?

**E. L.:** Isso. O Ignacio também foi, ele e o Alceu. O Peñuela nunca saiu da USP, tinha ficado. Então os velhos do grupo éramos nós. A primeira geração. Os bacabes, falávamos assim em lembrança à *Bacab*.

**M. L. V. P. D.:** Como o nome da revista?

**E. L.:** Sim, bacabes. Então, levamos tudo para Araraquara. A Tieko estava em Rio Preto, nem sempre vinha; Diana estava em Rio Preto, depois começou Rio Preto-São Paulo, depois acabou indo para São Paulo. O grupo começou a se desfazer. Começou a não ter mais aquela proximidade. Por um tempo, ainda levamos isso, fazendo reunião alternando Araraquara e São Paulo. Também fizemos algumas aqui em Ribeirão. Agora, quando dissolveu mesmo, na verdade, não posso precisar muito bem. Sei que me afastei em 1987. Em 1990, me aposentei.

**M. L. V. P. D.:** O *Maupassant* tem tradução de um grupo de Santa Catarina.

**E. L.:** Ah, é? Não sabia que tinha.

**M. L. V. P. D.:** É uma boa tradução, da Federal de Santa Catarina.

**J. C. P.:** É uma tradução de 1993. São duas mulheres: Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach.

**E. L.:** Não sabia que tinha grupo lá. Porque eram poucos aqui [no Brasil], de semiótica, que se organizavam. Certamente, o nosso foi o maior. Chegou a ser, isso Greimas que disse, Landowski disse, Parret disse. Essa gente toda vinha para cá, até Panier, gente ligada meio marginalmente. Pottier, veio, Ducrot. Veio um monte desses que entraram na moda logo depois e, de algum modo, estavam ligados, ou, digamos, partilhavam da teoria do Greimas. Havia o nosso grupo, havia o grupo da regional sul, que era de Porto Alegre, aquele grupo da Maria da Graça [Krieger]. Era um grupo bonzinho. No início, tinha uma meia dúzia de pessoas lá interessadas. Tinham sido orientandas minhas e do Eduardo. Foi ela [Maria da Graça] quem nos chamou quando estávamos em Paris, para virmos como visitantes lá. Intentamos, inclusive, fazer uma reunião do grupo de semiótica que já estava desanimado, se separando. Conseguimos reunir umas vinte pessoas, mas não teve continuidade depois. Ainda assim, eles chegaram a publicar alguns números da revista deles, uns dez números. Chamava-se *Regional Sul*.

**M. L. V. P. D.:** O que estava acontecendo com a semiótica?

**E. L.:** Depois houve o grupo de Araraquara, quando nos transferimos para lá. E havia em Rio Preto, que era um subsidiário do nosso, de Araraquara, São Paulo, já com o Eduardo e Diana, e, depois, Fiorin, mas Fiorin foi bem depois.

**M. L. V. P. D.:** Eles ainda são considerados primeira geração?

**E. L.:** Não, primeira geração não. Primeira geração, considero essa daqui, pois foi aquela que saiu com o grupo do Greimas. A segunda geração foi quando começaram a aparecer a Helenice [Braghetto Trigo Lopes], o Fiorin, outros que depois até deixaram no meio do caminho. Também a Renata [Marchezan], o Zaga, meus filhos (Ivã, Paulo Eduardo Lopes), a Edna [Maria Fernandes dos Santos Nascimento], a Ude [Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan]. É o pessoal da primeira turma de Pós que foi criada em Araraquara. Então é por isso que consideramos que o grupo deles era da segunda geração, porque foram nossos alunos diretos. Eles que assistiam às reuniões que fazíamos, até numa época que o Ignacio quis fazer, lá em Araraquara mesmo, duas reuniões para discutir teoria, uma para debater, outra para aprofundar.

**M. L. V. P. D.:** Para terminar, como o senhor vê a semiótica hoje em dia? O que o senhor percebe? Porque o senhor tem feito palestras, ido a lugares, conhecido pessoas.

**E. L.:** Não tenho uma ideia clara, não. Acho que o problema todo é que, não sei, penso isso pelo menos, um grupo para se formar precisa ter um líder carismático, como o Greimas formou o dele, como o Barthes, por exemplo. O Greimas e o Barthes trabalharam juntos. Por que eles não continuaram juntos? Sabem por quê? Porque os dois eram igualmente carismáticos. E me lembro até de ter perguntado ao Greimas o que ele achava do Barthes. Ele respondeu: “Inteligente demais”. E esse demais é que atrapalhava. E me lembro que um dia perguntei o motivo de eles terem se separado, já que eram tão amigos. E ele respondeu: “Sabe o que é, o Barthes uma vez me disse uma coisa que hoje acho que é verdadeira: que, à medida que os anos passavam, eu, Greimas, ia ficando cada vez menos artista e cada vez mais semiótico, semioticista. E que, com ele, Barthes, se dava o contrário: quanto mais passava o tempo, mais ia fazendo uma escrita mais artística do que semiótica, científica”. E o último livro que Barthes enviou ao Greimas – ele me mostrou naquela época –, tinha uma dedicatória que dizia justamente isto: “Perdoa o teu amigo que virou, perdeu o rumo de cientista”, qualquer coisa assim. “Perdoa o teu amigo”. Ele pedia desculpas. Era em *Fragmentos do discurso amoroso*.

**M. L. V. P. D.:** Ah! O melhor livro dele.

**E. L.:** É, mas já abandonou completamente a coisa, não é? E eu entendia os dois, porque gostava dos dois. Tanto que terminei esse último livro que vocês têm aí com o Barthes. Porque gostei muito dos dois. Porque gosto de Literatura e gosto de ciência.

**M. L. V. P. D.:** Porque o problema do Barthes é que ele nunca conseguiu ser realmente um teórico.

**E. L.:** Agora, quem é que tem a dimensão, hoje, carismática? Para dizer, em torno dele, tem três ou quatro pessoas fiéis, que vão realmente segui-lo, ouvi-lo, tocar para frente. Não tem mais ninguém. Na minha geração ainda teve, mas ainda que tivéssemos carisma no grupo, nenhum tinha o charme dele. Enfim, tínhamos alunos fiéis. Então conseguimos passar para uma geração a mais. Mas, e essa geração? Porque a nossa já se retirou...

## **| Referências**

ALVES, C. *Navio negreiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1977].

GREIMAS, A. J. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1964].

FRANCO, F. de M. *Reino da estupidez*: poema. Paris: Na officina de A. Bobée, 1821.

GONZAGA, T. A. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1845].

- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973 [1966].
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975 [1970].
- GREIMAS, A. J. Métaphore et isotopie. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Araraquara, n. 3, p. 4-13, 1982.
- GREIMAS, A. J. *Du Sens II – Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *Maupassant: a semiótica do texto: exercícios práticos*. Tradução de Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993 [1976].
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et. al. São Paulo: Contexto, 2011 [1979].
- GUARINI, B. *Il pastor fido*. Ed. Ettore Bonora. Commento di Luigi Banfi. Milano: Mursia, 1977 [1886].
- LOPES, E. Interpretação do interpretante. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Araraquara, n. 1, p. 43-59, 1974.
- LOPES, E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOPES, E. *Discurso, texto e significação: uma teoria de interpretante*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LOPES, E. *A palavra e os dias*. Ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- LOPES, E. *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Unesp, 1997.
- LOPES, E.; CAÑIZAL, E. P. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.
- NIQUE, C. *Iniciação Metódica à Gramática Gerativa*. Tradução de Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- PERRAULT, C. *O Pequeno Polegar*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004 [1697].
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2021 [1916].

TRUBETZKOY, N. S. *Principles of Phonology*. Translated by C. A. M. Baltaxe. Paris: Klincksieck, 1969.

**Como citar este trabalho:**

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus. Entrevista com Edward Lopes. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 33-65, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18648>.

# SEMIÓTICA DA(S) CULTURA(S): QUESTÕES E CONCEITOS BÁSICOS

## SEMIOTICS OF CULTURE(S): BASIC QUESTIONS AND CONCEPTS

Franciscu SEDDA<sup>1</sup>

Tradução de Patricia Veronica MOREIRA<sup>2</sup>  
e Flavia Karla Ribeiro SANTOS<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta algumas questões e conceitos básicos relacionados ao estudo semiótico da cultura e das culturas. A primeira pergunta, “A semiótica é necessária à vida?”, leva ao reconhecimento de uma dupla necessidade da semiótica, pretendida ao mesmo tempo como uma qualidade própria da humanidade e como um conhecimento científico necessário para refletir e tornar-se consciente de nossa “natureza cultural” que passa despercebida. Em segundo lugar, o artigo sugere considerar a análise semiótica não apenas como uma forma de conhecimento intelectual, mas também como uma ação que visa a transformar a realidade. Isso resulta na definição do semioticista como um sujeito político. Em terceiro lugar, o artigo propõe algumas ferramentas – por exemplo, o movimento intelectual circular representado pela análise e pela catálise – para gerenciar as relações entre as partes e o todo, o micro e o macro, a ordem e o caos. A segunda parte do artigo aborda três conceitos-chave para a semiótica da(s) cultura(s) contemporânea(s) e futura(s): semiosfera(s), formação(ões) e tradução(ões). Partindo dos paradoxos estruturais da ideia de semiosfera, o artigo propõe uma ideia dinâmica e glocal de cultura(s) com base em uma abordagem relacionalista. A ideia de formação permite mapear diferentes tipos de relação semiótica: ação/paixão, processo/sistema, substância/forma. Por fim, o artigo propõe considerar a tradução como um conceito-chave que permite descrever os mecanismos mais profundos de criação de significado, bem como alguns dos processos mais espinhosos da vida cultural atual.

**Palavras-chave:** Cultura. Semiosfera. Formações. Tradução. Relacionismo. Semiopolítica.

1 Professor da Universidade de Cagliari, Cagliari, Itália. E-mail: fsedda@unica.it

2 Professora da Prefeitura Municipal de Araraquara. E-mail: moreira.patricia.letras@gmail.com

3 Pós-Doutoranda da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: flaviakarlar@gmail.com

**Abstract:** The article introduces some basic questions and concepts related to the semiotic study of culture and cultures. The first question “Is Semiotics necessary to life?” lead to recognise a double necessity of semiotics, intended at the same time as a quality proper to humankind and as a scientific knowledge necessary to reflect and become aware of our unperceived “cultural nature”. Secondly, the article suggests considering semiotic analysis not only as a form of intellectual knowledge but also as an action that aims to transform reality. This lead to define semiotician as a political subject. Thirdly, the article proposes some tools – e.g., the circular intellectual movement represented by analysis and catalysis – in order to manage the relations between parts and whole, micro and macro, order and chaos. The second part of the article tackle three key concepts for contemporary and future semiotics of culture(s): semiosphere(s), formation(s), translation(s). Starting from the structural paradoxes of the idea of semiosphere, the article proposes a dynamic and glocal idea of culture(s) based on a relationalist approach. The idea of formation allows to map different types of semiotic relation: action/passion, process/system, substance/form. Finally, the article proposes to consider translation as a key concept that allows to describe the deepest meaning-making mechanisms as well as some of the thorniest processes of actual cultural life.

**Keywords:** Culture. Semiosphere. Formations. Translation. Relationalism. Semiopolitics.

## | Introdução<sup>4</sup>

“A semiótica é necessária à vida?” A pergunta pode parecer excessivamente simples. Mas é relevante, e não apenas para os alunos que frequentam cursos de semiótica. Os próprios pais da semiótica tiveram que colocar a questão eles mesmos<sup>5</sup>. Isto porque a pergunta aborda questões de fundamental importância. De fato, quando perguntamos se a semiótica é necessária à vida, também fazemos outras perguntas: a semioticidade é uma qualidade dos seres humanos e da humanidade? Somos intrinsecamente “seres semióticos”?

---

4 Este trabalho foi publicado originalmente em inglês, com o título “Semiotics of culture(s): basic questions and concepts”, como capítulo do livro *International Handbook of Semiotics*, organizado por Peter Pericles Trifonas (2015). À exceção das citações diretas extraídas do *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Courtés (2011 [1979]) e da obra *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari (1995), as traduções de todas as demais citações diretas que estão em língua inglesa na versão original do artigo são de responsabilidade das tradutoras.

5 Um dos primeiros e principais exemplos desse tipo é a seguinte declaração de Charles S. Peirce: “[...] não há nenhum elemento da consciência do homem que não tenha algo correspondente a ela na palavra; e a razão é óbvia. É que o signo ou a palavra que o homem usa é o próprio homem. Pois, como o fato de que todo pensamento é um signo, tomado em conjunto com a constatação de que a vida é uma linha de pensamento, prova que o homem é um signo; o entendimento de que todo pensamento é um signo externo prova que o homem é um signo externo. Ou seja, o homem e o signo externo são idênticos, do mesmo modo que as palavras *homo* e *homem* são idênticas. Assim, minha língua é a soma total de mim mesmo; porque o homem é o pensamento” (Peirce, 1931–1935, 5.314).

A partir desse ponto, a busca por uma resposta pode facilmente levar a posições extremas. Esses extremos podem ser representados pelas posições tomadas pelo filósofo Paul Ricoeur e pelo semiótico Algirdas J. Greimas em um debate realizado no *Victoria College*, em Toronto, sobre os “Universais da Narratividade”<sup>6</sup>, em 1984. Por um lado, Ricoeur se posicionou segundo um ponto de vista meramente *histórico* da questão. Ele considerava a semiótica uma simples disciplina – iniciante – entre várias. Para ele, a semiótica não tinha sido necessária aos seres humanos por muito tempo, o que provava que ela continuava desnecessária na atualidade. Por outro lado, Greimas manteve uma posição de conformidade com a universalidade das estruturas semióticas. Para ele, a análise semiótica poderia identificar essa universalidade em mitos e contos do mundo inteiro. Greimas estava ciente de seu movimento arriscado em direção a uma *naturalização* da semiótica e do sentido. Ou seja, seria uma mudança para uma posição que considera as estruturas identificadas pela semiótica como propriedades da natureza ou da mente humana; como consequência, ele cairia no domínio da metafísica<sup>7</sup>.

Essas posições problemáticas merecem reflexão, pois cada jornada em direção a um limite convida o pensamento a se envolver em sínteses refinadas e brilhantes. Para dar um exemplo simples e útil, voltemos à posição de Paul Ricoeur. Engajado no debate público com seu amigo Algirdas J. Greimas, Ricoeur finalmente reconheceu à semiótica uma função de *explicar mais, a fim de compreender melhor*. Em outras palavras, a semiótica seria essencial para penetrar no que aparentemente já sabemos e dominamos. Isso seria verdade, independentemente de a semiótica ser uma disciplina em si. A posição de Ricoeur foi generosa: de qualquer forma, quando comparada ao senso comum, a semiótica e a semioticidade sempre ficariam em “segundo lugar”. Gostaríamos de argumentar que, apesar da sua utilidade, essa ideia não está completa. Acreditamos que, trabalhando na fronteira entre o senso comum e a semiótica, podemos ser capazes de lançar uma nova luz sobre o papel da semioticidade. E, no processo, também podemos chegar a um ponto de vista mais abrangente sobre a complexidade cultural que nos rodeia. Em última análise, acreditamos que devemos *explicar melhor para compreender mais*.

Para realizarmos essa difícil tarefa, recorreremos a uma nova interpretação de alguns excertos de trabalhos dos semióticos russos Yuri M. Lotman e Bóris A. Uspênski. Na introdução da obra intitulada *Ricerche semiotiche* [Pesquisas semióticas], publicada na Itália em 1973, eles vinculam, em algumas passagens, dimensões naturais e culturais, práticas implícitas e explícitas, conhecimento cotidiano e científico. Em suas próprias palavras, “o ponto de vista semiótico é organicamente intrínseco à consciência humana e, nesse sentido, não se trata apenas de um fenômeno antigo, mas também bem

---

6 Ver Ricoeur e Greimas (2000).

7 “Se eu não tivesse medo de entrar na metafísica, poderia até dizer que as estruturas semionarrativas são propriedades da mente humana” (Greimas in Ricoeur; Greimas, 2000, p. 85). Para um projeto explícito de naturalização de sentido, ver Petitot (1985).

conhecido” (Lotman; Uspênski, 1973, p. XII). De acordo com Lotman e Uspênski (1973), o ponto chave é que o homem, seguindo sua consciência ingênua e cotidiana, não sabe, mas precisa de um conhecimento “científico” para descobrir sua própria semiótica. Esse raciocínio parece bastante contraditório: como a semiótica pode ser, ao mesmo tempo, bastante conhecida e desconhecida? A solução, ou pelo menos a explicação à contradição, é o que pode levar a uma melhor compreensão do papel da semiótica em nossas vidas; e a melhor maneira de explicá-la é mediante resgate de *jogos de linguagem* simples, em termos wittgensteinianos.

O conhecimento científico de que precisamos para ajudar naquilo que já, e intimamente, pertence à nossa consciência (ao nosso próprio corpo!) a “chegar à consciência”, não é um tipo de conhecimento que, por exemplo, provoca a reação “Eu nunca teria pensado isso!” em uma audiência, como pode ocorrer quando descobrimos e entendemos as teorias da relatividade, da exaptação, da estrutura do genoma etc. O tipo de conhecimento relacionado à descoberta de nossa semiótica intrínseca pode ser vislumbrado com outro tipo de reação: “Eu sempre soube disso!”. Nós o encontramos, desse modo, no reconhecimento de uma verdade que já estava lá, e que apenas esperava ser reconhecida.

Se voltarmos agora ao raciocínio contraditório de Lotman e Uspênski e à nossa questão geral inicial, veremos que a articulação desses dois jogos de linguagem nos permite afirmar nada menos que uma *dupla necessidade* da semiótica. De fato, por um lado, podemos dizer, juntamente com Lotman e Uspênski, que “implicitamente, o ponto de vista semiótico está sempre presente nas ações e na consciência do homem” (Lotman; Uspênski, 1973). Nesse caso, podemos dizer que a semiótica permanece a *montante*, sendo parte de nós sempre; e, em qualquer circunstância, sem que tenhamos consciência disso. Por outro lado, a semiótica, enquanto disciplina, pertence a uma tendência científica geral das humanidades no século XX. Ela compartilha com outras disciplinas do campo das humanidades o objetivo de explicar o que nunca havia sido analisado antes, simplesmente porque era “simples e evidente” (Lotman; Uspênski, 1973). Essa constatação seria precisamente verdadeira para questões como língua, vida cotidiana e cultura. Fica evidente, então, que esse tipo de posição preservou, e ainda preserva, a possibilidade de se estabelecer uma *ciência da linguagem*. Ela assim o faz evitando a revogação do nítido fato de que vivemos, ao longo de nossas vidas, produzindo e utilizando textos e linguagens sem dar uma descrição explícita ou formal de suas regras de funcionamento. Não é verdade que chamamos nossas línguas maternas de “línguas naturais”, enquanto, de alguma forma, esquecemos ou negamos sua artificialidade poderosa e eficaz? E o que dizer das muitas manifestações culturais, mas não percebidas, pelas quais moldamos nossos corpos, nossos gestos, nossos sentimentos e a maneira como nos relacionamos com os outros, até mesmo em nossas relações mais próximas e íntimas? Desse ponto de vista, portanto, a semiótica faz parte de um movimento histórico e científico mais amplo, cuja tarefa é explicitar e explicar os mecanismos e dispositivos que estruturam nossa vida cultural, nossas formas comuns de viver e nossas formas de viver em comum.

Logo, se aceitamos a ideia de Lotman e de Uspênski, segundo a qual o desenvolvimento da semiótica como disciplina é uma forma de *conhecimento do conhecimento*, ainda assim pensamos que esse conhecimento do conhecimento permaneceria infrutífero se não fosse usado para fortalecer nossa capacidade de analisar as formações das culturas em que vivemos, apreendendo as formas de expressão e de conteúdo que estruturam nossa vida, moldando nossas subjetividades.

Finalmente, podemos dizer que, por meio desse movimento duplo, tentamos formular uma explicação concisa de como podemos nos tornar plenamente conscientes não apenas de nossa necessidade de semiótica, mas também de sermos, em todos os sentidos, *seres semióticos*. Para reafirmarmos o problema, precisamos da semiótica como conhecimento científico, como *explicação*, para compreendermos nossa semioticidade íntima, isto é, nossa compreensão e atuação somente por meio de estruturas e dispositivos semióticos que nos pertencem, mesmo que normalmente escapem ao nosso alcance.

Acreditamos, portanto, que a resposta à pergunta “A semiótica é necessária para a vida?” tem que ser “Sim, duas vezes e sempre!”.

## | Qual sujeito?

A primeira consequência da *semioticidade dupla* que destacamos na introdução é que a semiótica recupera, assim, a possibilidade de se conceber como *ação*. Em outras palavras, a semiótica não é apenas uma disciplina que enriquece sua teoria ou explora novos campos de experiência ou semânticos, mas é também uma verdadeira “ação sobre as coisas, uma conquista”. Essas palavras são de Greimas, que também afirmou ter se “enganado por um longo tempo” exatamente por sustentar que a semiótica tinha uma espécie de “vocalização”. De fato, segundo ele, a semiótica não era simplesmente uma forma de entender fatos sociais ou individuais, mas “também uma maneira de transformar o social e o individual [...] uma espécie de terapêutica do social” (Greimas, 1987, p. 169).

Certamente, nas ciências humanas, não apenas a semiótica e os semioticistas tiveram que pagar o preço de serem enganados por sua disposição de mudar a realidade. Assim, mesmo que a ideia de uma espécie de “terapia semiótica” possa parecer excessivamente forte, a semiótica contemporânea das culturas reafirma suas raízes em uma ideia *performativa* da disciplina. Por um lado, é uma disciplina que busca cultivar a ideia de uma linguagem científica, precisa e interdefinida, com seu conjunto de conceitos teóricos e uma metodologia compartilhada<sup>8</sup>. Por outro lado, contudo, a disciplina procura estimular sua vocalização com *ação* e *agenciamento* plenos. Nesse sentido, a

---

8 O principal exemplo desse tipo de propósito é representado pelo *Dicionário de semiótica*, desenvolvido por Greimas e pela chamada “Escola Semiótica de Paris”. Ver Greimas e Courtés (2011).

semiótica contemporânea pode definir a si mesma como uma *poética* e uma *poiética* da vida cotidiana<sup>9</sup>.

É bastante evidente que, dessa forma, o semioticista se reafirma como *sujeito político*, que deve ser responsável pelas potencialidades e pelos limites implícitos na produção de seus discursos e de suas análises. Em outras palavras, se um semioticista reivindica sua vontade de agir sobre o mundo, então ele tem que enfrentar o problema de seu próprio poder, mesmo que esse poder seja (ou pareça), de fato, modesto.

Como Umberto Eco corretamente apontou, a pesquisa semiótica deve estar ciente de seus “limites ideológicos”, porque “a pesquisa teórica é apenas uma entre muitas formas de prática social” (Eco, 1975, p. 45). *Quem quer entender algo, quer fazer algo*, podemos dizer, parafraseando outra afirmação de Eco.

Declarar honestamente o ponto a partir do qual o semioticista fala e enxerga o mundo; afirmar de qual perspectiva ele pretende transformar a realidade e lhe dar forma; dizer claramente sobre ela e em nome de quem ela fala e age. Todas essas ações contribuem para situar o sujeito e dar credibilidade e força ao seu trabalho crítico. No entanto, essas ações não equivaleriam a nada, se uma porta para uma transformação mais profunda e radical não fosse deixada aberta. De fato, quando se trata de pesquisa real, assim como as obras de arte mais inovadoras, ou, em momentos de profunda transformação social, o sujeito revela-se apenas *ex-post*; e tal revelação ocorre porque o sujeito se constitui por meio da mesma pesquisa, do mesmo trabalho ou empreendimento, que mais ou menos diretamente o questiona. Assim, o *sujeito político da semiótica* não é o mero autor de um texto ou de uma ação. O sujeito político da semiótica é a *estratégia e a organização do conhecimento e do sentimento que define um conjunto de valores a serem endossados e apoiados*. Nosso sujeito – o sujeito semiótico, o sujeito da semiótica – emerge dentro das práticas discursivas que moldam nossas vidas, sejam relativas aos campos da política, religião, arte, ciência ou do comportamento cotidiano. O sujeito emerge *de e dentro* das formações semióticas que produzimos, tanto em nossa teorização em casa quanto em nossa manifestação nas ruas.

E, desse modo, não há “zona segura” para a semiótica nem “extraterritorialidade” para seu sujeito, como argumentou Roland Barthes. A semiótica deve sempre agir “para interrogar-se sobre o lugar de onde fala” (Barthes, 1985, p. 8).

A semiótica, então, opera sem garantias<sup>10</sup>. E, em primeiro lugar, opera sem garantia de verdade. No entanto, ao mesmo tempo, a pesquisa semiótica não pode escapar de,

---

9 Ver também Certeau (1980).

10 Desse ponto de vista, uma abordagem no campo dos estudos culturais e da antropologia pode ser encontrada nas obras de Stuart Hall e James Clifford. Ver, por exemplo, Hall (2006) e Clifford (2003).

constantemente, gerar seu ponto de vista sobre a verdade, seus efeitos de verdade e suas potenciais verdades coletivas.

Nesse sentido, o que devemos fazer é deixar aberta a possibilidade de a pesquisa nos questionar: questionar, antes de mais nada, e de forma adequada, a nós, os sujeitos que desenvolvem a pesquisa. Devemos aceitar que a sombra do sujeito que se destaca dentro das obras e de nossas palavras se autonomize. Devemos conceder a essa sombra a possibilidade de se materializar e de criticar nosso trabalho, até o ponto de exigir de nós, antes de qualquer outra pessoa, a adoção consciente de um novo ponto de vista e de uma nova forma de agir sobre o mundo.

Quando isso é realizado, encontramos-nos diante da soberba definição de semiótica que Jacques Geninasca, não surpreendentemente um semioticista e artista, uma vez pronunciou: “A semiótica é a disciplina que transforma aquele que a pratica”.

## | Cultura ou Culturas?

*As definições são importantes.* Se dissermos “semiótica da cultura”, enfatizamos fatalmente alguns aspectos e algumas qualidades, enquanto perdemos ou tendemos a neutralizar outras; podemos nos apegar a uma visão teórica, um desejo de generalidade, ou saltar para o todo e o abstrato, no entanto colocamos em risco a concretude e os detalhes, e negligenciamos o fluxo incessante e a textura espessa da vida cultural. Por outro lado, poderíamos dizer “semiótica das culturas”. Mas, à medida que trazemos ao palco a dimensão heterogênea, plural, vivida e corporal desse estranho objeto-sujeito que é a cultura, corremos o risco de perder de vista o que articula e mantém unida essa heterogeneidade, dando alguma unidade à multiplicidade fenomenal do mundo e deixando que essa pluralidade signifique algo *para nós*.

*Cultura/Culturas.* Não podemos escapar dessa armadilha. No entanto, podemos somente habitá-la. Melhor ainda, devemos viver dentro da relação – entre cultura e culturas, singular e plural, global e local, dinamismo e estabilidade, previsibilidade e imprevisibilidade, ordem e caos – porque somos constituídos *em relação a e de relações*. E se alguém quiser matar a(s) cultura(s) – ou simplesmente ofendê-la(s) – basta negar ou evitar preocupar-se com a complexa rede de relações que a(s) cultura(s) realmente é(são).

Não é uma mera questão de ética. É uma questão de teoria e de método. Na verdade, se pensarmos sobre isso, podemos facilmente admitir que nunca encontramos “uma cultura”, “uma civilização” ou “uma época” como uma totalidade fechada e completa. Ninguém jamais conheceu a “cultura japonesa”, a “civilização ocidental” ou a “Idade Moderna” como totalidades em si mesmas. Mas há mais. Nem sequer nos conhecemos como totalidades. A verdade é que todos os dias, por meio da atuação de várias formas e formações, definimos nossa identidade pessoal preservando e, ao mesmo tempo, apagando algo da nossa própria vida, algo daquilo que somos.

Por outro lado, embora reconheçamos a heterogeneidade, a incompletude e a indeterminação como parte de nossas vidas, ainda podemos e devemos afirmar as várias “peças” que povoam nosso(s) mundo(s), que se reúnem, se estruturam – pelo menos para alguém ou sob um certo olhar – graças a um trabalho social inacabado. Não encontramos nem uma totalidade fechada nem apenas um de seus fragmentos isoladamente. Reflitamos sobre os piores casos de injustiça e violência que abalam e destroem nosso mundo. Em um nível superficial, eles podem parecer delinear a figura de um mundo em pedaços, cheio de absurdos, caos e desordem. E, no entanto, para alguém, para dado *sujeito semiótico* formado e constituído mediante determinadas *formações semióticas*, pode haver um significado em tal mundo, até mesmo um significado global, como é o caso de algumas visões teológicas e/ou teleológicas: redenção por meio do sacrifício, expiação por meio do sofrimento, e elevação e unidade por meio da superação das adversidades. De outro ponto de vista, o mesmo *mundo em pedaços*, aparentemente abandonado por Deus e pelas metanarrativas, pode revelar seus espaços locais de sentido, cheios de divindades “típicas” e de “pequenas” metanarrativas. Aqui, a desordem global não seria o resultado de uma falta de forma, mas de um *excesso de formas* em competição ruidosa<sup>11</sup>.

Para lidar com tal complexidade, então, precisamos daquilo que podemos chamar de *olhar estereoscópico*. Ou seja, devemos simultaneamente olhar para horizontes amplos e em grande profundidade. Devemos olhar de várias e, talvez, concorrentes maneiras. Podemos até dizer que um *olhar estrábico*, que carrega efeitos de desfoque indesejados, pode ser útil se nos ajudar a manter um foco simultâneo em vários planos de visão.

O importante é definir a sensibilidade necessária, os fundamentos teóricos e as ferramentas metodológicas para realizar essa difícil tarefa. Vamos fornecer algumas diretrizes nos exemplos seguintes.

Primeiramente, precisamos lembrar as últimas palavras de Lotman, com as quais ele convidou os semioticistas a “ver a história no espelho da *byt* [vida cotidiana] e a iluminar a aparente miscelânea de pequenos detalhes da vida cotidiana com a luz dos principais eventos históricos” (Lotman, 1997, p. 13).

De maneira mais simples e sensata, essa frase contém toda a complexidade densa e circular do olhar semiocultural que estamos discutindo e propondo.

De forma mais abstrata e teórica, a mesma posição foi assumida e mantida por Clifford Geertz, um dos antropólogos americanos que mais explicitamente se engajaram em um diálogo com a semiótica durante o século XX:

Saltando para frente e para trás entre o todo concebido por meio das partes que o atualizam e as partes concebidas por intermédio do todo que as motiva,

---

<sup>11</sup> Desenvolvemos esse argumento em Sedda (2012).

procuramos transformá-las, mediante uma espécie de movimento perpétuo intelectual, em explicações umas das outras (Geertz, 1983, p. 69).

Para chegar rapidamente a um ponto de vista mais preciso e metódico sobre o tema, devemos recordar o linguista e semiótico Louis Hjelmslev e, em particular, o movimento duplo de *análise* e de *catálise* que propôs em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1961).

De acordo com Hjelmslev, o [movimento] analítico desce em direção aos atos de fala singulares, e a compreensão de seu valor obriga o pesquisador – *mas por que não pessoas comuns?* – a iniciar uma ascensão sintética e simultânea em direção à apreensão de todo o sistema que está em jogo em uma situação comunicativa específica:

O ato individual de fala obriga o investigador a catalisar um sistema coeso com ele [;] a fisionomia individual é uma totalidade que cabe ao linguista conhecer através da análise e da síntese – mas não uma totalidade fechada. É uma totalidade com coesões exteriores que nos obrigam a catalisar outros esquemas e usos linguísticos, a partir dos quais só é possível lançar luz sobre a peculiaridade individual da fisionomia; e é uma totalidade com coesões interiores com um propósito conotativo que explica a totalidade em sua unidade e em sua variedade (Hjelmslev, 1961, p. 126).

Em outras palavras, durante a pesquisa semiótica – mas, como dissemos anteriormente, pensamos que o mesmo acontece, talvez com outro ritmo e espessura, na vida cotidiana –, devemos simultaneamente compreender as partes e o todo, em que o todo “não está fechado”, como disse Hjelmslev, mas pode ser um conjunto de relações que percebemos como “internas” quando comparadas a outros conjuntos de relações consideradas “externas”; estas últimas são relações que aparecem como externas no exato momento em que nosso trabalho intelectual as catalisa para definir a fronteira entre o que é e o que não é interno e, portanto, pertinente.

O que está em jogo aqui, no entanto, é mais do que mero trabalho intelectual. Percepção e imaginação também estão em jogo. O processo de análise, particularmente na geração de *sentido em ação*, tem a ver com a percepção, bem como com o processo de catálise, que implica a imaginação, por exemplo, nas formas de abdução. Como Goodwin (1994) demonstrou em seu trabalho sobre “visões profissionais” – por exemplo, visões arqueológicas ou jurídicas –, a definição de objetos e seu significado depende de práticas analíticas, incorporadas e intersubjetivas de *destaque* e de *representação*, e, ao mesmo tempo, de encatalisações contestadas de *esquemas gerais de codificação* que enquadram a situação em seu desdobramento.

Para dar um exemplo simples, nunca entenderíamos o significado de um fragmento de cerâmica (e provavelmente nem os reconheceríamos como “fragmento” e como “cerâmica”), se fôssemos incapazes de imaginar e de perceber o vaso e os momentos

da vida cotidiana e da civilização da qual ele fazia parte. No entanto, ao mesmo tempo, a nossa imaginação do todo precisa estar enraizada nesse fragmento de cerâmica. Tem que partir dessa formação semiótica para possivelmente se desenvolver da melhor e mais correta maneira. É somente por meio desse movimento circular que, na vida cultural real, sempre envolve e cruza várias formações semióticas, que definimos e individualizamos *séries e configurações culturais significativas*.

Finalmente, devemos considerar que aqui não estamos apenas compreendendo a parte e o todo, o interno e o externo, como se já fossem entidades dadas. Na verdade, *geramos* as partes e o todo à medida que geramos a nós mesmos, e nossa posição, em relação à(s) parte(s) e ao(s) todo(s). Além disso, devido a um movimento de exclusão que opera nesse dispositivo semiótico, também geramos o “exterior”.

O que chamamos de sujeito, formação, mundo e exterior *emerge em relação*, ou, como gostaríamos de dizer, *co-emerge*. São *posições*: conjuntos específicos de relações em correlações mútuas e específicas. Além disso, como veremos na próxima seção, elas são simultaneamente singulares e plurais. Nesse sentido, nossa realidade revela-se repleta de sujeitos, formações, mundos e exteriores conflitantes, dinâmicos, emaranhados e sobrepostos.

## | Semiosfera(s)

Uma proliferação contínua de mundos dentro do mundo, ou melhor, uma proliferação contínua de semiosferas dentro da semiosfera. Mas o que é precisamente a “semiosfera”?

Segundo Lotman, a semiosfera é o espaço do significado. Mais precisamente, a semiosfera é o único *continuum* dentro do qual a vida do sentido se torna possível. A ideia, desenvolvida em 1984, por Lotman, em seu famoso ensaio sobre esse tema, é que não pode haver um signo ou uma língua isolada e que funcione sozinha (ver Lotman, 2005). O sentido requer relação. Um signo só obtém seu sentido como parte de um espaço mais amplo, de um sistema de signos. Uma língua funciona apenas em relação a outras línguas<sup>12</sup>. A semiosfera é o espaço onde os signos podem surgir, onde as línguas se tornam eficazes e onde o sentido pode ser criado, trocado e transformado. A semiosfera, nesse sentido, é como o mar para um peixe e para as correntes. A vida ou a existência podem não ser possíveis para os dois últimos sem o primeiro. No entanto, como argumentamos nos parágrafos anteriores, o todo deve sua própria existência às suas partes: Não há “mar” sem peixes e correntes.

---

12 Aqui, segue a primeira das *Teses para o Estudo Semiótico das Culturas* escrita por Lotman e outros estudiosos em 1973: “[1.0.0.] No estudo da cultura, a premissa inicial é de que toda atividade humana preocupada com o processamento, a troca e o armazenamento de informações possui uma determinada unidade. Os sistemas de signos individuais, embora pressuponham estruturas imanentemente organizadas, funcionam apenas em unidade, apoiados uns pelos outros. Nenhum dos sistemas de signos possui um mecanismo que lhe permita funcionar culturalmente de forma isolada” (Ivanov *et al.*, 1973).

As partes são como espelhos mágicos por meio dos quais vislumbramos uma imagem do todo; ou, dito de outra forma, essas partes são, ao mesmo tempo, uma *tradução parcial* e uma *hipótese performativa* de (certa) totalidade dinâmica<sup>13</sup>. Somente tendo em mente esse tipo de advertência, podemos tornar a ideia de semiosfera de maneira frutífera. Isso ocorre porque o mecanismo da semiosfera é bastante complexo, mas sobretudo porque implica vários paradoxos estruturais.

Para começar, não pode haver uma semiosfera, isto é, um espaço “interno”, sem a presença simultânea de um espaço “externo”<sup>14</sup>. Nesse sentido, a definição de semiosfera é sempre *relacional*. Em seu aspecto mais geral e abstrato, a semiosfera assume a forma de uma relação entre um *espaço semiótico* e um *espaço extrasemiótico*<sup>15</sup>, mediada pela presença de uma *fronteira* que simultaneamente *conecta e divide* os dois. Desse modo, uma semiosfera é como uma língua – uma *forma semiótica* que filtra e regula a tradução do extrasemiótico em algo significativo. Desse ponto de vista, o exterior, concebido como uma *matéria amorfa*, é algo que envolve a forma e passa constantemente por ela. Assim, podemos conceber uma semiosfera como uma rede estabelecida sobre a matéria, que captura apenas alguns elementos ou algumas configurações emergentes, que, por sua vez, fazem parte dessa base (ou fundo) instável e energética que ultrapassa as fronteiras da forma. No entanto, de outro ponto de vista, Lotman e outros semioticistas russos sugerem que é a própria semiosfera que produz seu caos interior, sua inevitável irregularidade. Em outras palavras, cada semiosfera tem sua própria forma específica de caos. Ao desenvolver essa ideia, gostaríamos de argumentar que toda formação semiótica contém e produz o caos, isto é, formas específicas de caos. Pensa-se em um discurso oral: uma fala pode produzir sentido, embora seja rica em redundâncias, incongruências, contradições, erros e vazios. Cada semiosfera, cada formação semiótica, produz simultaneamente sentido e absurdo, bem como traduzibilidade e intraduzibilidade.

Chegamos aqui ao nosso segundo ponto. Como observamos, mesmo o mecanismo relacional mais simples implica uma ideia dinâmica de cultura e de culturas. Essa visão tem

---

13 Nesse sentido, uma semiosfera, ou melhor, uma dada formação semiótica, age como a *forma de signo indexical* de Silverstein (1993, p. 36): “Qualquer forma de signo indexical, quando ocorre (um acontecimento histórico contingente, em tempo real, com possível ‘consequencialidade’ causal), paira entre duas relações contratuais em seu entorno ‘contextual’: a forma de signo que está ocorrendo *pressupõe* ou *implica* [‘cria’] (e, portanto, indexa) algo sobre seu contexto de ocorrência [...]”.

14 Talvez seja útil recordar aqui uma das definições de cultura dadas por Clifford (1980, p. 220): “uma totalidade em processo, composta e recomposta em mudanças nas relações externas”. Ver também Clifford (1988).

15 A oposição entre “cultura” e “natureza” pode ser retratada como uma das traduções e objetivações mais comuns desse tipo de relação. Mas também pode operar em outros tipos de oposições. Por exemplo, Lotman frequentemente menciona a oposição entre “civilizado” e “bárbaro”. Outra categoria geral que pode se encaixar nessa relação é aquela que separa “os seus” versus “os outros”.

múltiplas consequências. A primeira delas é que o espaço externo, o exterior, geralmente concebido como o espaço do caos e da desordem pode ser, de modo geral, o espaço de outra *semiótica*, de *outra semiosfera*: é um espaço não percebido ou reconhecido como tal. Essa falta de reconhecimento se deve à ignorância ou à dominação, envolvendo relações de conhecimento e poder. Além disso, em circunstâncias normais, o externo é simplesmente reconhecido como o *espaço do outro* ou como *alteridade*. Nesse sentido, o externo pode assumir diferentes formas: pode ser o espaço da não-cultura (a ausência de “valores”), da negação da cultura (outra cultura que nega e ameaça “nossos” valores), ou de outras culturas (com valores diferentes, mas, no entanto, semelhantes ou complementares aos nossos). Do ponto de vista político e tipológico, essas três condições podem conduzir a formas específicas de comportamento: expansão, proteção, aliança/diálogo/indiferença. A mesma apreciação da alteridade pode variar e, de fato, varia. De tempos em tempos, a alteridade pode ser percebida e/ou descrita como atrativa ou repulsiva, nos termos de uma categoria fenomenológica básica. Além disso, de acordo com Lotman, cada semiosfera cria, dentro de seu próprio espaço, uma *imagem do outro* (e de seus muitos outros). Essa presença do externo dentro do interno é tão necessária e fundamental que, sem espaço externo para traduzir, dada semiosfera inventa o seu próprio outro – a *posição do outro* – dentro do sistema cultural. Casos de encontro cultural, como os encontros coloniais, por exemplo, demonstram que a *chegada do outro*, geralmente, era recebida colocando-o em uma posição já estabelecida dentro de algum tipo de “cosmologia local”<sup>16</sup>.

O terceiro ponto é que o lugar da fronteira é móvel e instável. Primeiro, porque diferentes lugares de fronteiras dependem do ponto de vista de diferentes observadores, que estão, por sua vez, claramente colocados em diferentes semiosferas. Segundo, porque o lugar da fronteira é o espaço de tradução entre o interno e o externo. Portanto, tem um nível mais fraco de estruturação e um nível mais alto de dinamismo. Terceiro, porque a fronteira não é necessariamente uma linha, mas uma espécie de espaço: é um “terceiro espaço”<sup>17</sup>, no sentido de que está *no meio*, ao mesmo tempo que produz sua própria personalidade semiótica com suas próprias regras e valores. O fenômeno do *crioulo*, isto é, das línguas de contato, é geralmente utilizado para representar o resultado do encontro entre diferentes formas semióticas que, a longo prazo, tendem a gerar uma nova língua por meio da hibridização (inicialmente percebida como um empobrecimento) das duas primeiras línguas<sup>18</sup>.

O quarto ponto é que a semiosfera é um *dispositivo glocal*<sup>19</sup>. Uma semiosfera sempre se revela como parte de uma semiosfera “maior”, ou como um conjunto de semiosferas

---

16 Ver, por exemplo, Sahlins (1993, 2000). Outro exemplo é West (2007).

17 Bhabha (1994).

18 Sobre crioulo e crioulição, ver Bernabé *et al.* (1989) e Glissant (1996).

19 Sobre glocal e glocalização, ver Robertson (1995) e Robertson e White (2004). Para glocal e glocalização de um ponto de vista semiótico, ver Sedda (2004, 2012, 2014).

múltiplas e “menores” reunidas coletivamente. Mesmo a cultura humana, como observado por Lotman, deve ser considerada um texto flutuando no espaço de uma semiosfera maior. O ponto de vista de um cientista que estuda a Terra e a humanidade como resultado das leis do universo, ou o ponto de vista de um crente que concebe o homem apenas como parte de uma criação mais geral, pode representar esse tipo de ideia. Agora, para colocá-lo como uma metáfora, o que devemos notar é que as semiosferas não estão dispostas uma dentro da outra à maneira das bonecas russas. A produção do chamado *isomorfismo estrutural* é uma questão de poder: depende da capacidade de reproduzir o mesmo modelo semiótico – um arranjo particular de relações – em diferentes níveis hierárquicos e, simultaneamente, da possibilidade de confirmar constantemente essa hierarquia específica com seus próprios níveis e meta-níveis. No entanto, a verdade é que as semiosferas geralmente se cruzam, pelo menos em algum nível, produzindo tensões conflituosas<sup>20</sup>, como é o caso dos valores e modelos gerais de cidadania promovidos pelas políticas estatais e daqueles que emergem de dentro das comunidades locais e de suas práticas de vida, ou quando, em situações particulares, os valores e as práticas seculares propostos por determinada nação se chocam com a tradução local de valores e práticas de uma religião universal. E, novamente, quando diferentes pontos de vista ideológicos competem pela definição de determinado “fato” ou “evento”. Finalmente, quando a língua oficial de uma semiosfera específica se vê cercada e desafiada por outras línguas que entram ou já estão posicionadas no mesmo espaço semiótico.

Não surpreendentemente, à luz desse raciocínio, Lotman (2005, p. 213) observou que:

Na realidade da semiosfera, a hierarquia das línguas e dos textos, geralmente, é perturbada: e esses elementos colidem como se coexistissem no mesmo nível. Os textos parecem estar imersos em línguas que não lhes correspondem, e os códigos para decifrá-los podem estar completamente ausentes.

No entanto, grande parte do trabalho social é dedicada à criação de *metaformações* – metatextos ou metalinguagens – como uma constituição nacional ou uma língua padrão oficial<sup>21</sup>. Eles não apenas reafirmam constantemente a presença da hierarquia, mas também oferecem um *espaço semiótico comum* à coletividade. Esse espaço pode ser considerado um *campo de tradução* que permite a comunicação, a autoconstituição e o reconhecimento, mas que, ao mesmo tempo, é uma *arena onde os conflitos compartilhados* se tornam possíveis.

No meta-nível mais elevado, esse movimento de unificação adquire a forma de *autoconsciência*. Do ponto de vista da semiótica da cultura, essa forma de autoconsciência é definida como uma *metadescrição* compartilhada:

---

20 Sobre este tópico, ver as ideias de *disjuntura* e *produção de localidade* em Appadurai (1996).

21 Sobre o papel social das normas e redes em geral, ver Grewal (2008). Para um ponto de vista sobre redes próximas à semiótica, ver Latour (1991, 2005).

Para cumprir sua função social, a cultura deve aparecer como uma estrutura sujeita a princípios construtivos unificados. Essa unidade se realiza da seguinte maneira: numa fase específica do desenvolvimento da cultura, chega um momento em que ela [a unidade] se torna consciente de si mesma, criando um modelo de si mesma. O modelo define uma imagem unificada, artificialmente esquematizada, que é elevada ao nível de uma unidade estrutural. Quando imposta à realidade desta ou de outra cultura, ela [a unidade estrutural] exerce uma poderosa influência reguladora, predeterminando a construção da cultura, introduzindo a ordem e eliminando a contradição (Lotman; Uspênski, 1978, p. 227).

Fica então claro como as tensões conflitantes em direção à unidade e à diversidade, à homogeneização e à heterogenização, à articulação e à disjunção estão sempre em jogo. Tais tensões estão em jogo entre semiosferas e dentro de uma semiosfera. A mesma luta entre diferentes modelos de unidade e diferentes formas de articular coletividades aumenta o duplo efeito paradoxal. De fato, em meta-níveis mais elevados, confrontamos especialmente o que podemos chamar de um *choque contínuo de (auto) definições*. Nesse sentido, todas as formações semióticas produzem simultaneamente possibilidades de ordem e de caos.

## | Formação(ões)

Como observamos, uma semiosfera, em seu sentido mais amplo, pode ser descrita como o espaço do sentido. Entretanto, de acordo com Lotman, também pode ser definida como um “conjunto de formações”<sup>22</sup> de diferentes tipos e situadas em diferentes níveis da mesma semiosfera. Para explicar a cultura (em geral) e as culturas (em particular), Lotman, por sua vez, parece privilegiar a ideia de *texto* em detrimento da ideia de formação. A esse respeito, gostaríamos de considerar as maneiras pelas quais o conceito de formação pode ser útil para a semiótica contemporânea. Além disso, gostaríamos de argumentar que a ideia de formação serve como conceito geral, contendo os conceitos de signo, texto e discurso como suas espécies e especificações.

Para realizar essa tarefa, partimos da definição de “formação” encontrada no *Oxford Dictionary of English*<sup>23</sup>, na qual podemos identificar três significados ou três qualidades, que são úteis à redefinição de uma teoria semiótica da(s) cultura(s).

---

22 “E isso também está no cerne da noção de semiosfera: o conjunto de formações semióticas precede (não heurísticamente, mas funcionalmente) a língua isolada singular e se torna uma condição para a existência desta última. Sem a semiosfera, a língua não só não funciona, como também não existe. As diferentes subestruturas da semiosfera estão ligadas em sua interação e não podem funcionar sem o apoio umas das outras” (Lotman, 2005, p. 218-219).

23 Formação: “1. A ação de formar algo ou o processo de ser formado; *a formação de um novo governo//formação de hábitos em crianças//O que influencia a formação do caráter nacional?*; 2. Uma coisa que foi formada, especialmente de uma forma particular ou característica: *nuvem/formação rochosa//novas formações de palavras*; 3. Um determinado arranjo ou modelo: *aviones voando em formação//formação voando/dançando*”.

Em um primeiro sentido, a ideia de formação aponta tanto para “a ação de formar algo” quanto para a condição de “ser formado” por algo. Esse primeiro sentido enfatiza a atenção na relação entre *ação* e *paixão*, em que esta última é concebida como o ponto de vista sobre a ação daquele que é afetado pela ação mesma. De acordo com a semiótica – mas também segundo alguns ramos da hermenêutica – a vida pode, em determinado plano, ser concebida como uma rede de relações de ação/paixão<sup>24</sup>. Vejamos um exemplo. Se percebo que meus alunos não estão entusiasmados com a aula que ministro, posso fazer mudanças, em uma tentativa de transformar a atitude do aluno, o estilo ou o conteúdo do que digo. Ou, dito de outra forma, posso mudar o que digo para transformar o *estado* em que os alunos se encontram naquele momento. O resultado de minha ação, isto é, o entusiasmo dos alunos, ou melhor, o fato de estarem cada vez mais desinteressados e frustrados corresponde à *paixão* deles: esse é o ponto de vista deles sobre a minha ação. Ao mesmo tempo, a *paixão deles é uma ação* em si. Vamos fazer uma pausa e pensar sobre isso. Mudei meu estilo de ensino exatamente porque a falta de entusiasmo dos alunos me afetou e me encorajou a transformar meu comportamento e, mais especificamente, a condição que eu estava experimentando. E, se me sinto aliviado depois de mudar minha forma de transmitir o tema de ensino, é exatamente porque os vi mais envolvidos com a aula. Assim, ação e paixão estão inextricavelmente ligadas. Uma fornece o ponto de vista sobre a outra. Além disso, sua correlação contínua forma a textura de nossas vidas. Nesse primeiro sentido, a formação, concebida como formatividade, é o próprio núcleo do que a semiótica chama de *narratividade*. Ela corresponde à estrutura abstrata de toda narração, que, em sua formulação básica, é a passagem de um estado inicial (paixão1) para um estado subsequente (paixão2) por meio de uma transformação (ação). Trata-se, aproximadamente, do que Aristóteles argumentou em sua *Poética*.

Em um segundo sentido, a ideia de formação conecta a ideia de um *processo* com a ideia do *resultado* desse mesmo processo. Assim, o resultado de um processo de formação pode ser visto como o *sistema*, a memória e a matriz de processos (potenciais) passados e futuros. Lemos no *Oxford Dictionary* que a formação é “algo que foi formado, de maneira especialmente particular ou característica”, como a *formação de nuvens/rochas* ou a *formação de palavras*. Podemos brincar com esses exemplos e perguntar o que é uma formação de nuvens? Trata-se de um *ritmo*, uma forma em movimento<sup>25</sup>, o resultado perpetuamente mutável de um processo potencialmente infinito. Uma formação de nuvens é, momento após momento, a forma tomada por uma série de transformações e parte da própria transformação. Além disso, como aprendemos com a teoria do caos, uma formação de nuvens é regular e irregular, previsível e imprevisível<sup>26</sup>. E, ainda, o que é uma formação rochosa? Ela aparece como algo estável, apesar de ser o efeito de um longo processo de formação. No entanto, é também uma forma de *memória* do próprio processo de formação. A estratificação interna da rocha retém os

---

24 Ver, por exemplo, Greimas (1983), Ricoeur (1983–85) e Fabbri (1998).

25 Benveniste (1966).

26 Gleick (1987). Sobre a imprevisibilidade semiótica ver Lotman (2009) e Landowski (2005).

traços de antigas relações (de tempo, espaço, atores) e, de certa maneira, de novas transformações potenciais. Igualmente, uma “formação de palavras” – como no exemplo do “pescador” proposto por Greimas e Eco<sup>27</sup> – corresponde a uma memória semântica. E, ao mesmo tempo, é a matriz de todas as histórias, contadas e a serem contadas, sobre determinada palavra. Da mesma forma, um *enunciado* é simultaneamente o resultado de um ato de fala, isto é, um processo específico de formação e a própria formação que retém os traços desse processo. Assim, nesse segundo sentido, a formação indica tanto a condição dinâmica quanto a estática de um espaço cultural. Essa linha de pensamento também pode nos ajudar a focalizar e explicar a complexa relação entre mudança cultural e estabilidade cultural.

Em um terceiro sentido, uma formação é “um arranjo ou padrão particular”. Nesse caso, a formação está relacionada a outro par semiótico básico: *substância/forma*. Uma formação é um arranjo de elementos, uma espécie de composição plural e heterogênea. Isso pode ser comparado à substância do mundo, ou ao mundo considerado como uma substância semiótica: um mundo constituído de diferentes elementos semióticos ligados ou misturados; uma articulação sincrética de línguas; uma combinação variada de signos interligados. Se voltarmos, então, ao exemplo dos alunos em uma aula, podemos dizer que, quando ensino, o significado do que digo não está apenas enraizado na semântica da língua falada. Minha enunciação é uma formação complexa e heterogênea. Seus efeitos sobre um público dependem da correlação específica entre diferentes línguas. E essa correlação é o que transforma uma série de atos semióticos que são, por sua vez, moldados por diferentes línguas, em uma *globalidade de sentido*<sup>28</sup>. Portanto, o significado e o efeito do que digo aos alunos dependem não apenas da língua falada, mas também da entonação, do ritmo e do sotaque de minha enunciação; dependem, também, da escrita, de imagens e de vídeos, talvez projetados em uma tela, que uso para ensinar; envolvem meus gestos, meus modos de vestir, e os objetos que uso ou carrego comigo; estão ligados à gestão do espaço que me rodeia, com seu conjunto de restrições e de possibilidades; questionam a valorização de gêneros e práticas definidos e partilhados (uma lição não é uma conferência), ou mesmo a *imagem do público* que eu mesmo formulei para construir, por meio da indexicalidade, uma *articulação estrutural* que transforma a mim e ao público numa formação nova e superior. Esses são apenas alguns dos elementos em jogo em uma prática muito comum como “dar uma aula”. Vale a pena notar aqui que não há diferença entre a heterogeneidade de uma microformação, como “dar uma aula”, e macroformações, como “uma cultura” ou “um encontro entre culturas. Como Finbarr Flood observou concernente ao valor semiótico dos fluxos e das redes de traduções que constituíam o espaço islâmico-índico pré-moderno em todo o Irã e na Índia contemporâneos, é preciso ir além do estudo de fontes escritas isoladas. É necessário fazer isso para situá-las em um espaço semiótico mais amplo, mais semelhante à vida real passada e mais significativo para o olhar do pesquisador.

---

27 Ver Greimas (1966) e Eco (1979).

28 Geninasca (1997).

Para compreender o “potencial semiótico dos materiais e da materialidade” – como Flood (2009, p. 9) se refere a ele – o pesquisador deveria incluir

[...] moedas, afrescos, modos de vestir, textos, manuscritos, arquitetura monumental e o reino mais abstrato, mas não menos revelador, da onomástica, titulação real e prática ritual. [...] [e] em vários pontos, a tecnologia agrícola, a tributação e as táticas militares também são relevantes para questões de cultura material e fluxos culturais.<sup>29</sup>

Em outras palavras, devemos aceitar o desafio de olhar para os conjuntos complexos de várias formações semióticas, de múltiplas línguas e de correlações dinâmicas e plurais.<sup>30</sup>

Assim, em um nível mais específico/analítico, o conceito de formação está ligado à ideia de que um texto, uma língua ou uma cultura concreta – ou seja, uma *substância* semiótica – é, em um nível mais profundo, *um todo de relações* moldadas de modo específico – isto é, uma *forma* (ou um *conjunto de formas*). Desse ponto de vista, uma formação é um *conjunto de posições* com diferentes valores e funções<sup>31</sup>. Como uma equipe esportiva, uma formação é singular e plural ao mesmo tempo. Aqui, os diferentes elementos estão interligados. Em determinado nível, os elementos atuam como um corpo singular e são percebidos como uma coisa singular. Em outro nível, no entanto, os

---

29 É assim que Lotman trabalha em seus ensaios sobre a chamada “poética do comportamento cotidiano” (ver Lotman, 2006). Desenvolvemos esse tipo de metodologia no estudo da consciência e da cultura da Sardenha, engajando a (cor)relação entre dança, linguagem e política (Sedda, 2003) ou entre bandeiras conflitantes, discursos históricos e identificações políticas (Sedda, 2007). Para outra perspectiva sobre (cor)relações, que liga semiótica, antropologia sociocultural e antropologia linguística, ver Harkness (2011) e Harkness e Chumley (eds.) (2013).

30 De acordo com o nosso ponto de vista, o resultado desse tipo de olhar analítico leva à individuação/construção de algo semelhante ao que Deleuze e Guattari chamaram de *cadeias semióticas*: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, não apenas linguísticos, mas também perceptivos, miméticos, gestuais e cognitivos [...]” (Deleuze; Guattari, 1995 [1980], p. 14-15). Veja também Clifford (2003, p. 34) e a definição das culturas como “conjuntos relacionais sustentados por processos de empréstimo, apropriação e tradução cultural – processos multidirecionais”.

31 Fabbri (1998, p. 19), seguindo Foucault e Deleuze, argumentou que o objeto “prisão” é uma *formação discursiva* produzida pela correlação sócio-histórica de uma *forma de expressão* (uma articulação específica de espaços, movimentos, visibilidades) e uma *forma de conteúdo* (uma articulação específica de valores semânticos como “ilegalidade” e “delinquência”, envolvendo definições específicas sobre “homem”, “trabalho”, “liberdade”, “perigo” e assim por diante). A transformação sócio-histórica de uma das duas formas [pode] causar a transformação da correlação e, em seguida, a percepção da “realidade” da prisão (ou, da prisão como uma realidade semiótica).

diferentes elementos podem ser “sub-articulados” em partes, que, por sua vez, podem ser coletividades (por exemplo, defesa, ataque etc., mas também, em uma composição menos “orgânica”, jogadores, treinadores, fãs, proprietários etc.) ou individualidades. Descrever uma cultura como uma formação, então, nos permite pensar a cultura como um todo e uma parte. Isso nos ajuda a pensar na *cultura como um todo que pode ser uma parte, e como uma parte que pode ser feita do todo*.

Finalmente, há um quarto sentido da palavra “formação” que não é contemplado no *Oxford Dictionary*, mas que é claramente uma consequência do raciocínio que desenvolvemos até então. A ideia de que formação carrega um significado conflitante. Com efeito, uma formação tem uma tarefa e um objetivo, implícita ou explicitamente inspirados por alguma autoridade. Ela persegue a conjunção com aquilo que a semiótica estrutural chama de “objeto de valor”; define-se por meio de sua busca pelo “objeto de valor” e da superação de uma formação antagônica empenhada na mesma busca ou numa busca alternativa<sup>32</sup>. Mais especificamente, uma formação é sempre definida em relação a outras formações. Ela adquire significado por intermédio de sua negação, oposição ou cooperação com outras formações. Assim, uma formação, um todo de relações em torno de si, é, por sua vez, definida por suas relações de diferença e semelhança e, ao mesmo tempo, por sua ligação e desvinculação, articulação e desarticulação, e por outras formações<sup>33</sup>. Essa ideia *agonística* de formações leva ao que definimos como *semiopolítica* (Sedda, 2012).

## | Tradução(ões)

Como criamos, transformamos e transmitimos significado? Por meio da tradução.

A tradução é outro conceito-chave na semiótica, um conceito que consiste em descrever os modos de geração de sentido e em ligar e organizar diferentes escolas de semiótica e semioticistas.

Quando discutimos a tradução, referimo-nos a diferentes tipos de relações entre diferentes formações semióticas. Durante a *semiose real*, esses diferentes modos de gerar significado agem simultaneamente.

---

32 Aqui, referimo-nos claramente aos elementos das estruturas semionarrativas greimasianas. Ver Greimas (1983).

33 Como James Clifford (2003, p. 45) argumentou: “A articulação é a conexão e a desconexão política, o gancho e o desencaixe de elementos – a sensação de que qualquer conjunto sociocultural que se apresenta para nós como um todo é, na verdade, um conjunto de conexões e de desconexões históricas. Um conjunto de elementos foi combinado para formar um corpo cultural, que é também um processo de desconexão, por meio de antagonismos ativamente sustentados. Articulações e desarticulações são processos constantes na construção e de recriação de culturas”. Sobre este tema, ver também Clifford (1997, 2000).

O primeiro tipo de tradução é aquela que ocorre *entre os signos*. Esse tipo foi identificado por Charles S. Peirce (1931-1935) e, mais tarde, desenvolvido por Umberto Eco em sua teoria da semiose como uma *rede enciclopédica*<sup>34</sup>. Peirce (1931-1935, 4.132) argumentou que “o significado de um signo é o signo no qual ele deve ser traduzido”. De maneira mais radical, ele sustentou que não há signo verdadeiro ou pensamento genuíno – isto é, em nossas palavras, cultura dinâmica e viva – se esse processo de tradução não ocorrer:

Mas um signo não é um signo, a menos que se traduza em outro signo no qual esteja mais plenamente desenvolvido. O pensamento requer realização para o seu próprio desenvolvimento, e sem esse desenvolvimento não é nada. O pensamento deve viver e crescer em incessantes traduções novas e mais elevadas, ou prova não ser um pensamento genuíno (Peirce, 1931–1935, 5.594).

Finalmente, em outra obra, o semioticista fornece mais uma definição importante de significado e tradução. Ele diz que o significado “é, em sua aceitação primária, a tradução de um signo em outro sistema de signos” (Peirce, 1931-1935, 4.127). É evidente que aqui estamos passando de uma *tradução interna*, própria de um único sistema de signos, para uma *tradução externa*, que envolve dois sistemas ou duas línguas diferentes.

A ideia de tradução como relação *entre línguas* foi fortemente enfatizada por Algirdas J. Greimas e J. Courtés (2011 [1979], p. 459-460), para quem a significação corresponde às “[...] transposições, traduções de um texto para outro texto, de um nível de linguagem para outro, de uma linguagem, enfim, para outra linguagem”. Aqui, coerentemente com os desenvolvimentos do pensamento de Saussure e, em particular, com o de Hjelmslev<sup>35</sup>, a ideia de uma necessária transposição-tradução entre *formas semióticas* não se refere meramente à relação entre línguas naturais, mas penetra na mesma ideia de signo. De fato, de acordo com Hjelmslev e Greimas, o que é primário não é o signo em si, mas as formas de conteúdo e expressão que, ao se encontrarem, fazem com que o signo surja como uma “função”. Assim, o signo é criado e habitado, se assim podemos dizer, por um processo de tradução-correlação. No nível mais geral, a mesma relação fundamental entre signos e “referentes” é concebida por Greimas (1970) como uma correlação entre duas linguagens: a semiótica da “língua natural” e a semiótica do “mundo natural” (ou semiótica do senso comum).

Não é de admirar, portanto, que Greimas e Courtés (2011 [1979], p. 508) tenham afirmado que a *traduzibilidade* é “o próprio fundamento da abordagem semântica”. De acordo com esses autores, devido ao fato de que o significado é dado como evidência e tende a se tornar óbvio, automático e não significante, precisamos de tradução, precisamos produzir significação por meio da tradução, a fim de colocar o significado em movimento, para mantê-lo vivo, em outras palavras, “significativo”.

---

34 Ver Eco (1984, 1990).

35 Ver Saussure (1922, 2002) e Hjelmslev (1961, 1971).

Em um famoso ensaio sobre tradução, Jakobson (1963) reformulou essa questão, propondo outra diferenciação: entre tradução intralinguística (por exemplo, reformulação), tradução interlinguística (por exemplo, de uma língua natural para outra) e tradução intersemiótica (de um sistema semiótico para outro; por exemplo, da música para a pintura, de um romance para um filme, e assim por diante).

Esses tipos de diferenciação podem ser úteis para desenvolver uma teorização geral ou uma tipologia de traduções. Especificamente, descrevem notavelmente a tradução entre objetos semióticos já estabelecidos. No entanto, se quisermos avançar em direção a uma semiótica das culturas sensível às relações, se quisermos permanecer coerentes com um ponto de vista *relacionalista*, que nos permita enfrentar as complexidades da vida cultural real<sup>36</sup>, precisamos realizar uma tradução adicional dessas ideias sobre a tradução. Mais precisamente, devemos conectá-las ao conceito de *apreensão* (se assim podemos dizer, uma “apreensão de sentido”) desenvolvido pelo semioticista suíço Geninasca (1997). Para Geninasca, o que é importante não é a diferenciação *a priori* entre uma tradução que ocorre dentro de uma língua singular/sistema semiótico, ou entre duas línguas/sistemas semióticos. Segundo esse autor, o que está em jogo na apreensão de sentido é a diferença entre um significado criado por meio da conexão das “partes” dos *sistemas de senso comum*, que reconhecemos como “signos” (qualquer que seja seu tamanho ou sua língua), e um significado criado por intermédio da transformação de redes mais profundas de representações semânticas, que geralmente associamos a “textos”. A primeira lógica é chamada de *lógica do saber associativo*; a segunda lógica é chamada de *lógica de conjuntos significativos*. O que devemos especificar aqui é que os dois níveis e os dois modos de tradução operam simultaneamente como partes *integrantes e independentes* umas das outras. Isso significa que não pode haver um signo que não carregue um valor semântico e que não faça parte de um sistema de relações semânticas. Ademais, isso também significa que qualquer sistema semântico só é apreensível por meio da presença de algum signo concreto. Além disso, tal constatação leva em consideração a possibilidade de que as duas formas de tradução possam estar simultaneamente em jogo e que sua força possa se unir, mover o sentido em uma direção comum ou empurrar o significado em duas direções diferentes.

As duas lógicas colocam diferentes tipos de objetos em relação. Além disso, eles também definem sua eficácia de acordo com diferentes parâmetros: por um lado, a tradução entre signos e objetos (entidades icônicas, conceitos) envolve o *reconhecimento* de uma *adequação* dos signos usados em dada realidade (ou seja, o real entendido como formado por uma cultura e depositado em um conhecimento de senso comum); por outro lado, a tradução entre estruturas e valores (estruturas categóricas, esquemas de ação-paixão) envolve diferentes *formas de racionalidade* relacionadas a diferentes tipos

---

36 Nesse sentido, como Gentzler (2012) e estudiosos contemporâneos em estudos de tradução apontaram recentemente, a tradução é “menos algo que acontece entre culturas separadas e distintas e mais algo que é *constitutivo* dessas culturas [...] tradução é um processo sempre primário, primordial e proativo”.

de *Discurso*<sup>37</sup>. Isso traz implicações para várias questões importantes. Aqui, destacamos brevemente apenas duas delas: a relação entre *continuidade e descontinuidade*, e a relação entre *identidade e equivalência*.

Concernente à continuidade e à descontinuidade, por um lado, referimo-nos à capacidade que as traduções têm de criar continuidade onde há descontinuidade e homogeneidade onde há heterogeneidade. No início, a geração de continuidade permite conectar efetivamente<sup>38</sup> diferentes formações semióticas. Criamos então a possibilidade de nos movermos entre fragmentos aparentemente incomensuráveis da realidade semiótica. No entanto, à medida que amarramos esses fragmentos, também criamos a realidade a que imaginamos estar nos referindo. Além disso, a produção de continuidade relaciona-se com a questão do poder: em certo sentido, parece uma forma de derrubar as hierarquias semióticas estabelecidas; mas, na maioria das vezes, permite o apagamento ou a ocultação das instâncias de poder envolvidas na construção do sentido. Portanto, a tradução como construção de continuidade geralmente está relacionada à produção de *efeitos da realidade* e de *efeitos de consenso*. Nesse sentido, os signos aparecem como um reflexo da natureza “como ela é” ou das coisas “como elas são”, a cultura emerge como uma série inacabada de conexões e o mundo como um espaço plano e não hierárquico.

Por outro lado, a tradução pode revelar descontinuidade onde, à primeira vista, apenas a continuidade aparece. Nesse caso, a tradução gera heterogeneidade onde percebemos homogeneidade, e cria ou sublinha a diferença onde esperamos repetição. Esse tipo de dinâmica fica claro quando consideramos como um único signo se torna a arena para discursos contestadores e alternativos, dentro de uma língua ou cultura específica. Quando lutamos pela definição das coisas (aparentemente comuns) como “vida”, “liberdade”, “democracia”, e quando tentamos articulá-las dentro de um discurso específico ou por meio de uma prática específica, descobrimos que, potencialmente, toda formação semiótica – mesmo o signo mais simples – é habitada e moldada, abalada e rompida, por traduções contestadas e conflitantes.

A segunda questão que queremos destacar antes de encerrar esta breve exposição dos conceitos básicos da semiótica da(s) cultura(s) diz respeito à identidade e à equivalência. De início, devemos lembrar que uma das definições mais importantes e gerais da tradução é que esta é a busca de “equivalências dinâmicas” entre textos, línguas e culturas<sup>39</sup>. O resultado dessa pesquisa geralmente leva à definição de uma

---

37 A ideia de *Discurso*, em Geninasca, ainda que de forma menos explícita, é semelhante à de *episteme* desenvolvida por Foucault (1968). No entanto, de acordo com Geninasca (1997), não há apenas uma *episteme* dominando uma época ou um texto, sempre há, também, discursos diferentes na relação dialógico-polêmica.

38 Sobre a eficácia semiótica, ver Pezzini (ed.) (2001).

39 Ver, por exemplo, Nida (1964) e Clifford (1982). Para uma coleção semiótica de pontos de vista sobre esta questão, ver Nergaard (ed.) (1995).

série de “equivalências convencionais”<sup>40</sup> como as que encontramos em um dicionário bilíngue. Por outro lado, mesmo que possamos tomar as equivalências de um dicionário bilíngue como garantidas, sabemos que elas são o resultado provisório de um processo cultural contínuo que se revela aberto toda vez que nos deparamos com uma tradução concreta. E isso porque toda tradução nunca é uma simples substituição mecânica de uma palavra por uma palavra de outra língua. Não há necessidade de mencionar as dificuldades de traduzir poesia, quando não é suficiente apenas traduzir o conteúdo do texto de saída, mas também é fundamental tentar recriar as correlações entre a *forma do conteúdo* e a *forma da expressão* no texto e na cultura de chegada, para simplesmente perceber que todas as traduções são sempre *traduções imperfeitas*. Quando falamos de *traduções imperfeitas*<sup>41</sup>, também estamos dizendo que cada tradução, mesmo a aparentemente mais bem-sucedida, produz uma *equivalência sem identidade*.<sup>42</sup>

Ainda assim, quando falamos de *traduções imperfeitas* pretendemos também chamar a atenção para uma dinâmica menos contemplada, ou seja, a dinâmica de uma *identidade sem equivalência*. A maneira mais fácil e rápida de descrever essa dinâmica é retornar aos significados básicos de “tradução”, isto é, à ideia de mover algo de um lugar para outro. Ora, esse movimento transforma o que está sendo movido. E mesmo que, em um nível, o que é traduzido sempre apareça como o *mesmo objeto*; em um nível mais profundo, ele muda a si mesmo até chegar ao ponto de se tornar *outra coisa*.

Logo, uma *vaca* – “a mesma vaca” – não é a mesma e não tem o mesmo valor quando é traduzida de uma formação (sociocultural) que a considera “sagrada” (intocável e não comestível) para um domínio onde é considerada “profana” (e assim tocável e comestível). Da mesma forma, se pensarmos sobre isso, um *hambúrguer* não significa a mesma coisa quando um membro da família o come em um restaurante e quando o presidente dos EUA o come em um jantar oficial. Novamente, o *homem* não é o mesmo em uma formação (sociocultural) como o discurso científico do evolucionismo e dentro das formações desenvolvidas pelo discurso religioso do criacionismo. E, finalmente, um *indivíduo* não tem o mesmo valor em uma formação democrática ou na totalitária (onde pode nem mesmo existir semioticamente), de modo que a *cultura* (ou a *natureza*) não é a mesma coisa em diferentes formações discursivas, como a antropologia, a filosofia ou a física.

Como vimos, objetos icônicos ou conceituais mudam seu valor e *status* de acordo com sua posição dentro de redes mais amplas de relações semânticas depositadas em diferentes formações semióticas – livros ou rituais, publicidade ou instituições, conhecimento ou culturas. O único propósito desses exemplos simples (e simplificados) é o de nos lembrar de quão amplos são os intervalos e quão profundos são os efeitos da tradução na constituição de nosso(s) mundo(s).

---

40 Lotman (2005).

41 Sedda (2006, 2012).

42 Ricoeur (2005).

## | Referências

- APPADURAI, A. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996.
- BARTHES, R. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- BENVENISTE, É. La notion de 'rythme' dans son expression linguistique. In: BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. p. 327-335.
- BERNABE, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- BHABHA, H. K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien*. I. Arts de faire. Paris: UGE, 1980.
- CLIFFORD, J. Orientalism by Edward W. Said. *History and Theory*, v. 19, n. 2, p. 204-223, 1980.
- CLIFFORD, J. *Person and Myth: Maurice Leenhardt in the Melanesian World*. University of California (now Durham and London: Duke University Press, 1992), 1982.
- CLIFFORD, J. *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD, J. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- CLIFFORD, J. Taking identity politics seriously: The contradictory, stony ground. In: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; McROBBIE, A. (ed.). *Without guarantees: Essays in honour of Stuart Hall*. London: Verso Press, 2000. p. 94-112.
- CLIFFORD, J. *On the edges of anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit (A Thousand Plateaus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- ECO, U. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

- ECO, U. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.
- ECO, U. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- FABBRI, P. *La svolta semiotica*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- FLOOD, F. B. *Objects of translation: material culture and medieval "Hindu-Muslim" encounter*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1968.
- GEERTZ, C. *Local knowledge: Further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- GENINASCA, J. *La parole littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- GENTZLER, E. *Translation without borders*. *Translations: A Transdisciplinary Journal*. translation.fusp.it., 2002. Disponível em: <http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>. Acesso em: 07 nov. 2023.
- GLEICK, J. *Chaos: Making a new science*. New York: Viking Penguin, 1987.
- GLISSANT, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1966.
- GOODWIN, C. Professional vision. *American Anthropologist*, v. 96, n. 3, p. 606-633, 1994.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Du sens*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. Algirdas Julien Greimas mis à la question. In: ARRIVÉ, M.; COQUET, J.-C. (ed.). *Sémiotique en jeu: a partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*. Paris-Amsterdam-Philadelphia: Hadès-Benjamins, 1987. p. 301-330.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.
- GREWAL, D. S. *Network power: The social dynamics of globalization*. New Haven: Yale University Press, 2008.

- HARKNESS, N. Culture and interdiscursivity in Korean fricative voice gesture. *Journal of Linguistic Anthropology*, v. 21, n. 1, p. 99-123, 2011.
- HARKNESS, N.; CHUMLEY, L. H. (ed.). *QUALIA. Anthropological Theory*, v. 13, n. 1-2, 2013.
- HALL, S. *Politiche del quotidiano: culture, identità e senso comune*. Milano: Il Saggiatore, 2006.
- HJELMSLEV, L. *Prolegomena to a theory of language*. University of Wisconsin, 1961.
- HJELMSLEV, L. *Essais linguistiques*. Paris: Éditions du Minuit, 1971.
- IVANOV, V. V.; LOTMAN, J. M.; PJATIGORSKI, A.; TOPOROV, V.; USPENSKI, B. A. Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In: ENG, J. van der; GRYGAR, M. (ed.). *Structure of texts and semiotics of culture*. The Hague: Mouton, 1973. p. 1-28.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- LANDOWSKI, É. Les interactions risquées. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges: PULIM, 2005. p. 101-103.
- LATOUR, B. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: Éditions La Découverte, 1991.
- LATOUR, B. *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- LOTMAN, J. M. Conversations on Russian culture. *Russian Studies in History*, v. 35, n. 4, p. 6-34, 1997.
- LOTMAN, J. M. On the semiosphere. *Sign System Studies*, v. 33, n. 1, p. 205-229 (original Russian version *Sign System Studies*, 17, p. 5-23 [1984]), 2005.
- LOTMAN, J. M. *Tesi per una semiotica delle culture*. A cura di Franciscu Sedda. Roma: Meltemi, 2006.
- LOTMAN, J. M. *Culture and explosion: Semiotics, communication and cognition*. Mouton: De Gruyter (original Russian version 1993), 2009.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A. Introduzione. In: LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A. *Ricerche semiotiche: Nuove tendenze nelle scienze umane dell'URSS, XI-XXVII*. Torino: Einaudi, 1973.

- LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A. *On the semiotic mechanism of culture*. *New Literary History*, v. 9, n. 2, p. 211–232 (original Russian version 1973), 1978.
- NERGAARD, S. (ed.). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995.
- NIDA, E. *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill, 1964.
- PEIRCE, C.s S. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931–1935.
- PETITOT, J. *Morphogenèse du sens*. Paris: PUF, 1985.
- PEZZINI, I. (ed.). *Semiotic efficacy and the effectiveness of the text: from effects to affects*. Turnhout: Brepols, 2001.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. 3 vols. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985.
- RICOEUR, P. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2005.
- RICOEUR, P.; GREIMAS, A. J. Sulla narratività. In: MARSCIANI, F. (ed.). *Tra semiotica ed ermeneutica*. Roma: Meltemi, 2000.
- ROBERTSON, R. Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, M.; LASH, S.; ROBERTSON, R. (ed.). *Global modernities*. London: Sage, 1995. p. 25-44.
- ROBERTSON, R.; WHITE, K. La glocalizzazione rivisitata ed elaborata. In: SEDDA, F. (ed.). *Glocal: Sul presente a vendere*. Roma: Sossella, 2004. p. 13-41.
- SAHLINS, M. Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the context of modern world history. *The Journal of Modern History*, v. 65, n. 1, p. 1-25, 1993.
- SAHLINS, M. 'Sentimental Pessimism' and ethnographic experience. Or, why culture is not a disappearing 'object'. In: DASTON, L. (ed.). *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. p. 158-202.
- SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1922.
- SAUSSURE, F. de. *Ecrits de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 2002.
- SEDDA, F. *Tradurre la tradizione: Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*. Roma: Meltemi, 2003.
- SEDDA, F. (ed.). *Glocal: Sul presente a venire*. Roma: Sossella, 2004.

SEDDA, F. Introduzione. Imperfette traduzioni. In: LOTMAN, J. *Tesi per una semiótica delle culture*. A cura de Franciscu Sedda. Roma: Meltemi, 2006. p. 7–68.

SEDDA, F. *La vera storia della bandiera dei sardi*. Cagliari: Condaghes, 2007.

SEDDA, F. *Imperfette traduzioni: Semiopolitica delle culture*. Roma: Nuova Cultura, 2012.

SEDDA, F. Forms of the world: Rootes, histories, and horizons of the glocal. In: ROBERTSON, R. (ed.). *European glocalazion in global context*. London: Palgrave Macmillan (forthcoming), 2014.

SILVERSTEIN, M. Metapragmatic discourse and metapragmatic function. In: LUCY, J. A. (ed.). *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 33-58.

WEST, H. G. *Ethnographic sorcery*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

### **Como citar este trabalho:**

SEDDA, Franciscu. Semiótica da(s) cultura(s): questões e conceitos básicos. Tradução de Patricia Veronica Moreira e Flavia Karla Ribeiro Santos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 66-92, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18634>.

# A RELAÇÃO ENTRE FORMAS SEMÂNTICAS E FORMAS PLÁSTICAS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE DESENHOS

## THE RELATIONSHIP BETWEEN SEMANTIC FORMS AND PLASTIC FORMS: A SEMIOTIC ANALYSIS OF DRAWINGS

Nathália de Oliveira CAMARGO<sup>1\*</sup>

Edna Silva FARIA<sup>2\*</sup>

**Resumo:** O mundo é visto pelas pessoas de maneira distinta. É a partir disso que são elaboradas as diferentes representações artísticas. Os artistas mostram a sua própria interpretação e promovem uma reflexão no interlocutor. O presente trabalho tem como objeto de estudo *corpora* plásticos, desenhos de um artista brasileiro contemporâneo. A realização da análise adota como linha de pesquisa a teoria semiótica francesa de Greimas (1973), apresentamos as pesquisas de autores que conceituam o percurso gerativo de sentido e seus níveis. No que se refere ao estudo dos objetos semissimbólicos, a base se constrói a partir de Pietroforte (2020, 2021) e, para a semiótica visual, em Floch (1993). Este trabalho apresenta como objetivo estudar o processo semiótico e as categorias da semiótica plástica presentes nos *corpora* selecionados. A análise tem a finalidade de compreender a relevância das denúncias sociais presentes nas obras. A metodologia é de abordagem qualitativa, caráter bibliográfico e de análise de *corpora*. Este trabalho é mais um exemplo de que qualquer material textual pode se tornar um objeto para uma análise semiótica. Conseguimos analisar o semissimbolismo, além de apresentar as reflexões nos desenhos. Este artigo se encerra com a perspectiva de que as imagens são obras riquíssimas e proporcionam uma reflexão sobre ser humano e ocupar um lugar no mundo.

**Palavras-chave:** Semiótica. Categorias. Semissimbolismo. Desenhos.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG – Universidade Federal de Goiás. E-mail: camargonathalia@discente.ufg.br

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG – Universidade Federal de Goiás. E-mail: edna\_faria@ufg.br

**Abstract:** People see the world in different ways. This is how different artistic representations are created. Artists show their own interpretation and promote reflection in the interlocutor. The object of this study is plastic corpora, drawings by a contemporary Brazilian artist. The analysis adopts the French semiotic theory of Greimas (1973) as a line of research, we present the research of authors who conceptualize the generative path of meaning and its levels. For the study of semi-symbolic objects, Pietroforte (2020, 2021) and, for visual semiotics, Floch (1993). The aim of this work is to study the semiotic process and the categories of plastic semiotics present in the selected corpora. The purpose of the analysis is to understand the relevance of the social denunciations present in the works. The methodology is qualitative, bibliographical and corpora analysis. This work is yet another example of how any textual material can become an object for semiotic analysis. We were able to analyze semisymbolism, as well as presenting the reflections in the drawings. This article ends with the perspective that images are very rich works and provide a reflection on being human and occupying a place in the world.

**Keyword:** Semiotic. Categories. Semisymbolism. Drawings.

## | Introdução

A linguagem é um princípio para a comunicação humana como também para a manifestação dos pensamentos, da percepção de mundo, seja por meio do verbal, pelo emprego de palavras; do não verbal, pelo uso de imagens, sons, cores, ou do sincrético, em que são acionadas várias linguagens. A arte é um campo profícuo para as diversas formas de manifestação da linguagem, pois, além de ser um meio de interação e de exposição, também é uma importante ferramenta de expressão e demonstração de ideologias, de concepções e de valores, expressos por imagens, palavras, sons, cores, gestos. Esses elementos se distinguem pelos seus potenciais semióticos, seus modos de comunicação e seus processamentos de informações, uma vez que operam com linguagens diferentes. No que se refere ao campo das imagens, há um complexo de itens a serem observados, sobretudo no desenho, material semissimbólico por natureza.

Considerando a riqueza desse material, este trabalho adota como objeto de estudo desenhos de um artista brasileiro, por comporem um conjunto significativo para o tema que orienta esta pesquisa: o semissimbolismo na arte. O semissimbolismo é uma manifestação da relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo. Nessas imagens, percebemos o padrão no formato da cabeça e dos corpos, na expressão facial, na postura corporal e na magreza.

A teoria semiótica greimasiana, adotada como fundamentação teórica deste trabalho, analisa o discurso de forma estrutural, em que qualquer tipo de texto – verbal ou não verbal – tem estruturas narrativas que se manifestam através da linguagem, por isso analisaremos o nosso *corpora* por meio da semiótica descrita em Fiorin (2018). Segundo essa teoria, os elementos que são criados pelas palavras nos textos verbais também podem ser criados nos textos não verbais. Ainda nessa linha de pensamento, temos aqui

como *corpora* textos plásticos que se constituem por diferentes códigos semióticos. Para os estudos sobre o semissimbolismo e a parte visual, utilizaremos Floch (1993) e Pietroforte (2020, 2021). Posto isso, este trabalho tem como objetivo reconhecer e analisar as formas semânticas e plásticas presentes nos desenhos escolhidos, a fim de propor reflexões sobre o contexto dessa manifestação nas imagens. Para isso, dividimos a metodologia em três momentos a serem explicados posteriormente.

Esta pesquisa possui uma abordagem qualitativa, em que fazemos um estudo amplo dos objetos de pesquisa. O ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de sentidos, assim a coleta de dados envolve as imagens que se encontram publicadas nos canais virtuais do artista. A escolha dos *corpora* se deu pela avaliação de obras que apresentam uma maior reflexão para a pesquisadora e a seleção considerou as manifestações mais marcantes do tema proposto. Posteriormente, realizaremos uma avaliação e depois um refinamento dos *corpora* e da bibliografia escolhidos.

A metodologia da presente pesquisa está dividida em três momentos diferentes. O primeiro deles conta com uma revisão bibliográfica acerca da semiótica, do semissimbolismo e das categorias da semiótica visual, que contribuem para a fundamentação teórica e dão suporte e propriedade à pesquisadora. O procedimento técnico da pesquisa é de caráter bibliográfico, em que utilizaremos materiais já publicados para a fundamentação teórica.

Em um segundo momento, acontece a coleta de material. Essa coleta foi feita por meios virtuais do artista e os *corpora* escolhidos passaram por uma seleção e avaliação. Foram selecionadas 4 (quatro) obras do autor: *homem escondendo de si, na busca de si mesmo; homem dando um tempo de si; a dança da cadeira, com leitões e homem atravessando um tempo, parado*. As duas primeiras gravuras foram selecionadas como objeto de estudo para um trabalho anterior, de Iniciação Científica, cujo intuito era analisar a presença do duplo nesses desenhos, dessa forma, esse foi um dos critérios para escolha e refinamento do *corpus*. Já os outros desenhos foram escolhidos pela atualidade vivenciada no Brasil devido à pandemia de covid-19, e as obras fazem parte de uma categoria criada pelo próprio pintor: *Notas da pandemia* que retratam – metaforicamente – cenas vividas pelos brasileiros. Para uma seleção refinada, escolhemos as obras com representações marcantes e que trouxessem diversas reflexões. Susano Correia, o artista produtor das peças escolhidas para este texto, é natural de Florianópolis, formou-se em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e seu trabalho se popularizou nas redes sociais. Atualmente o artista tem um ateliê na cidade de São Paulo, onde suas obras ficam permanentemente expostas. Posterior a isso, as principais características e as informações mais relevantes foram sintetizadas para a otimização dos estudos feitos. No terceiro e último momento, a seleção de obras e bibliografia a ser utilizada refinou-se para nossos estudos se basearem nas obras mais marcantes. A análise foi feita de forma minuciosa e abordou conceitos importantes para os estudos semióticos. Com isso, este trabalho buscou estudar o processo semissimbólico presente nas imagens

selecionadas, a fim de propor reflexões sobre o contexto dessa manifestação nas imagens.

Para que a apresentação das ideias ocorresse de maneira precisa, organizamos o artigo em partes que guiaram o processo de análise. Em um primeiro momento, apresentamos e discutimos a fundamentação teórica utilizada. Posteriormente, fizemos a apresentação do pintor das obras e, partindo disso, desenvolvemos a análise dos desenhos nas três categorias da semiótica visual: a eidética, a topológica e a cromática. Este trabalho, além da importância na interpretação e na análise das obras artísticas, também tem relevância para os estudos semióticos, sendo mais um exemplo prático ao demonstrar que qualquer material textual é potencial objeto para uma análise semiótica.

## **1. Relações entre os Planos de Expressão e Conteúdo – O processo de significação**

Enxergamos o mundo e seus acontecimentos de maneira distinta e é a partir disso que são elaboradas as diferentes representações dessas vivências, representações que ocorrem por meio de produções artísticas – música, poesia, imagens, filmes, dentre outras manifestações artísticas. As imagens fazem parte dessas manifestações que foram criadas para expressar os sentimentos e pensamentos dos artistas em relação ao mundo. Segundo Pietroforte (2021, p. 34), “a palavra “imagem” vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato”. Dessa forma, o artista que trabalha com imagens consegue mostrar ao público o seu próprio ponto de vista, sua interpretação de mundo e, a partir disso, promove uma reflexão no seu interlocutor. Esse processo também ocorre com outras formas de manifestação artística, porém nos interessam especificamente as que são feitas por meio de imagens.

As obras analisadas foram criadas pelo artista Susano Correia, natural de Florianópolis e que, atualmente, mora em São Paulo. Formado em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, produz esculturas, gravuras, desenhos e pinturas e é considerado um dos artistas que mais teve obras tatuadas nos corpos brasileiros. O trabalho desse artista é exposto em suas redes sociais, o que demonstra uma relação com o digital e inova na forma de circular obras de arte na atualidade. Susano também expõe em alguns museus e no seu próprio ateliê, localizado na cidade de São Paulo.

Em uma entrevista para o *FTCMag (Follow The Colours)*, de acordo com Moré (2022, s/p), Correia faz uma reflexão sobre sua última exposição:

Acredito que, de modo geral, cada obra tem sua mensagem. Mas sempre foco na relação do sujeito com ele mesmo. Questões psicológicas e existenciais. Essas são questões que unem o trabalho de modo geral. Problemas que a maioria das pessoas têm em comum. Questões de vida, morte, solidão, amor, saudade, perda. [...] Costumo associar os processos da arte e da vida. Como eu trabalho questões

existenciais, sempre tento refletir sobre o cotidiano. Costumo dizer que coloco armadilhas, sempre deixo uma arapuca armada para ideias, para *insights* que se apresentam.

Correia instiga seu público e consegue transmitir sentimentos e sensações por meio da arte. Por esse motivo, consideramos essas obras importantes para a reflexão do nosso comportamento e de nossos pensamentos enquanto sujeitos, sobretudo em tempos tão complexos. Em uma narrativa verbal, os elementos se organizam de maneira a mostrar as relações espaciais, temporais e actanciais, e o processo de significação é observado e analisado a partir dessas relações entre plano de expressão e plano de conteúdo, que impactam o efeito de sentido provocado pelos elementos semânticos e sintáticos presentes no texto.

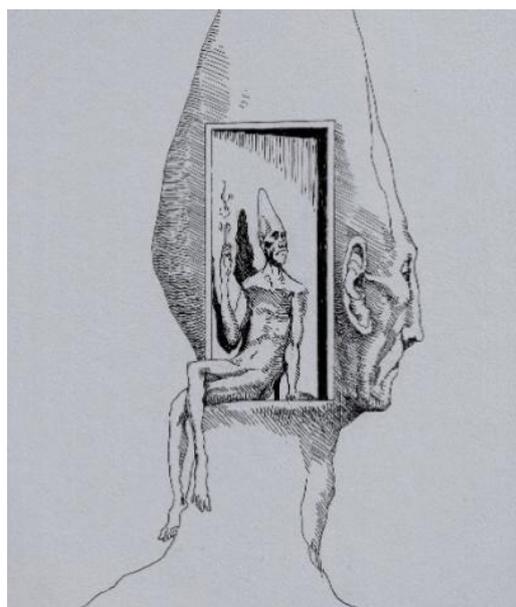
Quando se trata de um texto imagético, porém, o processo de significação é constituído pelas relações entre as cores, os traços, a posição e os demais elementos componentes da obra de arte criada. Apresentamos, a seguir, as quatro imagens selecionadas como *corpora* deste estudo:

**Imagem 1** – “homem escondendo de si, na busca de si mesmo.”



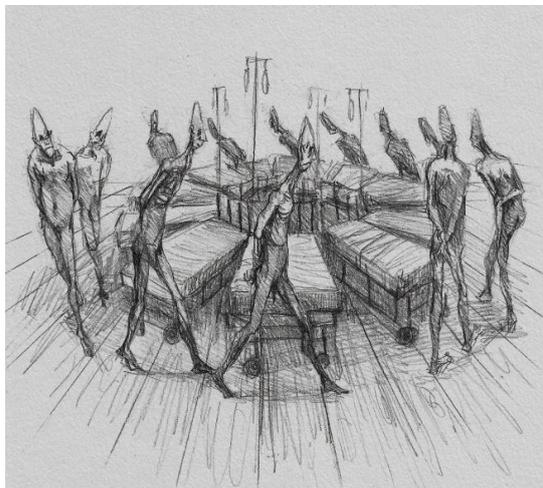
**Fonte:** <https://shorturl.at/amrX8>

**Imagem 2** – “homem dando um tempo de si.”



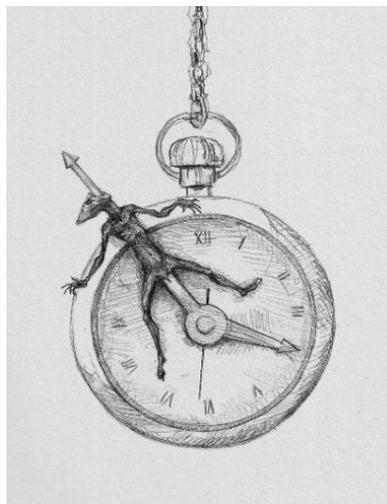
**Fonte:** <https://shorturl.at/lwMPZ>

**Imagem 3** – “a dança da cadeira, com leitos.”



**Fonte:** <https://shorturl.at/qtLM7>

**Imagem 4** – “homem atravessando um tempo, parado.”



**Fonte:** <https://shorturl.at/hIR04>

Este artigo possui como tema a presença do semissimbolismo nos *corpora* escolhidos. Esses objetos de análise são compostos pelas quatro gravuras mostradas anteriormente, sendo que as duas primeiras obras (Imagem 1 e Imagem 2) possuem o duplo como tema central e retratam o percurso que deve ser percorrido para que o interior do sujeito seja alcançado. As duas outras obras (Imagem 3 e Imagem 4) retratam momentos da pandemia covid-19, denunciando problemas acarretados pela doença e pela quarentena.

Antes de discutirmos o tema central das imagens de forma isolada, é necessário apresentarmos o que, no *Dicionário de Semiótica* (2011, p. 495), é a definição de tema: “do ponto de vista da análise, o tema pode ser reconhecido sob a forma de um percurso temático, que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais que se referem aos diferentes actantes e circunstantes desse percurso”, assim o tema é uma ressonância semântica de elementos.

Complementar a isso, temos o conceito de tema apresentado por Bakhtin (1995, p. 368), para quem o tema é “ligado ao todo do enunciado na sua relação com a situação histórica concreta”. Ao realizarmos uma análise de uma obra de arte, não podemos deixar de considerar o seu contexto de produção, pois ele analisa não só o sujeito, mas também a situação – social e o contexto – daquela obra.

Nas quatro imagens, observamos temas que nos fazem refletir acerca do sujeito e seu modo de pensar/agir. Nas duas primeiras obras, temos pessoas se escondendo de si mesmas, e a partir disso notamos que o que é interno só é acessado quando o indivíduo permite e que a mente deve ser acessada antes de qualquer coisa. Já nos dois outros

desenhos, o tema central é a pandemia e, como já mencionado anteriormente, ambas as obras fazem parte de uma seleção feita pelo próprio pintor – *Notas da pandemia*. As duas representam momentos difíceis vividos pelos brasileiros, por isso, no processo interpretativo, os interlocutores podem “reconhecer equivalências traço por traço entre uma figura da imagem e uma figura do mundo natural” (Fontanille, 2005, p. 110). Sendo assim, notamos que na Imagem 3 a brincadeira *Dança da cadeira* é feita com leitos, uma metáfora que denuncia o que ocorreu em 2020, quando milhares de pessoas morreram vitimizadas pela covid-19 nas filas de espera por leitos de UTI. Já a Imagem 4 retrata o sujeito parado na quarentena apenas vendo os dias e os anos passarem, já que algumas atividades só foram retornar à normalidade alguns anos depois e a vida tornou-se uma expectativa e uma insegurança sobre o porvir.

Para a realização de uma análise minuciosa do tema e do semissymbolismo, este trabalho conta com uma vasta fundamentação teórica. A começar pelos estudos semióticos, na perspectiva greimasiana, que analisa o discurso de forma estrutural, em que qualquer tipo de texto – verbal, não verbal ou sincrético – tem estruturas narrativas que se manifestam por meio da linguagem. Para Greimas (1937), a semiótica tenta determinar as condições em que um objeto se torna objeto significativo para o homem, por isso é uma teoria fundamental para esta pesquisa. Utilizaremos também a obra *Significação e Visualidade*, de Fontanille (2005), que servirá como auxílio para o entendimento da semiótica discursiva e apresentará termos fundamentais para nossos estudos.

Complementar a isso, utilizamos também a semiótica descrita em Fiorin (2018), sua obra *Elementos de Análise do Discurso* (2018) apresenta conceitos importantes a serem discutidos. Segundo essa perspectiva, os elementos que são criados pelas palavras nos textos verbais também podem ser criados nos textos não verbais, conceituação fundamental para o trabalho com o semissymbolismo.

Ainda nessa linha de pensamento, temos como objetos de análise textos plásticos, que se constituem por diferentes códigos semióticos. Para o semissymbolismo e a parte visual, utilizamos Floch (1993) e Pietroforte (2020, 2021) como estudos que se complementam. Pietroforte é um importante pesquisador brasileiro que discute de forma simples e direta a semiótica visual e o semissymbolismo. De acordo com Pietroforte (2020, p. 66), “a semiótica plástica e a teoria dos sistemas semissimbólicos permitem estudarmos o plano de expressão e suas relações com o plano de conteúdo”. Para esse autor, “não se trata de definir uma palavra em relação a uma ‘coisa’ do mundo, mas de definir um signo em relação a outros signos” (Pietroforte, 2021, p. 37).

Analisamos os desenhos por meio das três categorias da semiótica plástica discutidas por Pietroforte (2021): a categoria cromática – que realiza o estudo das cores; a categoria eidética – responsável pelas manifestações por meio da forma; e a categoria topológica – responsável pelo estudo da distribuição dos elementos presentes, quando há no processo “uma relação entre formas do conteúdo e formas da expressão, trata-se de uma relação semissimbólica entre categorias semânticas e categorias plásticas

topológicas” (Pietroforte, 2021, p. 42). Essas categorias importam por se constituírem com uma forma de direcionamento do olhar para as imagens, orientando o olhar e auxiliando na constatação desses conteúdos. Ainda de acordo com Pietroforte (2021, p. 47), “a manifestação do conteúdo por meio das categorias topológica, eidética e cromática permite que se verifique a semantização das categorias de pessoa, tempo e espaço próprias do nível discursivo”.

Antes de entender o processo de *semantização*, é necessário compreender a semântica que, segundo Fiorin (2018), para os estudos de Greimas, deve ser gerativa, sintagmática e geral, ou seja, explica a produção e a interpretação do discurso, além de ter um sentido único que pode ser manifestado por diferentes planos de expressão. Interessa-nos, então, o modo como esse sentido é construído a partir dos conteúdos manifestados nas imagens que estudamos. O processo de semantização é, portanto, uma maneira de atribuir sentido e, no presente trabalho, nossos estudos partem de uma semântica fundamental. Segundo Greimas (1974), essa é definida pelo seu caráter abstrato, por isso sempre utilizaremos substantivos abstratos para a descrição desse nível, uma vez que são elementos importantes para a identificação dos conteúdos que permeiam os objetos analisados. Esses elementos são analisados nas obras e começamos pelo primeiro desenho, representado na Imagem 1, intitulada: *homem escondendo de si, na busca de si mesmo*.

**Imagem 1** – “homem escondendo de si, na busca de si mesmo.”



**Fonte:** <https://mobile.twitter.com/susanocorreia/status/1453469805185490953/photo/1>

A imagem é composta por uma figura e, na parte superior, temos um corpo se escondendo de alguém, no topo de uma cabeça; já na parte inferior, notamos outro corpo buscando – no interior da própria cabeça – aquele que está escondido, procurando algo dentro dele que está inacessível e só ele acessa. Nessa imagem há dois sujeitos, um maior e outro menor, compondo uma duplicidade, sendo um mais aparente e o outro mais escondido, que opera como um duplo desse sujeito maior. Esse corpo dividido e reduplicado retrata a definição da obra no título: é o “homem escondendo de si, na busca de si mesmo”. Embora o maior se destaque, ambos os sujeitos são apresentados com a cabeça pontuda e uma expressão facial entristecida e cansada: são magros e estão despidos, compondo uma representação mais natural do humano, sem o aspecto cultural evidenciado por vestimentas, que encobre ou oculta a fragilidade, a essência do ser. Embora os corpos estejam nus, esse nu não é apresentado de forma erótica, mas é uma espécie de grau zero do corpo, por não ter conotação sexual e, segundo Pietroforte (2020, p. 34), “a erotização do corpo dá-se por meio de conotações sociais projetadas sobre ele”. Nos desenhos que tomamos como objeto de análise, não temos esse conteúdo sexual, pois o que recai sobre esses corpos é a percepção de que são corpos para serem observados pelo olhar da humanização, e não pelo viés da atração física, uma vez que estão em estado de comisseração. É um corpo que se despe para se mostrar humano, frágil, suscetível, e para ser enxergado nessa condição de humano e falível, como é próprio de um sujeito que está despido, com a nudez escancarada, portanto sem proteção, situação contrária de quando está vestido e as roupas funcionam como uma capa protetora.

Nessa gravura, identificamos dois planos: o que está visível, mais facilmente acessado, perceptível e claro; e o que está escondido, é mais profundo, está submerso no interior desse indivíduo, e somente ele pode acessar. Para uma análise aprofundada dessas imagens e dos níveis superficial e profundo, é importante o suporte de uma teoria que estude o texto visual e explique a significação, portanto optamos pela semiótica de linha francesa que, segundo Pietroforte (2020, p. 11),

Estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal e sincrético.

A semiótica greimasiana entende o texto como uma rede complexa de elementos que estão organizados em níveis, de maneira a gerar um sentido, o percurso gerativo de sentido, por meio do qual saímos do nível mais superficial e abstrato e partimos ao nível mais profundo e concreto. O percurso gerativo de sentido, para Fiorin (2018, p. 44), “é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado, do conteúdo*”, o que nos permite ler textos com mais eficácia, por podermos acessar conteúdos que se encontram na camada mais profunda do texto.

Para uma melhor compreensão sobre os níveis do percurso, é importante trabalhar o conceito de *sentido* que, para Pietroforte (2020, p. 12), é “uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles”. Sabendo disso, no nível fundamental – primeiro e o mais profundo nível de abstração – buscamos determinar uma rede fundamental de relações, a qual, segundo Fiorin (2018), é a instância inicial do percurso e tem por objetivo explicar os níveis mais abstratos da produção. Para cada nível há um componente semântico, e a semântica do nível fundamental, ainda de acordo com Fiorin (2018, p. 21), “abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto”. Essa categoria semântica deve estar sempre fundamentada em uma oposição de mesmo domínio e a análise aqui presente parte da categoria semântica do nível fundamental. A presença desses níveis em um texto narrativo pode ser mais facilmente identificável, sobretudo aquele em que se estabelecem as relações entre os sujeitos participantes da narrativa, que atuam, performam e sofrem transformações em busca do objeto-valor, porém em um texto visual isso não se aplica, por não haver transformações entre os sujeitos.

Após esse nível, há o nível intermediário, conhecido como nível narrativo, responsável pelo desenvolvimento de uma narrativa por meio das transformações de estado que sustentam a narrativa e são as mudanças de estados, por meio das quais o sujeito entra em disjunção ou conjunção com seu objeto, caso o resultado seja negativo ou positivo, respectivamente. Neste trabalho, optamos por não explorar esse nível, mas é nítido que, sem os corpos reproduzidos nos desenhos, não haveria uma narrativa, afinal eles representam indivíduos e o que interessa, em nossa análise, não é tratar desse aspecto específico, pois não é nesse nível que se concretiza a significação. De acordo com Pietroforte (2020, p. 19), “o nível fundamental e nível narrativo definem a instância semionarrativa da geração do sentido. Em um último plano de análise, a semiótica define o nível discursivo, responsável pela concretização dessa instância geral e abstrata em um enunciado particular”.

Ainda sobre o aspecto discursivo, para Fiorin (2018, p. 41), “no nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são *revestidas* de termos que lhes dão concretude”, então o foco da análise recai sobre o patamar do discurso, o plano de expressão, lócus onde se manifesta o conteúdo fundador da significação, o plano de conteúdo, o nível mais profundo do texto. Encerrando o percurso gerativo de sentido, passamos para o plano de conteúdo e plano de expressão em que, segundo Fiorin (2020, p. 35), “há, nos sistemas semissimbólicos, uma correspondência termo a termo entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos”. Aquele é o conteúdo descrito pelo percurso e este é onde o conteúdo é manifestado, logo a manifestação é a união dos dois planos.

Quando existe uma relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, temos uma relação semissimbólica, pois segundo Pietroforte (2020, p. 10), “como a semiótica plástica estuda as formas de expressão relacionadas a formas de conteúdo, toda semiótica plástica é semissimbólica”. Ainda para Pietroforte (2021, p. 36), “um exame da

construção da imagem semântica no Plano de Conteúdo pode encaminhar a análise da conversão de categorias semânticas em categorias plásticas com mais clareza”, portanto analisaremos cada categoria plástica presente nesse desenho. As três categorias plásticas são: a cromática (manifestação por meio da cor), a eidética (manifestação por meio da forma) e a topológica (manifestação por meio da distribuição dos elementos).

Visto isso, nossa análise parte de uma semântica fundamental ou plano de conteúdo e, na Imagem 1, apresentada na página 7, por exemplo, temos na categoria semântica fundamental a relação *oculta x aparente*. Essa relação é possível e se explica porque há um corpo escondido e outro não, sendo que este está aparente e em busca daquele que está escondido. O que se apresenta na imagem é um movimento para dentro: o que está aparente se direciona para o que está oculto, imerso dentro do corpo, desse modo a relação se estabelece.

Esse posicionamento dos elementos direciona o olhar de fora para dentro e de baixo para cima, assim os dois eixos distintos manifestam os conteúdos *interioridade x exterioridade*, *superior x inferior*. Partindo para a análise da categoria topológica, responsável pela distribuição dos elementos, Pietroforte (2021) afirma que esta pode ser linear ou planar e, para Floch (1985), essas relações se opõem entre elas. Sendo assim, as relações lineares, segundo Pietroforte (2020), dão conta da colocação dos elementos plásticos em sequências lineares e as relações planares, da colocação desses elementos uns em torno dos outros. Após a análise dessa imagem, concluímos que a distribuição da Imagem 1 é linear, pois podemos separar a imagem em partes intercalantes e intercaladas. Ainda segundo esse autor, a distribuição linear também pode se organizar por categorias plásticas<sup>3</sup>, e aqui temos a relação *superioridade x inferioridade*. Nessa relação, encontramos as dualidades *interioridade x exterioridade*; Há então uma relação semissimbólica entre a categoria semântica fundamental e a categoria plástica topológica, uma vez que, na parte superior da imagem, temos o corpo que está oculto, e na parte inferior, o que está aparente.

Na categoria eidética, responsável pela manifestação por meio da forma, observamos a presença de traços curvilíneos e retilíneos, mas o que se destaca é a relação *interioridade x exterioridade*, uma vez que a interioridade contém o corpo que está escondido, como também faz parte dessa mesma relação semissimbólica, a figura que se esconde, esconde-se na parte interna do outro corpo. Nesse ponto, visualizamos uma ligação entre as categorias eidéticas e topológicas, em que temos a presença do semissimbolismo novamente, em que a parte interior do corpo, desenhada com traços curvos e posicionada na parte superior da imagem, está oculta e representa a identidade do sujeito; e a parte exterior, com traços mais retos e partes posicionadas embaixo é aparente, representando o que é visível e acessível.

---

3 Importante salientar que agora estamos tratando de categorias plásticas e não semânticas.

As categorias cromáticas e eidéticas são independentes entre si. Segundo Pietroforte (2021, p. 45), “existe tensão entre cor e forma, de modo que o enunciatório pode ser manipulado a deter-se em uma ou outra” e, mesmo que este trabalho não possua como objetivo estudar a semiótica tensiva, essa seria uma das maneiras possíveis de estudar a categoria cromática das gravuras. Sendo assim, destacamos que a categoria cromática da Imagem 1 é formada pela relação *sombra x luz*, que mantém uma relação semissimbólica com a categoria eidética, em que a parte sombreada está *oculta* e a parte iluminada está *aparente*. Para finalizar a análise da Imagem 1, apresentamos que o que está escondido, na parte superior, do lado de dentro, apresentado de forma escura, é mais complexo e menos aparente do que a parte inferior, de fora, iluminada. Com isso, observamos que essa figura humana – a qual se apresenta cansada, entristecida – para acessar qualquer outra parte, deve acessar sua mente antes de tudo, e é lá que esse sujeito se esconde, esconde sua identidade, seus sentimentos, e é onde o mais profundo se situa e encontra os limites permissíveis para que seja conhecido e alcançado.

Pelo estudo dessas imagens, podemos acessar conteúdos até antes não identificáveis e, quanto a essas categorias, Pietroforte (2021, p. 100) afirma que:

No plano de expressão das semióticas plásticas, as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas são definidas de modo análogo à categoria semântica do nível fundamental. Se no plano do conteúdo a categoria semântica do nível fundamental dá forma ao sentido gerado por meio dela [...], no plano de expressão as categorias plásticas dão forma às imagens nele realizadas.

Com a finalidade de objetivação da análise das outras figuras, elaboramos uma tabela, contendo a semântica fundamental e as categorias plásticas com seus planos de conteúdo (PC) e de expressão (PE) de cada imagem, referente ao Quadro 1, a seguir:

**Quadro 1 –** Relações Semissimbólicas das Imagens 1, 2, 3 e 4

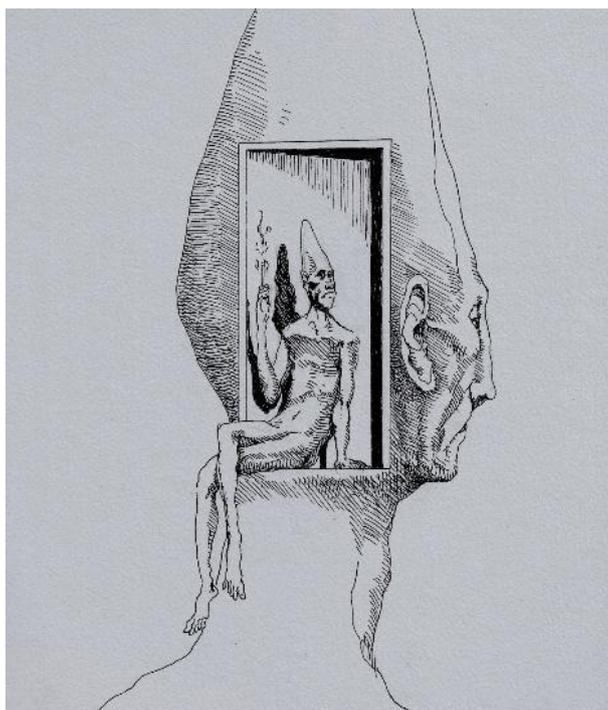
<b>CATEGORIAS</b>	<b>IMAGEM 1</b>	<b>IMAGEM 2</b>	<b>IMAGEM 3</b>	<b>IMAGEM 4</b>
<b>SEMÂNTICA</b>	INTERIORIDADE X EXTERIORIDADE	INTERIORIDADE X EXTERIORIDADE	VIDA X MORTE	VIDA X MORTE
<b>TOPOLÓGICA (PE)</b>	INFERIORIDADE X SUPERIORIDADE	CENTRAL X MARGINAL	CENTRAL X MARGINAL	INTERCALANTE X INTERCALADO
<b>EIDÉTICA (PC)</b>	INTERIORIDADE X EXTERIORIDADE	TRASEIRO X DIANTEIRO	ESTATICIDADE X DINAMICIDADE	FINITUDE X INFINITUDE

<b>EIDÉTICA (PE)</b>	CURVILÍNEO X RETILÍNEO	RETILÍNEO X CURVILÍNEO	RETILÍNEO X CURVILÍNEO	RETILÍNEO X CURVILÍNEO
<b>CROMÁTICA (PE)</b>	SOMBRA X LUZ	SOMBRA X LUZ	SOMBRA X LUZ	SOMBRA X LUZ

**Fonte:** Elaboração própria

Apresentaremos agora uma breve análise de cada imagem, para que suas relações semissimbólicas sejam discutidas. A começar pela análise da Imagem 2, apresentada novamente, na qual temos a categoria semântica fundamental *interioridade x exterioridade*, em que uma figura humana está “dando um tempo de si”, escondendo-se por um tempo. Notamos que há um padrão na forma de representar os sujeitos, os corpos são desenhados da mesma forma com que descrevemos anteriormente: magros, nus e com as cabeças pontiagudas.

**Imagem 2** – “homem dando um tempo de si.”



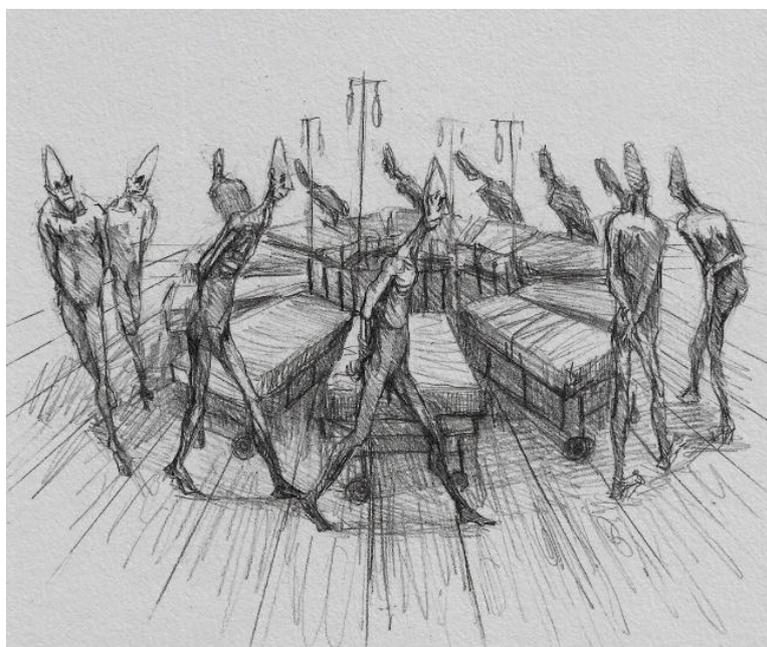
**Fonte:** <https://mobile.twitter.com/susanocorreia/status/1298732671921803267/photo/1>

A categoria topológica, elemento do plano da expressão, na Imagem 2 e diferentemente da Imagem 1, é planar porque, segundo Greimas e Courtés (1974), ela se caracteriza pelo emprego de um significante bidimensional. Além disso, tenta estabelecer categorias visuais do nível de expressão antes de considerar sua relação com a forma de conteúdo.

Dessa maneira, observamos que seu plano de expressão é constituído pela relação *marginal x central*, se relacionando com o plano do conteúdo: *visível x invisível*, *perceptível x imperceptível*, em que o que está no centro se esconde e o que está na margem é aparente. Na categoria eidética, temos o plano de expressão *retilíneo x curvilíneo* e o plano de conteúdo *interioridade x exterioridade*, em que os traços curvilíneos não estão aparentes, apenas os lineares. Para finalizar, na categoria cromática temos o plano de expressão *sombra x luz* relacionado com a semântica fundamental da imagem *interioridade x exterioridade*, dessa forma, estabelecemos uma relação semissimbólica entre esses elementos, conteúdos identificáveis na Imagem 2, presente acima.

Notamos que as Imagens 1 e 2 possuem alguns pontos semelhantes: a categoria semântica fundamental; o plano de conteúdo da categoria topológica – enquanto o plano de expressão se difere devido à distribuição dos elementos nos desenhos e à categoria cromática, em que tudo que está oculto, ou seja, encontra-se escondido na sombra. Além disso, há também a padronização do corpo representado nas quatro gravuras: figuras humanas nuas, magras, entristecidas e com as cabeças pontiagudas. Por outro lado, as Imagens 1 e 2 se diferem das Imagens 3 e 4, pois essas têm como tema central a pandemia causada pelo covid-19, além de que esses dois desenhos (3 e 4) mostram os corpos em movimentos, diferente das Imagens 1 e 2, em que eles estão estáticos. A relação semântica fundamental delas é *vida x morte*, mas encontraremos aqui outras semelhanças entre os desenhos. Partiremos agora para a análise da Imagem 3 e, posteriormente, da Imagem 4.

**Imagem 3** – “a dança da cadeira, com leitos.”



**Fonte:** <https://twitter.com/susanocorreia/status/1240778925766303745>

Na Imagem 3, intitulada como *a dança da cadeira, com leitos*, é apresentada uma categoria semântica fundamental: *vida x morte*, movimento indicador de que quem perde a brincadeira da dança da cadeira<sup>4</sup> termina morrendo.

Embora esse texto seja visual, ao ser intitulado como “A dança da cadeira, com leitos”, ele insere uma ironia ao que está exposto, pois com relação à morte, sobretudo em tempos de pandemia da covid-19, não é necessária uma brincadeira para entrar na fila da morte, porque, diante do contexto sanitário e político do momento, esse fim é certo. Esse desenho é atual e nos remete ao momento da pandemia quando não havia leitos de UTI (Unidade de Terapia Intensiva) suficientes para aqueles que contraíram o vírus da covid-19 e precisavam ser entubados, nesse caso, a probabilidade de escapar da morte era quase nula. Nesta imagem temos a presença de 12 sujeitos e 11 leitos e, quem não conseguir um leito, virá a óbito, como se houvesse um modo de enganar a morte e evitar o fim da vida. Outro ponto importante é o sentido em que esses corpos masculinos estão girando: anti-horário, logo é uma corrida contra o tempo para não falecer e não há a possibilidade de sair desse movimento circular, pois é também o ciclo da vida, o movimento circular da roda da vida. As figuras são apresentadas seguindo o padrão das Imagens 1 e 2, posto que os corpos estão nus, com a expressão entristecida e cansada, a cabeça pontiaguda e as costas curvas.

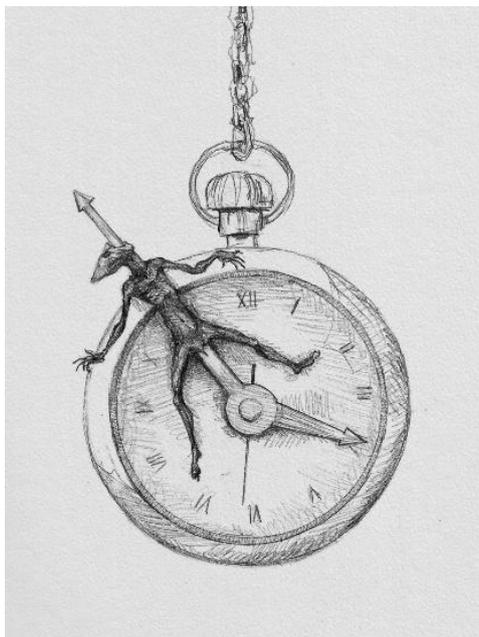
As relações semissimbólicas desse desenho ocorrem quando a categoria topológica possui como plano de conteúdo a mesma relação semântica fundamental *vida x morte*, já seu plano de expressão é composto por *central x marginal*, em que tudo que está no centro, próximo aos leitos, irá viver, enquanto aquele que ficar às margens dos leitos, falecerá. Na relação eidética, temos o plano de expressão: *curvilíneo x retilíneo*, em que tudo que se encontra com traços curvos está em movimento e se relaciona com a morte da categoria semântica fundamental. Os traços retos, por sua vez, encontram-se estáticos e remetem à vida, também componente da semântica fundamental. A partir disso, temos então o plano de conteúdo: *dinamicidade x estaticidade*, no qual o artista apresenta uma contrariedade a fim de ser irônico, porque a vida é movimento e a morte estática.

A terceira e última categoria a ser analisada, a cromática, possui como plano de expressão a relação *sombra x luz*, cujo conteúdo é *morte x vida*, confirmando as análises anteriores. No centro da imagem estão os leitos, representados na parte mais escura, a sombra, contém o corpo morto, inerte, em que a vida não mais habita. Na parte periférica está a luz, onde estão os corpos que se movem e observam os sem vida, que não venceram a batalha contra o tempo e tiveram suas vidas ceifadas. Podemos, ainda, considerar que seja a própria morte à espreita desses indivíduos que não tiveram a oportunidade de ver sua vida prolongada por mais tempo, elemento também tratado na Imagem 4, a seguir:

---

4 A dança da cadeira é uma brincadeira popular na qual se tem uma música de fundo e no momento em que essa música para, todos devem se sentar em alguma cadeira. Sempre haverá uma cadeira a menos, e quem não se sentar é eliminado da brincadeira. Ganha aquele que se sentar na última cadeira restante.

**Imagem 4** – “homem atravessando um tempo, parado.”



**Fonte:** <https://twitter.com/susanocorreia/status/1244384716700164097/photo/1>

À semelhança de um relógio, esse marcador temporal sempre terá sua hora para agir, porque ninguém, além do tempo, é senhor do próprio tempo e, independentemente do querer humano, o tempo agirá sobre todos os indivíduos, semelhante ao que ocorre na Imagem 4.

Na Imagem 3, anteriormente analisada, temos um plano coletivo, diferentemente da última gravura, a Imagem 4, que possui um plano individual e nela notamos um sujeito com o ponteiro dos minutos atravessado pelo seu corpo, enquanto o relógio continua se movimentando. A posição em que o corpo se encontra remete à ideia do Homem Vitruviano, pintura criada por Leonardo da Vinci em 1490, com o objetivo de estudar o corpo humano. Na pintura de da Vinci, o homem é representado com várias facetas, criando um efeito de sentido de movimento. Na imagem analisada, o corpo está preso ao ponteiro maior, assim cria-se o efeito de sentido de que o homem está preso ao tempo e está submetido ao movimento da roda da vida, demonstrando a ausência de controle sobre esse elemento dominante.

Embora o tempo atue sobre todos os seres, outra questão importante nesse desenho é o fato de que o tempo é infinito, além de que incide sobre a vida e a morte do homem, reflexão que notamos também na Imagem 3, já analisada. Os relógios foram criados com o objetivo de marcar, dividir e dominar o tempo, mas os homens não são capazes disso, pois o tempo é infinito, trazendo sempre a vida e a morte para todos. O título dessa obra é importante, uma vez que retoma o período de quarentena vivido durante a pandemia de covid-19, quando o tempo passava indiferente, enquanto as pessoas não podiam fazer qualquer coisa, apenas esperar a chegada da morte.

A partir dessas interpretações, analisaremos as categorias da semiótica plástica, mas antes disso, ressaltamos que a categoria semântica fundamental dessa imagem também é *vida x morte*. A distribuição topológica desse desenho é linear e seu plano de expressão é formado pelas categorias *intercalante x intercalado*, que se relacionam com o plano de conteúdo *vida x morte*. A presença de traços curvos representando o tempo infinito, e os traços retos, representando a morte, certa e direta, então o plano de expressão dessa categoria é relacionado com o conteúdo *infinitude x finitude*. A categoria cromática desse desenho segue a mesma linha dos demais, com a presença do preto e do branco, que leva à oposição claro e escuro, mantendo a perspectiva de contraposição, e estabelece-se na relação de expressão *luz x sombra*, em que a luz retoma a relação semântica fundamental *vida* e a sombra, *morte*, um eixo presente em várias obras e trabalhos que partem desse conteúdo, presente no cotidiano das pessoas. A associação dos termos vida e morte com luz e sombra, respectivamente, realçam a efemeridade da vida diante da força do tempo, que atua sobre todos, equalizando a condição da vida. Assim, mesmo que os indivíduos não tenham condições de prever a duração desse tempo, ele age e permanece no controle, sem fazer distinção, daí o corpo presente na Imagem 4 ser ultrapassado por uma seta maior, indicando o domínio do tempo, e impossibilitado de agir sobre este. Desse modo confirmamos que as Imagens 3 e 4 estão fortemente relacionadas ao seu conteúdo *vida x morte*, um plano de conteúdo evidenciado para todos os brasileiros (e o mundo) durante a pandemia causada pelo covid-19, quando a morte prevaleceu, de maneira pesada e direta, ao limitar o tempo de vida de milhares de pessoas, de diferentes faixas etárias, classes sociais e condições socioeconômicas. A pandemia foi um período de tempo que mostrou a força da morte, operando quase indistintamente, devido às condições que se estabeleceram nesse período, quando direitos dos cidadãos e dos cientistas foram sucateados, gerando muitas mortes que poderiam ter sido evitadas. Esses conteúdos sintetizam, assim, a marca indelével da morte sobre todos e o agenciamento do tempo, pela brevidade ou duração da vida.

## | Considerações finais

Do empreendimento aqui proposto – aquele que visou a analisar, por meio da teoria semiótica greimasiana, a construção do semissimbolismo nos desenhos – concluímos que, para que se tenha uma análise semiótica, não é necessário um *corpus* com linguagem verbal. Este trabalho é mais um exemplo prático de como é possível analisar desenhos a partir da semiótica, por um caminho de aprofundamento para se chegar aos temas que expressam, seja em um texto verbal, seja em um texto não verbal.

Por meio deste trabalho, conseguimos analisar as formas semânticas e as formas plásticas presentes nas imagens escolhidas como *corpora*. Com esta pesquisa e a análise das peças, notamos que as Imagens 1 e 2 possuem semelhanças em suas categorias plásticas e na semântica fundamental: *interioridade x exterioridade*. Além disso, nas duas primeiras obras, temos pessoas se escondendo de si mesmas, e a partir disso notamos que o que é interno só é acessado quando o indivíduo permite e que a

mente deve ser acessada antes de qualquer coisa, e esse é o lugar no qual tal sujeito se esconde, esconde sua identidade. É onde o mais profundo se situa e encontra os limites permissíveis para que seja conhecido e alcançado.

Já as Imagens 3 e 4 se diferem das Imagens 1 e 2, pois têm como tema central a pandemia causada pelo covid-19. Somado a isso, essas duas obras (3 e 4) mostram os corpos em movimentos, diferente das Imagens 1 e 2, nas quais eles estão estáticos. As Imagens 3 e 4 estão fortemente relacionadas ao seu conteúdo *vida x morte*, um plano de conteúdo que ficou claro para todos os brasileiros durante a pandemia causada pelo covid-19, quando cidadãos e cientistas foram desprezados, vilipendiados em seus direitos, o que gerou muitas mortes que poderiam ter sido evitadas, pela negação de elementos básicos para uma possível solução do problema. Ainda sobre essas imagens, há uma denúncia acerca dos homens marginalizados durante a pandemia, que ficaram entre a vida e a morte, e compreendemos também que o indivíduo não consegue alterar ou dominar o tempo, que este é infinito, diferentemente da vida, que em um determinado momento, acaba. Essas duas imagens também apresentam semelhanças em outras categorias plásticas. Notamos, então, que as categorias eidéticas e topológicas são o modo de expressão do conteúdo *vida x morte* e da condição do sujeito no mundo.

Os corpos representados nas obras estavam nus, despidos, o que denota um papel social destoante da sociedade, pois colocam à prova aquilo que são, e não necessariamente o que a sociedade espera que sejam, indicando que todos estão em situação de igualdade. Ademais, as figuras ilustradas demonstravam uma certa magreza e tristeza em suas expressões, mais um indício de que são sujeitos em condição de deslocamento e estar despido é mostrar-se, colocar-se sem defesa diante do outro, daquilo que está à sua frente.

Analisamos o simbolismo construído pelas diferentes categorias, sendo que relações entre as formas semânticas e formas plásticas estavam presentes a todo momento. Dessa forma, os objetivos gerais e específicos deste trabalho foram alcançados. Conseguimos analisar e relacionar o semissimbolismo, aprofundamos nossos estudos e conhecimentos sobre essas relações semissimbólicas e a semiótica visual e, além disso, contribuimos para os estudos semióticos. Este artigo se encerra com o entendimento de que os desenhos escolhidos como *corpora* são obras riquíssimas e possibilitam ótimas reflexões sobre o humano, o indivíduo, sobre o ser e o estar no mundo.

## **| Referências**

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, J. L. Semissimbolismo e retórica. In: MANCINI, R.; GOMES, R. (org.). *Semiótica do sensível: questões do plano de expressão*. São Paulo: Mackenzie, 2020.

FLOCH, J. *Sémiotique, marketing et communication*. Sours les signes, les stratégies. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

FONTANILLE, J. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Meridional, 2005.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 2011.

MORÉ, C. T. Art Attack. In: *Susano Correia traz obras que transcendem a individualidade e traduzem sentimentos profundos*. [S. l.]: Follow The Colours, 2 mar. 2022. Disponível em: <https://followthecolours.com.br/art-attack/susano-correia/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual, os percursos do olhar*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

PIETROFORTE, A. V. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

### **Imagens:**

CORREIA, S. Disponível em: <https://mobile.twitter.com/susanocorreia/status/1453469805185490953/photo/1>. Acesso em: 07 ago. 2022.

CORREIA, S. Disponível em: <https://mobile.twitter.com/susanocorreia/status/1298732671921803267/photo/1>. Acesso em: 07 ago. 2022.

CORREIA, S. Disponível em: <https://twitter.com/susanocorreia/status/1240778925766303745>. Acesso em: 26 nov. 2022.

CORREIA, S. Disponível em: <https://twitter.com/susanocorreia/status/1244384716700164097/photo/1>. Acesso em: 26 nov. 2022.

### **Como citar este trabalho:**

CAMARGO, Nathália de Oliveira; FARIA, Edna Silva. A relação entre formas semânticas e formas plásticas: uma análise semiótica de desenhos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 93-111, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18497>.

# A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SUAS INQUIETAÇÕES PELO OLHAR DO SINCRETISMO

## THE CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE AND ITS CONCERNS THROUGH THE LOOK OF SYNCRETISM

Fernando MARTINS FIORI<sup>1</sup>

**Resumo:** Tendo em vista o valor do plano de expressão para a construção do sentido, este artigo almeja trazer reflexões sobre esse tema, no contexto do cinema. Para isso, abordamos conceitos essenciais, como os de sentido, matéria, forma e substância, para começarmos a entender as peculiaridades da linguagem cinematográfica, que sincretiza, em seu plano de expressão, elementos heterogêneos. Longe de apresentar conclusões, nosso trabalho pretende acalorar a discussão em torno dessa linguagem rica e ainda merecedora de muita profundidade analítica. A fim de estimularmos o debate, colocamos em relevo questões levantadas pela semiótica de origem francesa e pela semiologia de Christian Metz, além de cotejarmos os escritos de semioticistas consagrados, dando continuidade aos caminhos já abertos por eles no tocante ao sincretismo, mas sem deixar de trazer uma perspectiva própria sobre o que está aqui conjecturado.

**Palavras-chave:** Semiótica. Cinema. Fotografia. Plano de expressão. Sincretismo.

---

<sup>1</sup> Doutor pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. E-mail: fernandomfiori@gmail.com

**Abstract:** Considering the value of the expression plane for the construction of meaning, this article aims to bring reflections on this theme, in the context of cinema. For this, we approach essential concepts, such as meaning, material, form and substance, to begin to understand the peculiarities of cinematographic language, which syncretizes, in its expression plane, heterogeneous elements. Far from presenting conclusions, our work intends to warm up the discussion around this rich and still deserving of a lot of analytical depth language. In order to stimulate the debate, we highlight issues raised by French semiotics and Christian Metz's semiology, in addition to comparing the writings of renowned semioticians, continuing the paths already opened by them in relation to syncretism, but without ceasing to bring our own perspective on what is conjectured here.

**Keywords:** Semiotic. Cinema. Photography. Expression plan. Syncretism.

## 1. O sentido, a forma e a substância

Os ensinamentos de Louis Hjelmslev são, para a semiótica, tão importantes quanto os do autor do CLG, haja vista, no prefácio da edição brasileira do *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, o papel de mediador entre Saussure e Greimas, que lhe é atribuído. Isso porque, em sua glossemática, Hjelmslev reformulou algumas propostas saussurianas, ampliando a ideia do significante para a de plano da expressão e do significado para a de plano do conteúdo. Cada um desses planos é considerado um *funtivo*<sup>2</sup> e ambos são solidários, pois contraem uma função semiótica. Somente assim os signos ou textos existem, na medida em que cada plano pressupõe o outro, sendo impossível existir apenas um deles isoladamente.

Tais aprimoramentos teóricos foram bem aceitos por Greimas, o qual considerou, junto a Courtés, no *Dicionário de semiótica*, o *Prolegômenos* como o primeiro trabalho semiótico:

A glossemática desempenhou um papel estimulador, ainda que não se tenha generalizado; em contrapartida, a teoria da linguagem, apresentada por L. Hjelmslev, pode ser considerada como a primeira teoria semiótica coerente e acabada: ela foi um fator decisivo na formação da semiótica na França (Greimas; Courtés, 2013, p. 238).

Além do mais, a evolução da noção de signo para a de texto, cuja existência se dá pela dualidade dos planos, trouxe forte contribuição a uma teoria que delimitava o seu campo de atuação ao plano do conteúdo, não se comprometendo com questionamentos sobre o plano da expressão.

---

<sup>2</sup> "Serão denominados *funtivos* de uma função os termos entre os quais esta existe, entendendo-se por *funtivo* um objeto que tem uma função em relação a outros objetos. Diz-se que um *funtivo* *contraí* sua função" (Hjelmslev, 1975, p. 39).

Entretanto, ao longo do desenvolvimento das pesquisas semióticas, nota-se cada vez mais a preocupação desse projeto teórico em relação ao funcionamento e à importância do plano da expressão para a significação, visto que, no processo de construção do sentido pela leitura, é a porta de entrada para a semiose: o sujeito que produz sentido a partir da manifestação reconhece formas discretas, associando os elementos da expressão ao conteúdo. Portanto, consideramos mais do que revisto o antigo pressuposto de que o plano da expressão seria apenas um suporte ao qual o plano de conteúdo seria acoplado, sem que aquele tivesse significância para este. Se a expressão não gera o discurso, é, por outro lado, a única capaz de consignar a produção significativa do plano do conteúdo, selando, então, os dois planos do texto, caso contrário, não haveria a possibilidade de analisarmos um conteúdo sem a sua expressão captada pela nossa percepção.

À medida que o plano da expressão assume tanta importância quanto o plano do conteúdo, a semiótica busca compreender os modos de interação e sincretismo das linguagens. Soma-se a isso o processo revolucionário que tem proporcionado novas tecnologias midiáticas, as quais acabam sendo verdadeiras catalisadoras de estudos semióticos, por ocasião do furor que provocam à estabilidade das linguagens.

Começamos a reflexão sobre o plano da expressão pela abordagem saussuriana sobre forma e substância, que será fundamental adiante, para podermos compreender como ocorre o sincretismo nas linguagens ditas complexas. Para Saussure<sup>3</sup>, a língua é, sobretudo, forma, pois que é a divisão de unidades entre duas massas amorfas, a saber, a substância do pensamento e a do som.

Tal abordagem foi revista no *Prolegômenos*, quando Hjelmslev<sup>4</sup>, respeitando o postulado da função semiótica, adverte-nos sobre o risco de Saussure considerar expressão e conteúdo tomados separadamente. Isso porque Saussure fala de uma “substância fônica”, de uma “[...] matéria plástica que se divide, por sua vez, em partes distintas, para fornecer os significantes dos quais o pensamento tem necessidade.” (Saussure, 1971, p. 130). Portanto, é como se a estrutura de uma língua fosse precedida pela substância do pensamento a requerer a substância do som, contrariando o princípio de solidariedade entre os fúntivos do plano da expressão e do plano do conteúdo do texto, os quais, argumenta Hjelmslev, mesmo em pensamento, não se clivam:

Se se pensa sem falar, o pensamento não é um conteúdo linguístico e não é o fúntivo de uma função semiótica. Se se fala sem pensar, produzindo séries de sons sem que aquele que os ouve possa atribuir-lhes um conteúdo, isso será um abracadabra e não uma expressão linguística, e tampouco será o fúntivo de uma função semiótica (Hjelmslev, 1975, p. 54).

---

3 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 131.

4 HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 55.

Não se trata de um caso de desprezo, mas de reformulação da proposta saussuriana por parte de Hjelmslev, o que suscita a discussão de um terceiro termo, visto que não deixa de considerar um contínuo de conteúdo não formado, que denomina “sentido”: fator comum a todas as línguas. Para Hjelmslev (1975, p. 57), cada língua “estabelece suas fronteiras na ‘massa amorfa do pensamento’ ao enfatizar valores diferentes numa ordem diferente, coloca o centro de gravidade diferentemente e dá aos centros de gravidade um destaque diferente.” Sendo assim, é pela forma que as línguas se articulam, cada uma à sua maneira, criando zonas de sentido<sup>5</sup> pela associação entre a forma do conteúdo e a forma da expressão. Com isso, para o linguista dinamarquês, a substância passa a ter um outro valor, ao passo que ela se torna o resultado posterior que surge quando a forma se projeta sobre o sentido da expressão e do conteúdo, “tal como um fio esticado projeta sua sombra sobre uma superfície contínua.” (Hjelmslev, 1975, p. 61), ou:

Assim como os mesmos grãos de areia podem formar desenhos dessemelhantes e a mesma nuvem pode assumir constantemente formas novas, do mesmo modo é o mesmo sentido que se forma ou se estrutura diferentemente em diferentes línguas. São apenas as funções da língua, a função semiótica e aquelas que dela decorrem, que determinam sua forma. O sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer (Hjelmslev, 1975, p. 57).

Sendo assim, arriscamos a afirmar que o sentido de Hjelmslev não é, portanto, um fator comum a todas as línguas somente, mas também a todas as linguagens, principalmente, aquelas que envolvem o intuito artístico, como é o caso do cinema, cujos filmes, na maioria das vezes<sup>6</sup>, têm início a partir de uma ideia pré-concebida por um sujeito. Se é pela língua que se dá o monólogo interior, sem que, portanto, os fonemas sejam necessariamente vocalizados, também é possível imaginar a construção de um *mise-en-scène* antes de produzi-lo, de fato. A linguagem prescinde da exteroceptividade do ambiente, na medida em que, quando o pensador faz sua meditação, pode não haver a exteriorização de significantes convertidos em ondas sonoras. Da mesma forma que, ao criar universos *diegéticos*, com personagens interagindo sob determinado ângulo de visão, isso ainda ocorre em pensamento, passível, posteriormente, de ser transposto para um roteiro e vir a ser um filme realizado. Isso não significa dizer, contudo, que filmes surjam prontamente de um sonho, fruto do devaneio de algum diretor, assim como

---

5 Em *O sentido e a forma na estrutura do signo* (1983), Waldir Bevidas aprofunda essa questão, definindo o sentido não mais como o contínuo amorfo – o qual, pela sugestão de Metz, passa a designar matéria –, mas como uma instância intermediária entre o pensamento e a função semiótica. Trata-se de um zoneamento de sentido, por meio do qual o macro-universo não analisável, sem existência científica, reduz-se ao micro-universo semiotizado.

6 Por outro lado, não descartamos que, assim como há enunciados intuitivos ou impensados, de maneira similar é possível que haja criações cinematográficas sem roteiros, envolvendo não somente a destreza do operador da câmera, mas também a sensibilidade desse sujeito que se expressa diante do que está à sua frente.

afirmam vários músicos famosos sobre suas canções de sucesso, algo um tanto difícil de aceitar em se tratando não somente de cinema, mas da arte em geral. Isso porque, segundo nossa hipótese, é própria do processo criativo a fragmentação da significação entre o sujeito e o seu enunciado instável, visto que a ideia inicial, a arquitetura espacial ou os traços de personagens são apenas feixes da teia complexa em construção, que vem a resolver-se somente pela concretude material da manifestação de um filme.

## 2. Uma especulação da matéria cinematográfica

Apesar da influência e das contribuições de Hjelmslev para a obra de Christian Metz, a crítica<sup>7</sup> deste para aquele é em relação à complexidade, aparentemente, desnecessária gerada pelo que Metz entende como uma proposta triádica, uma vez que, segundo o semiólogo do cinema, sentido e substância seriam de mesma natureza: “a substância assim entendida não constitui uma terceira instância que viria *juntar-se* à forma e à matéria, simplesmente é o que surge quando uma forma vem organizar uma matéria” (Metz, 1980, p. 249). Sob tal objeção, Metz desconsiderou qualquer termo extra, que poderia vir a ser misterioso e inoportuno, já que, para ele, a forma por si só pressupunha sua resultante da articulação, sem haver, portanto, a necessidade de desdobrar-se em mais uma instância.

Por fim, Metz optou por designar diferentemente o contínuo amorfo da expressão e do conteúdo, restringindo, para este, o termo sentido, comum a todos os fenômenos semióticos, e, para aquele, o termo matéria<sup>8</sup>, que distingue as linguagens, devido ao “tecido” próprio de cada uma delas, no qual são recortados os significantes. De nossa parte, concordamos que as duas designações são proveitosas, pois evitam o estranhamento causado pela associação do sentido com a expressão, a julgar pelo preciosismo desse termo para as teorias semânticas da linguística, que o salvaguarda aos significados do plano do conteúdo. Ao encontro desse pensamento, Waldir Beividas (2006, p. 82) concorda que “o termo sentido parece ajustar-se mais naturalmente ao plano do conteúdo, dos dados conceptuais, como se seu uso no plano da expressão não conseguisse deixar de se mostrar metafórico, oblíquo”.

É digno de nota que Metz retomou um termo mencionado por Saussure<sup>9</sup>, no CLG, ao referir-se apenas à substância da expressão como matéria plástica. Vale ressaltar que o termo matéria também não é estranho a Greimas e ao seu discípulo Jean-Marie Floch, principalmente, quando ambos se enveredam pelas artes plásticas, cuja importância do plano da expressão exige grande cautela em relação à terminologia adotada. Em

---

7 A extensa discussão de Christian Metz sobre uma possível tríade que depreende a partir de Hjelmslev encontra-se no décimo capítulo de *Linguagem e Cinema* (1980, p. 247).

8 Metz conserva o termo matéria como o próprio Hjelmslev havia feito antes, em *Essais de linguistique*.

9 SAUSSURE. Op. cit., nota 2, p. 130.

*Semiótica figurativa e semiótica plástica*, Greimas utilizou-se do termo materialidade, ora para referir-se aos materiais plásticos a formarem a superfície planar, como a “materialidade dos traços e das regiões impressas num suporte”<sup>10</sup>, ora para referir-se à “materialidade do significante”<sup>11</sup>, perspectiva que parece ser muito próxima à de Lucia Teixeira, em “Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais” (2009). Por fim, em seu último legado, *Da imperfeição*, Greimas exalta a impressão sensorial advinda da matéria, necessária para o processo de semiiose: “é no plano físico, no nível da pura sensação – as partículas da matéria resplandecendo todas as cores e indo introduzir-se nos olhos –, que se faz a conjunção do objeto com o sujeito ou, antes, a invasão do sujeito pelo objeto.” (Greimas, 2002, p. 52). Com isso, atestamos o valor do termo matéria não somente aos estudos de Metz, mas também à semiótica greimasiana, haja vista a segunda definição do verbete “sentido”, no *Dicionário de semiótica*:

L. Hjelmslev propõe uma definição operatória de sentido, identificando-o com o “material” primeiro, ou com o “suporte” graças ao qual qualquer semiótica, enquanto forma, se acha manifestada. Sentido torna-se, assim, sinônimo de matéria (Greimas; Courtés, 2013, p. 457).

Em relação à linguagem oral, temos, claramente, a matéria sonora. Mas, no caso do cinema, quais seriam suas matérias específicas? Metz sugere uma instância profílmica, termo advindo da filmologia<sup>12</sup>, para designar o /fazer/ cinematográfico, momento em que os objetos de um determinado cenário – seja este natural ou artificial – estão diante da câmera, prestes a serem registrados, assim como a captação de ruídos e verbalizações por meio do microfone. Trazendo esse conceito para a semiótica, podemos pensar no contínuo de objetos do micro-universo que permanece como possibilidade enunciativa, porém não realizada, até que se imprima uma forma por meio do enquadramento da câmera, da montagem, da edição do som, entre outros recursos cinematográficos. Numa aproximação despreziosa, à maneira como o interlocutor se utiliza do aparelho vocal para recortar o som em fonemas, é como se o diretor utilizasse os aparatos tecnológicos para dar forma, criando unidades significativas de um filme.

Mesmo que não devemos desprezar a instância profílmica, bem aproveitada em muitos estudos cinematográficos de décadas atrás, essa noção não se mostra satisfatória para dar conta de toda a complexidade da produção cinematográfica atual, considerando

---

10 GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, n. 4, p. 20, 1984.

11 *Ibid.*, p. 34.

12 “O termo ‘filmologia’ foi forjado em 1946, no momento da criação do Instituto de Filmologia na Sorbonne. [...] A filmologia pretendeu ser o estudo geral do fato fílmico, sem consideração de obras ou autores particulares. Ela se opôs, assim, radicalmente à abordagem crítica, como também à análise de filmes (no sentido em que esta analisa obras particulares).” (Aumont; Marie, 2006, p. 129).

a fragilidade do traço físico, desde o surgimento da tecnologia digital. Haja vista que mesmo o termo filme, se ainda é utilizado amplamente por nós, assim ocorre apenas por uma questão de convenção, visto que, no contexto atual da digitalização, o traço material da película de celulose se perde, e o termo passa a significar, para o senso comum, na maioria das vezes, os longas-metragens de enredo ficcional, que são manifestados em situações práticas diversas, seja pela transmissão de TV, via ondas eletromagnéticas, por *streaming*, com um dispositivo celular, ou mesmo numa sala de cinema, cuja projeção deixou de ser analógica, ou seja, de usar o filme propriamente.

Voltando-nos mais precisamente à noção de profílmico, como pensar nisso a partir dos filmes de animação ou de caráter mais abstrato, cuja matéria de corpos físicos ou é inexistente, ou existe parcialmente – como nos casos de filmes em que personagens e ambientações são modeladas em *softwares* 3D e, depois, inseridas digitalmente nas cenas filmadas? Além do que, a noção de profílmico se mostra insuficiente, sob o risco de nos vermos obrigados a pensar em pessoas e em objetos “reais”, chocando-se com a postura da semiótica, que tende a rechaçar aspectos ontológicos. Portanto, por uma razão de delimitação epistemológica e de rigor com o seu objeto, não parece legítimo, para a análise imanente do texto, conjecturar se um ruído foi capturado *in loco* ou produzido em estúdio, e se uma personagem foi representada por uma intérprete de carne e osso, se ela foi concebida no computador ou se sua figuratividade na tela é fruto de um processo tecnológico híbrido – no qual mesclam-se os movimentos capturados de dublês com o revestimento digital ou mesmo quando os intérpretes dublam personagens de animação. De qualquer modo, também não pretendemos adotar nenhuma postura proibitiva, tendo em vista as novas resoluções que a semiótica tem oferecido, ao reconsiderar outros feixes de pertinência, como as condições de produção, na delimitação de seu objeto.

### 3. Iconicidade da imagem fotográfica

A discussão em torno da significação a partir da fisicalidade do objeto registrado por um aparato técnico é pertinente tanto à imagem contínua do cinema quanto à fotografia estática. Por exemplo, em *O fotográfico* (2002), de Rosalind Krauss, encontramos a seguinte afirmação a ser refletida:

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C. S. Pierce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina “indiciais” (Krauss, 2002, p. 82).

Diferenciando a prática pictórica da fotográfica, a autora nos alerta sobre o forte vínculo dos elementos registrados fotoquimicamente com seu referente – objeto ou mesmo significativo do mundo natural –, cujo simulacro – a fotografia – está sempre a apontá-

lo. Em certa medida, no sensível ensaio *A câmera clara: nota sobre a fotografia* (1984), Roland Barthes, tomado de um desejo ontológico, vai por essa direção, ao classificar a fotografia como um objeto folhado pela representação e referente imantados, um certificado de presença de alguma coisa que, de fato, existiu num determinado passado:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado) (Barthes, 1984, p. 14).

Entretanto, assim como a prática aristocrática do retrato pintado poderia transfigurar o sujeito – transformado em objeto –, representando-o com altivez e omitindo seus traços físicos indesejáveis, não deixemos de observar os avanços tecnológicos atuais que colocam em xeque a referencialidade da imagem fotográfica, à medida que ferramentas de manipulação digital subvertem, em maior ou menor grau, os traços constitutivos desse sujeito-objeto. Nada mais evidente sobre tal fenômeno do que as *selfies*, prática comum entre usuários das redes sociais, em que se recorre a filtros de aplicativos. Isso constrói uma realidade alternada no ambiente virtual, no qual as equivalências dos traços da representação com os traços de seu referente se tornam frágeis, na medida em que o enunciador que fotografa a si mesmo, ao manipular a imagem, imprime nesta, sobretudo, o seu subjetivismo – /querer-ser/ – em relação ao mundo, ou seja, a forma como gostaria e não como realmente é percebido.

Mesmo que o problema da referencialidade da fotografia esteja forte hoje diante desses fenômenos tecnológicos mencionados, acreditamos que a fidelidade do objeto registrado pela câmera pode ser questionada não somente quando a prática da fotomontagem surge – de modo a formar um todo de sentido próprio, que resulta da combinação de signos visuais extraídos de situações diferentes –, mas também pelas qualidades expressivas de uma fotografia documental, cujo tempo de exposição e o obsoleto tratamento fotoquímico poderiam revelar, por exemplo, uma luminosidade mais ou menos próxima, mas não exata, da do ambiente fotografado, e cuja característica da objetiva poderia entregar uma distância entre os objetos mais ou menos próxima da distância real que o sujeito os percebe.

Para pensar essa questão de tamanha complexidade, seguimos o caminho proposto por Jacques Fontanille, em *Significação e Visualidade: exercícios práticos* (2005), trabalho no qual o semiótico se atenta, primeiramente, à estabilização do ícone, ou seja, ao reconhecimento, na semiose, dos formantes<sup>13</sup> da imagem como figuras de conteúdo, antes de qualquer conjectura sobre semelhança, etapa posterior à estabilização: “Em suma, a construção do ícone só está acabada quando se identificam os diferentes

---

13 “Por formante entende-se, em linguística, uma parte da cadeia do plano da expressão, correspondente a uma unidade do plano do conteúdo e que – no momento da semiose – lhe permite constituir-se como signo (morfema ou palavra).” (Greimas; Courtés, 2013, p. 221).

elementos que devem ser montados e o *princípio de unidade* que assegura sua coerência” (Fontanille, 2005, p. 108). Além do mais, a conexão entre o objeto capturado pela câmera e o do mundo natural – como as fotografias, que evidenciam fatos históricos, momentos e pessoas de nossas vidas – é, sobretudo, um efeito produzido pelo aparato técnico, o qual, à medida que evolui, conseqüentemente, eleva o grau da analogia pela maior equivalência dos traços na fotografia com os traços do referente.

Lembremo-nos de um dos registros fotoquímicos mais antigos: *Vista da janela em Le Gras*, de Joseph Nicéphore Niépce, feito por volta de 1826 (cf. fotografia 1):

**Fotografia 1** – Vista da janela em *Le Gras* (1826), Joseph Nicéphore Niépce



**Fonte:** <https://shorturl.at/gqyFR>

Devido à incipiência desse procedimento batizado de heliografia, percebemos a tensão entre a abstração e a figuratividade que se traduz como uma paisagem: das massas pretas e brancas disformes às formas de telhados. Uma vez depreendida a figura, como o título da obra sugere, passamos a saber, então, que esta se refere à vista do quintal do cientista francês, apesar da baixíssima semelhança. Para que não nos desviemos para uma história da fotografia, o que importa, aqui, é termos consciência de que, desde essa tentativa de registro, a possibilidade de analogia fotográfica vem aumentando com as câmeras digitais de altíssima resolução.

Outro fator que tem contribuído para isso no cinema e que deve ser considerado – caso queiramos abarcar os diversos objetos audiovisuais – é a tecnologia 3D, cujo preenchimento figurativo tem espantado pela semelhança com texturas da pelagem de animais e seres humanos. Embora esse recurso de pós-produção esteja fortemente atrelado a uma dimensão plástica, pois é um trabalho tão requintado quanto ao de um pintor barroco, os agrupamentos dos traços e a estabilização das formas possibilitam

a leitura icônica como ocorre com a imagem captada pela câmera, tendo em vista que, para Fontanille (2005, p. 102):

Não há, de um lado, formantes puramente plásticos e, de outro, formantes dedicados às formas icônicas: são os mesmos formantes visuais que produzem, de um lado, efeitos de composição, de matéria, de textura, de cor etc. e, de outro, efeitos icônicos. Qualquer que seja a pertinência da distinção entre essas duas dimensões das obras visuais, não resta dúvida de que, conseqüentemente, são os formantes da dimensão plástica que, haja o que houver, produzem, sob determinadas condições, e entre outros, efeitos icônicos.

Retomando a discussão em torno da matéria da expressão cinematográfica, em vez de falarmos de uma instância profílmica, parece-nos mais apropriada a concepção de um contínuo amorfo de imagens e sons: estágio anterior à projeção da forma, envolvendo fases de produção e avançados recursos tecnológicos, que, apesar de construírem a manifestação pouco a pouco, são especulações que escapam da imanência do texto. Conseqüentemente, no caso do cinema, se nos é autorizado a pensar numa fisicalidade, esta será relevante para a semiótica enquanto estímulos produzidos pelo dispositivo cinematográfico, a partir do qual o significante audiovisual é percebido pelo sujeito – como cores e traços da tela e sons dos alto-falantes. Se, por exemplo, se conjectura sobre as folhas secas e pedaços de insetos mortos colados, na película de filmes, como *Mothlight* (1963), de Stan Brakhage, formando texturas excêntricas, cabe a outras teorias críticas investigar as peculiaridades do processo de produção e criação do diretor experimental, ao passo que a semiótica se preocupa com os efeitos de sentido gerados por essas estranhas formas abstratas projetadas na tela.

#### **4. O sincretismo da expressão cinematográfica**

Ainda que Christian Metz tenha descartado a substância de Hjelmslev de sua semiologia cinematográfica, não podemos simplesmente negligenciá-la, considerando o seu valor heurístico – visto que comporta instâncias de apreensão e de análise –, que reverbera, conseqüentemente, na acalorada discussão, entre os semioticistas, sobre o sincretismo das linguagens complexas, como a do cinema, que congrega mais de uma substância em seu plano de expressão.

Em “Para uma definição das linguagens sincréticas” (2009), José Luiz Fiorin delinea todo o caminho pelo qual o termo sincretismo foi usado pela teoria semiótica de origem francesa. Das noções iniciais de Hjelmslev, sobre questões fonológicas e morfossintáticas, chega-se ao sincretismo segundo Greimas, que prevê a superposição de papéis actanciais do nível narrativo, portanto, no plano do conteúdo. Mas o aspecto do sincretismo pelo qual nos interessamos, aqui, diz respeito ao entrelaçamento de formas de expressão, questão sobre a qual Fiorin procurou elucidar alguns pontos ao enfrentar a incoerência de Jean-Marie Floch, quando este propôs que as semióticas sincréticas se caracterizavam por uma pluralidade de substâncias para uma forma única.

Fiorin explica que tal hipótese é insustentável, trazendo alguns problemas para a teoria de Hjelmslev, pois que cada substância só existe em relação à sua forma específica, que a criou:

Imaginemos uma semiótica sincrética cuja substância do plano da expressão seja constituída do que chamamos uma linguagem verbal oral e uma visual. É teoricamente impossível pensar que essas duas substâncias manifestam uma mesma forma, se pensarmos que a forma do plano de expressão de cada uma dessas semióticas é que é levada em conta na semiótica sincrética: no caso da semiótica verbal, a forma é dada pelo sistema de traços fônicos e pelas suas regras combinatórias; no caso da semiótica visual, a forma é um sistema de traços eidéticos, topológicos e cromáticos (Fiorin, 2009, p. 36-37).

Após tais apontamentos, reside o possível fato de J-M. Floch ter invertido a ordem dos termos envolvidos na semiose, uma vez que, primeiramente, a quantidade de substâncias deve sempre estar homologada com a de suas formas. Em segundo lugar, se são identificadas várias formas no cinema – imagens, ruídos, músicas, fonemas, grafemas – conseqüentemente, admite-se que um filme contém mais de uma forma de expressão, que se sincretizam num único plano de expressão típico do código cinematográfico<sup>14</sup> – noção esta que chamamos atenção para a sua complexidade, visto que diz respeito à formação da linguagem cinematográfica, pressupondo suas convenções por meio da práxis enunciativa. Esse código se constitui, portanto, do conjunto de unidades significantes provenientes de diferentes linguagens, cujos valores se dão pela relação que travam entre si: assistir a um filme não é apenas vê-lo ou ouvi-lo, mas é atentar-se a todos os elementos que se prestam à percepção; é relacionar o som com a imagem e vice-versa, produzindo efeitos de sentido próprios de uma linguagem cinematográfica. Reparemos como a trilha sonora dos filmes do gênero terror, geralmente, sustenta o efeito de suspense da história, ou como a sonoplastia, com seus ruídos, ressalta o efeito de humor, num filme ou mesmo em algum programa televisivo do gênero comédia. Mesmo uma canção desprezível, tocada nas emissoras de rádio, deixa sua totalidade para se tornar um elemento imbricado num todo de sentido maior de um filme, ao ser incorporada neste, seja, por exemplo, para ressaltar os traços de uma personagem ou para ironizá-la<sup>15</sup>.

Para entendermos melhor as dependências entre as formas do código cinematográfico, buscamos inspiração em Louis Hjelmslev, que distingue três espécies: a interdependência – em que dois termos se pressupõem mutuamente –, a determinação – em que somente

---

14 No decorrer do artigo, utilizaremos o termo código como sinônimo de sistema de signos. Inspirados na terminologia de Christian Metz, preferimos adotar o termo código para nos referirmos ao sistema de signos cinematográficos, o qual traz suas próprias peculiaridades em relação ao sistema de signos linguísticos.

15 Um exemplo dessa afirmação é a canção *Eye of the Tiger*, tocada em *Rocky* – dirigido por John G. Avildsen –, que ressalta o traço de força e perseverança do protagonista que dá nome ao filme.

um dos termos pressupõe o outro – e a constelação – em que dois termos estão num relacionamento recíproco, mas sem que um pressuponha o outro. Se a dependência preenche as condições de uma análise, chamamo-la de função, que deve conter pelo menos dois termos, designados, agora, funtivos. O funtivo imprescindível à presença do outro funtivo com o qual tem função é considerado uma constante, ao passo que o funtivo prescindível à presença do outro é uma variável. Posto isso, o linguista de Copenhague define “a interdependência como uma função entre duas constantes; a determinação, como uma função entre uma constante e uma variável; e a constelação como uma função entre duas variáveis.” (Hjelmslev, 1975, p. 41).

Já nos anos 1980, em *Semióticas sincréticas (O cinema). Posições*, Waldir Bevidas oferece um estudo profundo sobre o sincretismo, explicando por meio de funções a integração entre os códigos heterogêneos de linguagens complexas. Para a função bilateral do signo-texto, ou seja, que envolve a interdependência entre plano da expressão e plano do conteúdo, reservou a denominação “função intrasemiótica”. Em seguida, presumindo novas funções multilaterais, contraídas entre os códigos operando concomitantemente numa função intrasemiótica, propõe, então, a “função intersemiótica”:

Através da função intersemiótica podemos dizer que obtemos a *integração* das significações dos códigos heterogêneos de uma linguagem complexa. Essa integração pode receber uma denominação precisa, e restrita ao domínio das semióticas complexas: a de *sincretismo* dos códigos.

[...]

Portanto, se daqui para frente utilizamos termos como *semióticas sincréticas* ou linguagens sincréticas é porque incluímos em sua definição o mecanismo sincretizador, proporcionado pelo estabelecimento da função intersemiótica (Bevidas, 2006, p. 92-93).

Segundo o semioticista, a função intersemiótica teria o estatuto de constelação, em que os códigos são variáveis, o que salvaguarda a autonomia desses funtivos em sincretismo, uma vez que a presença de um dos códigos não é condição indispensável para a presença do outro. Com isso, esse mecanismo sincretizador teria a vantagem de oferecer um modelo não rígido: “De fato, mesmo estando reciprocamente implicadas, ele permite que as significações (funções semióticas) de cada código sejam preserváveis *operacionalmente*” (Bevidas, 2006, p. 103). Isso nos permitiria, por exemplo, no caso de um filme, analisar somente o código imagético, musical ou linguístico, pois, mesmo que um implique o outro, quando consideramos o código cinematográfico que os integra, nenhum deles é indispensável para que o sincretismo ocorra, o que, com certeza, acontece em diversas manifestações artísticas que primem pela mistura de linguagens diferentes numa mesma enunciação.

Entretanto, ao observarmos as dependências no processo de formação da linguagem cinematográfica, a função de constelação nos traz certos questionamentos. Ao nosso

entender, a imagem com ilusão de movimento é a grandeza fundamental que constitui o cinema como tal, demarcando a transição da fotografia estática para a fotografia cinematográfica dinâmica, tendo em vista que esta se forma pela consecução dos fotogramas inertes daquela. Ou seja, o efeito cinético proveniente desse recurso foi responsável pela criação da própria identidade da linguagem cinematográfica. Mesmo considerando os variados e excepcionais artifícios, em constante desenvolvimento e interação na produção de cada filme, todos operam a partir de uma mesma base: a fotografia cinematográfica.

Por isso, propomos que a função intersemiótica no cinema se configura como um caso de determinação, visto que o código fotográfico é o funtivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subseqüentemente, são variáveis, os quais, vale destacar, não são menos importantes, vindo a contribuir para o desenvolvimento do cinema. Em suma: "o filme se apoderou posteriormente da palavra, do ruído, da música; ao nascer, trouxe consigo o *discurso imagético*." (Metz, 2014, p. 75). Assim foi com o sistema linguístico, incorporado, primeiramente, na modalidade escrita, compondo os intertítulos, que traziam os diálogos, as narrações e outras informações suplementares de um filme. E, na medida em que o som aparecia, não somente outros códigos eram combinados, como o musical, mas também outras substâncias de manifestação do sistema linguístico se tornavam possíveis, como a oralidade.

O cinema é, portanto, uma linguagem cujos elementos expressivos envolvem uma pluralidade de códigos, tanto os absorvidos de outras linguagens, como o musical e o linguístico, quanto o engendrado no decorrer da formação de sua própria linguagem: o código fotográfico cinematográfico, que inclui os movimentos de câmera, a montagem, os enquadramentos etc. Todos os elementos dos códigos não atuam isoladamente, mas interferindo um no outro, assim como, lembremo-nos, o plano de expressão e o plano de conteúdo existem sempre em relação. Por fim, o plano de expressão cinematográfico resultante dos códigos que se sincretizam não é apenas a soma dessas formas, pois que resulta em algo diferente e homogêneo na medida em que se constitui a partir de um único código cinematográfico. Isso não nos desautoriza, porém, que, dependendo da abordagem que se queira fazer do objeto fílmico, segmentemos a imagem, a trilha sonora ou os diálogos e analisemos essas substâncias separadamente.

## 5. O sincretismo como um caso de enunciação

Seguindo a ideia de Jean-Marie Floch, no terceiro parágrafo do verbete sincretismo, do *Dicionário de Semiótica II*, a maioria dos semioticistas, aos quais recorreremos aqui para discutir o sincretismo, advogam pela estratégia global de um único enunciador. Sendo assim, admitir várias enunciações numa linguagem sincrética é prever manifestações paralelas ao mesmo tempo, sem que haja, conseqüentemente, a unidade de sentido. Como metáfora para ilustrar essa situação, pensemos no espaço de uma feira de rua, cujos comerciantes, numa competição enunciativa para chamar a atenção do consumidor, interferem um no enunciado do outro. Ao contrário disso, para Fiorin (2009,

p. 38), temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético”, e, seguindo essa linha de raciocínio, Lucia Teixeira (2009, p. 47) concorda com “uma enunciação única que confere unidade à variação”.

A fim de evitar possíveis confusões e banalizações do conceito de sincretismo, Teixeira ainda faz a diferenciação dos casos *lato sensu*, cujos textos, embora pareçam, não se configuram especificamente pela superposição de formas de expressão, originando uma nova linguagem, já que apenas sugerem as qualidades perceptivas de uma outra linguagem, diferente daquela pela qual o texto se manifesta, como bem explica a autora:

Devem ser lembradas aqui, como expansões do conceito de sincretismo, certas manifestações que ampliam o sentido do termo, fazendo com que alcance, por exemplo, semióticas que mobilizam associações entre linguagens, a partir das qualidades referentes à natureza de uma delas. É o caso das associações da linguagem verbal às linguagens visual e sonora, quando se adensa ou se amplia ao máximo a própria qualidade material do verbal. Numa descrição naturalista, por exemplo, a visibilidade da cena é produzida pela qualidade plástica da linguagem verbal, que adensa o conteúdo pela iconização dos motivos e ações; numa poesia, o ritmo, as aliteraões e os efeitos imitativos icônicos exploram a qualidade material sonora do significante; já numa poesia que desenha figuras na página branca, é a qualidade material gráfica da linguagem verbal que se exacerba. Em nenhuma dessas manifestações se tem a integração de linguagens diferentes num único todo de sentido, mas a exploração máxima das qualidades de visibilidade e sonoridade da própria linguagem verbal (Teixeira, 2009, p. 57).

Conscientes de que as linguagens também interagem entre si, imbricando-se, já que suas formas são valores postos em circulação no campo de uma *práxis* enunciativa, debruçamo-nos sobre o cinema, que, ao formar um código singular a partir de diversas substâncias, estabiliza um sistema *sui generis*, criando uma linguagem nova, um caso de sincretismo *stricto sensu*, no qual, conforme Teixeira (2009, p. 58): “a particularidade matéria das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem”.

Para cada manifestação só pode haver uma enunciação – mesmo que esta preveja um sujeito coletivo – e por atribuírem a esta o sincretismo, tendo em vista a tarefa unificadora da significação das linguagens acionadas pelo sujeito da enunciação, é que alguns semioticistas preferem falar sobre textos sincréticos – sincretismo no processo – em vez de linguagens sincréticas. Tal ideia traz mais questionamentos do que esclarecimentos quando se pensa em cinema, pois não vem sem o risco de anular o seu estatuto de linguagem, regida por um código próprio, cujos signos configuram-se por superposições. É como se, a cada processo que gerasse um filme, houvesse o sincretismo da linguagem fotográfica, verbal e musical – o que de fato ocorre –, sem que se reconhecesse aí um conjunto de regras que preestabelecem a fusão dessas formas

num sistema. Daí que se pode distinguir a enunciação que experimenta a combinação de linguagens, sem que necessariamente o sincretismo destas resulte num sistema que se convencionará, por meio do qual outros processos ocorrerão. Se pensarmos, por exemplo, nas instalações, cujas manifestações multimídias podem combinar os mais diversos códigos com certa liberdade e de maneira efêmera, estaremos mais próximos de um sincretismo que se estabelece no processo. De modo diferente, o sujeito da enunciação cinematográfica recorre a um código com certa previsibilidade, sobre o qual é necessário adquirir a competência para se operar, não devendo, portanto, reduzi-lo a uma combinação de linguagens, mas de posicionar-se frente a um sistema que se foi engendrando à medida que ia sincretizando outros códigos e formas progressivamente.

Por outro lado, também não queremos dizer que a linguagem cinematográfica é estática, haja vista como é dinâmico e instável o seu sistema, sempre incorporando novas formas e engendrando novos signos, conforme a evolução da tecnologia e suas prerrogativas, ao possibilitar, primeiramente, a imagem em movimentos na tela, depois, o som e as cores, para não falar das experimentações olfativas e táteis das salas de exibição 4DX, atualmente.

Waldir Bevidas nos chama a atenção, questionando o poder autônomo da enunciação sobre o sincretismo, uma vez que se deve considerar, antes de tudo, as coerções impostas pelo plano de expressão de cada linguagem, que o sujeito da enunciação selecionará, sendo obrigado a operar com certas possibilidades:

Por sua vez, depositar o encargo do sincretismo, por assim dizer, nas costas do sujeito da enunciação não vai sem o risco da generalização excessiva: afinal, tudo é comandado pela instância da enunciação. O conceito de sincretismo se esvai, perde sua especialidade e a operação corre o risco de não ir além de uma simbiose misteriosa. Para dizê-lo de modo anedótico, a enunciação não é operadora do sincretismo; ela é, antes, sua primeira vítima: acionar semióticas ou pluralidade de semióticas que se manifestem por canais sensoriais variados obriga a enunciação – seja ela de actante único ou coletivo – a curvar-se e ajustar-se às coerções que as substâncias heterogêneas (com as respectivas formas gramaticais de sua expressão) introduzem em síncrese. Se a enunciação deve ser vista sempre como uma instância pressuposta, no controle do processo sintagmático do discurso, ela própria tem de pressupor o sistema de possibilidades e coerções paradigmáticas, portando os sistemas languageiros que vão entrar em sincretismo (Bevidas, 2012, p. 7).

Tal posicionamento relembra-nos de que a evolução da linguagem cinematográfica está intimamente ligada ao desenvolvimento dos dispositivos pelos quais foi possível a formação de seu código, a começar pela imagem contínua, transformando a fotografia, que se impunha, até então, pelo espaço da superfície planar, mas que logo passa a figurar na extensão do tempo, originando o princípio fundamental de um novo código visual, que não deixou de se modificar. Vejamos, por exemplo, a mobilidade da

câmera, que enriqueceu a expressividade do código fotográfico, ao tornar possíveis os movimentos exteriores, operando simultaneamente na cadeia sintagmática com os movimentos interiores – a partir dos objetos registrados por ela. Já a transformação do sistema linguístico no cinema envolve a coerção paradigmática durante a era silenciosa – quando se optava ou por um segmento de imagem filmada ou por um intertítulo com palavras –, que é vencida a partir da possibilidade do som sincronizado, permitindo, com isso, os diálogos orais das personagens concomitantemente à imagem.

Se o sujeito da enunciação é vítima do sistema, uma vez limitado pelas coerções de sua expressividade, também é verdade que essas restrições o manipulam ao /querer/ confrontá-las e extrapolá-las, desejo próprio do ato criativo que só será satisfeito na medida em que o sujeito for modalizado pelo /poder/ adquirido pelas novas tecnologias enriquecedoras, as quais lhe dão a competência para transgredir a linguagem. Em se tratando de cinema, foi devido ao jogo de imposições e enfrentamentos dos aparatos técnicos que, aos poucos, o sujeito da enunciação, acionando formas de um sistema em processo de formação, era impelido a alargá-las, a desconstruí-las e a combiná-las com formas de outros sistemas, recriando constantemente essa linguagem, que nunca deixará esgotar-se de experimentações.

## **6. Considerações finais**

Este artigo, ao trazer à tona conceitos importantes para os estudos do plano da expressão, não somente os apresentou, mas também os problematizou. Ao cotejarmos pontos de vistas distintos entre autores, não deixamos de imprimir o nosso próprio olhar sobre tais discussões. Algumas inquietações de Christian Metz mostraram-se oportunas, levando-o à retomada do termo matéria no lugar de sentido, para se referir ao contínuo amorfo do plano da expressão. Outras, porém, devem ser pensadas com ressalvas, uma vez que não podemos ignorar a substância, tendo em vista o seu valor para os semioticistas que se debruçam no sincretismo. Metz ainda aprofunda a discussão sobre a matéria cinematográfica, indo em direção às questões de ordem ontológica que colidem com a postura imanente da semiótica. Então, com o auxílio de Jacques Fontanille, a referencialidade do cinema é compreendida por um outro caminho, via efeito iconizante, este sim de caráter imanente, pelo qual observamos como a câmera é cada vez mais capaz de aumentar a analogia dos formantes de uma figura.

Ao propormos discutir o sincretismo no cinema, primeiramente, apresentamos as considerações de Fiorin sobre Floch, para que, em seguida, viéssemos a entender como se estabelece a função intersemiótica segundo Bevidas, por meio da qual as várias substâncias, cada uma com a sua respectiva forma, são congregadas num único plano da expressão cinematográfico a contrair função com o também único plano do conteúdo. Reconsiderando a proposta de Waldir Bevidas, propomos que a função intersemiótica no cinema se configura como um caso de determinação, visto que o código fotográfico é o funtivo constante, enquanto os outros códigos, assimilados subseqüentemente, são variáveis. Ou seja, a linguagem cinematográfica pressupõe a linguagem fotográfica, de maneira unilateral, pois que o código desta é anterior e não pressupõe o código daquela.

Uma vez entendido que o sincretismo está submetido a uma única enunciação, abriu-se a discussão sobre o poder sincretizador do sujeito da enunciação e as restrições que esse sujeito experimenta diante das substâncias heterogêneas em jogo. De nossa parte, não adotamos um único ponto de vista, já que preferimos enxergar toda a complexidade desse processo. Sendo assim, propomos que o sujeito da enunciação, na medida em que é coagido pelas limitações, também se sente impelido ao enfrentamento dessas fronteiras, recriando constantemente as linguagens. Por fim, essa discussão nos levou a diferenciar a linguagem sincrética do texto sincrético. Enquanto a primeira preestabelece um sistema próprio, engendrado pela associação de outros códigos – como é o caso da linguagem cinematográfica –, a enunciação dos textos sincréticos experimenta a combinação de linguagens distintas, sem que necessariamente o sincretismo destas resulte num sistema que se convencionará.

Diante da extensão de nossa discussão, reconhecemos que ainda faltou considerar a vasta e rica gama de pesquisas atuais sobre semiótica e cinema, as quais, embora tenham se atentado mais no processo analítico dos filmes, não deixam de ser pertinentes à reflexão da teoria semiótica, uma vez que também mobilizam novos olhares, revisitando conceitos clássicos, ao se debruçarem em objetos fílmicos cada vez mais complexos.

## **| Referências**

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. *Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara: Unesp, v. 10, n. 2, p. 01-12, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5571>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BEVIDAS, W. O sentido e a forma na estrutura do signo. *Alfa: Revista de linguística*, São Paulo: Unesp, v. 27, p. 09-22, 1983. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3653>. Acesso em: 21 abr. 2021.

BEVIDAS, W. *Semióticas sincréticas (o cinema)*. *Posições*. Edições on-line, 2006.

FIORIN, J. L. Para uma definição de linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 15-41.

FONTANILLE, J. *Significação e Visualidade: exercícios práticos*. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hackers Editores, 2002.
- GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista de cultura audiovisual*, n. 4, p. 18-46, 1984.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SAUSSURE, F de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-77.

### **Como citar este trabalho:**

MARTINS FIORI, Fernando. A linguagem cinematográfica e suas inquietações pelo olhar do sincretismo. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 112-129, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18440>.

# O POEMA DA PINTURA – RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO LIVRO POEMAS, DE PORTINARI

## THE POEM OF THE PAINTING – INTERSEMIOTIC RELATIONS IN THE BOOK POEMAS, BY PORTINARI

Márcia Maria Sant’Ana JOÉ<sup>1</sup>

**Resumo:** A obra *Poemas* é o único livro de poemas de Cândido Portinari – sem ilustrações – e está dividida em 4 partes ou seções: “O menino e o povoado”, “Aparições”, “A revolta” e “Uma prece”. Os temas de Portinari-poeta lembram os temas do Portinari-pintor, quando se referem às alegrias e aos medos da infância em Brodósqui. Para o presente artigo, estudamos o diálogo de um único poema presente na seção “O menino e o povoado” e de um único quadro intitulado *Circo*, a fim de analisar as relações estéticas entre essas diferentes linguagens. O objetivo foi o de estudar o diálogo do poema de Cândido Portinari com o processo de composição de sua obra plástica, pesquisando as relações estéticas entre essas diferentes linguagens, tendo como instrumento de análise a semiótica greimasiana, especialmente os conceitos de enunciação, figuratividade, semiótica figurativa e a plástica, além de questões próprias da poética: ritmo, rima e distribuição espacial das palavras. Cândido Portinari, além de pintor e desenhista, era também poeta e é predominantemente neste aspecto que nos debruçamos neste artigo.

**Palavras-chave:** Portinari. Poesia brasileira. Pintura. Semiótica. Sentido.

---

1 Doutora pela Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: santanalettras@yahoo.com.br

**Abstract:** The work *Poemas* is the only poetry book written by Cândido Portinari – without illustrations – and it is divided into 4 parts or sections: “*O menino e o povoado*”, “*Aparições*”, “*A revolta*”, and “*Uma prece*”. The poet-Portinari’s themes remind the ones of painter-Portinari when they refer to the joys and fears of the childhood in Brodósqui. In this paper, we studied the dialogue between a single poem present in the section “*O menino e o povoado*” and a single painting named “*Circo*” in order to analyze the aesthetic relations between these two different languages. The goal was to study the dialogue of Cândido Portinari’s poem with the composition process of his plastic work, by researching the aesthetic relations between these different languages, using as analysis instrument the greimasian semiotics, especially the concepts of enunciation, figurativity, figurative and plastic semiotics, in addition to issues concerning the poetics itself: rhythm, rhyme, and spatial arrangement of the words. Cândido Portinari, besides a painter and a drawer, was also a poet, and it is predominantly on this aspect we focused in this paper.

**Keywords:** Portinari. Brazilian poetry. Painting. Semiotics. Meaning.

## | Introdução

Portinari cresceu como artista apurando sua arte, pois os moldes obsoletos da arte clássica faziam pressão frente ao seu estilo marcante do expressionismo. O objetivo do artista é o de recriar o mundo e não de imitá-lo da mesma forma que se apresenta. A intenção é a de destacar o subjetivismo da expressão interior: todas as angústias, alegrias, medos, felicidades, saudades, revoltas e desejos.

Segundo Annateresa Fabris, Portinari contribuiu para organização de uma estética brasileira, pois soube ver o Brasil e o traduziu plasticamente (Fabris, 1990, p. 40). O estilo expressionista de Portinari pode ser observado não só nos traços do pintor, mas também nos versos do poeta, revelado pelas escolhas lexicais.

A fim de analisar a relação entre as linguagens de Portinari-poeta e Portinari-pintor, temos como embasamento teórico a semiótica greimasiana. Na busca da significação como processo, o semioticista explora e analisa a organização discursiva do sentido, procurando descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2003, p. 7). Portanto, a semiótica tem como princípio a *teoria da significação*, tanto da linguagem verbal quanto de outras linguagens.

A leitura semiótica do texto poético constitui-se de uma descrição conjunta de seus elementos significantes – sonoro, rítmico, gráfico – integrados aos elementos pertencentes ao plano do conteúdo, a fim de validar como possível o percurso gerativo de sentido criado a partir desse método de descrição.

Assim, o interesse de descrever estruturalmente outros textos, além dos da linguagem verbal, cresceu e expande-se cada vez mais. Por isso, a semiótica visual segue os

princípios dessa semiótica geral, respeitando a materialidade de seu objeto a fim de construir uma descrição estrutural dos vários tipos de textos visuais: pintura, arquitetura, escultura, quadrinhos, entre outros.

Esses diferentes textos, incluindo o texto poético, são filtrados pelo olhar de enunciador e enunciatário, que explicitarão as modalidades envolvidas no interior do enunciado, uma vez que as estratégias persuasivas desses sujeitos serão desveladas pelo pesquisador que, entre outras coisas, procura descrever a construção estrutural do texto e seu possível sentido, sem comprometer o encantamento estético de que as diferentes artes são providas.

Com base nessas premissas, seguem abaixo um poema da seção “O menino e o povoado” e a pintura intitulada *Circo* para um diálogo entre essas duas linguagens produzidas pelo mesmo artista: ora pintor, ora poeta.

### **| Análise de um poema da seção “O menino e o povoado” e sua relação com a pintura *Circo***

“Sentia-me feliz quando chegava um circo.  
Vinha de terras estranhas  
Todo o meu pensamento se ocupava dêle.  
O palhaço, montando um burro velho, fazia  
Reclame com a meninada acompanhando.  
Eu assistia ao espetáculo e apaixonava-me pelas  
Acrobatas de dez a quinze anos. Nunca lhes falei.  
Por elas tudo em mim palpitava.  
Minha fantasia,  
Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu  
Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,  
Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam  
Murchas e sem perfume. Só nos achávamos  
Bem rondando o circo. Quando partia para outra  
Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao despêro,  
Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem  
Passar na direção onde estavam as acrobatas.  
Talvez pensassem em mim

O trem seria meu emissário.  
Nos encontraríamos mais  
Tarde... O tempo deixava pequena lembrança  
Até a chegada de outro circo..."

**Pintura 1 - Circo 1933**  
Pintura a óleo/tela 60 x 73 cm  
Coleção particular, Belo Horizonte/MG



**Fonte:** Portinari (2018 p. 70)

## | A temática da infância

O espaço pictórico da obra *Circo* retrata o mundo da infância, conjugada com a coesão rítmica alegre, simples e humilde, repleta de sentidos e lembranças do pintor. Mário Pedrosa (1981) destaca, sobre a temática de Portinari, que os primeiros quadros do pintor retratavam as crianças de sua época, com temas ingênuos como: "crianças atrás do palhaço, circo de cavalinhos, cemitério pequenino no fundo, parecendo horta" (apud *Fabris*, 1996, p. 33). O autor ainda acrescenta que ninguém distinguia ninguém na vastidão marrom salpicada de claro-escuro e acidentada de luz:

Neles, Portinari evoca sua infância em Brodósqui, ritmada pela passagem do trem, por festas, bailes, procissões, pela banda de música, pelas brincadeiras com os companheiros, pela chegada do circo, através de imagens de grande plasticidade que recriam a espacialidade ampla daquele 'lugar arenoso no meio da terra roxa cafeeira' e a fisionomia de seus tipos característicos. Mas a infância não é apenas o tempo das brincadeiras. É também o tempo das 'aparições': assombrações, enterros, espantalhos, leprosos, retirantes entremeiam-se nas recordações do pintor com a mesma intensidade e o mesmo vigor das evocações alegres (Pedrosa, 1981 *apud* Fabris, 1996, p. 33-34).

Fundamentado nas bases da arte clássica, e não muito afeito à arte abstrata, Portinari é estudioso de sua própria técnica, pintando sem cessar inúmeras vezes até chegar no resultado que conhecemos hoje: a arte alicerçada num Brasil de pés inchados, das crianças brincando em gangorras, das injustiças sociais, dos circos, dos espantalhos nas plantações, dos retirantes, das moças endomingando, dos trens, do café, de todos nós. De acordo com Fabris (1990, p. 69-70):

[...] pois o artista, experimentador nato, atraído por todas as novidades e todas as descobertas, passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro, faz coincidir no mesmo período várias expressões. Sua obra, entretanto, apresenta uma unidade subjacente – uma marcada tendência expressionista [...]. Num primeiro momento ele funde o classicismo a alguns elementos expressionistas, e depois o expressionismo se mostra numa trágica e corrosiva deformação. Este segundo momento, influenciado por *Guernica* de Picasso, conduz Portinari a executar uma série de obras em que o colorido é substituído pela grisalha.

Segundo Samoyault (2008, p. 47), no que se refere à memória da literatura, podemos dizer que Portinari escreve a partir de suas memórias picturais:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição.

Por meio da memória melancólica, Portinari-poeta reescreve sua pintura com palavras, revivendo, presentificando, ressignificando e reconhecendo a importância de uma época, de um grupo social e dele mesmo como indivíduo. Portinari diz o dito – da pintura – de outra maneira no poema, com nova expressão, como que inédita, com frescor não mais do pincel, mas da caneta, em que o plano da expressão é diferente

e o plano do conteúdo é semelhante. O já-dito na pintura encontra a originalidade e o inédito nas palavras: as ideias que ora pousaram nas tintas voaram como palavras numa metamorfose, redizendo suas memórias como o artista plural que ousou ser Portinari.

Os apreciadores das obras de arte de Portinari reconhecerão nos poemas muitas das pinturas do artista social e do Portinari memorialista. Assim sendo, ele pinta com palavras o já-dito, mas agora em forma de poema porque não disse tudo na pintura; precisava dizer mais e em outra linguagem.

Assim, os versos de Portinari abrem o mundo mágico do circo para as crianças, mesmo que o circo agora venha carregado de lembranças e sentimentos doloridos, ou melhor, reconhecidos, mas são as escolhas do poeta que fazem com que o leitor estabeleça um contrato em que participa desse contexto até o final do poema. *“El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real”*<sup>2</sup> (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 4). As palavras de Ortega Y Gasset reforçam nossa proposição de que o poema de Portinari faz tanto uma alusão à pintura que remete ao circo e à pobreza, como também permite ler o que não existe na pintura, como acrobatas, trem, flor murcha e todo o sentimento de tristeza.

A essência da obra de Portinari está fundamentada na representação de toda uma terra de gente carente, miserável, com bravura, estilo, intensidade. Pintor renomado que foi e sempre será, o leitor provavelmente procurará nos versos os temas das pinturas de seus quadros, mas ele não queria que o fizessem. No entanto, é difícil que as linguagens praticadas por um mesmo artista não ressoem uma na outra e coube, aqui, procurar nos traços comuns de suas linguagens a singularidade de sua poética.

Portinari desejava dizer muito mais de sua infância e de seu povoado além dos meios plásticos e começou a enviar “seus escritos” para Manuel Bandeira nas remessas de suas produções literárias. Bandeira sabia que eram poemas, mas à maneira de Portinari-pintor e não Portinari-poeta, pois o próprio artista reconhecia e tinha consciência de suas limitações: “Quanta coisa eu contaria se pudesse / E soubesse ao menos a língua como a côr” (Portinari, 1964, p. 22).

Dessa forma, Portinari sabia que a poesia era sua expressão menor para representar o mundo que vivia em si e que pintar era mesmo o seu destino. Segundo Bandeira: “Todavia as duas técnicas são irmãs. Mais: são gêmeas. Só que a do poeta está ainda mais próxima de Balaim, um beira-córrego de Brodowski. Os temas de Portinari-poeta lembram os de Portinari-pintor” (Portinari, 1964, p. 22).

---

2 “O quadro, como a poesia ou como a música, como toda obra de arte, é uma abertura da irrealidade que se associa em nossa realidade”.

A poesia de um dos maiores pintores do século XX importa como expressão verbal, porque é uma das manifestações do ser humano. Segundo Bandeira, a poesia de Portinari vai além do registro fiel da vida brasileira do interior:

Assim é que tem ela duplo interesse e importância para nós: com valor intrinsecamente, fundamenta, explica, de certa maneira completa, a obra do pintor, a obra patética de um homem que viveu sempre, desde menino, “entre o sonho e o medo” (*apud* Portinari, 1964, p. 23).

## **| As categorias da semiótica plástica na obra *Circo***

Iluminaremos elementos visuais importantes relacionados à pintura *Circo* de Portinari-pintor, que servirão de subsídios para a criação poética de Portinari-poeta.

Eideticamente, a forma que mais chama nossa atenção na pintura de Portinari é a do palhaço sentado de costas num burro seguido de crianças, cruzando a metade inferior do quadro. Nota-se que os personagens não possuem formas nítidas, ou seja, são deformadas e suas expressões mostram pouca nitidez.

Interessante notar que a maioria dos objetos expostos aqui possui estruturalmente poucas cores como formantes plásticos: a parte quase totalitária do quadro é composta de marrom e poucos pontos de vermelho e de verde. Na pequena e estreita faixa superior mesclam-se azul e branco, também salpicados nas roupas das crianças e na roupa do palhaço que é a figura central sentada no burro.

Cromaticamente, o quadro parece possuir poucas cores, entretanto está organizado em torno das cores primárias: amarelo, vermelho e azul, mais as derivadas de suas combinações: verde e marrom, esse último representando a sua quase totalidade. Carlos Zilio (1997, p. 93) apresenta uma concepção para o estilo de Portinari:

Um quadro como *Retirantes*, de 1936, pode dar ideia de uma das formalizações dominantes no estilo de Portinari nessa fase, que se demarca pela tonalidade marrom dominante. O espaço do quadro é determinado pelo sentido de profundidade dado pela linha do horizonte e, seguindo o exemplo do Picasso clássico, o primeiro plano é formado por um grupo de figuras humanas volumosas e harmônicas. Mas em Picasso, de modo geral, há uma procura de simplificação do fundo, de modo a reduzir ao máximo a divisão figura-fundo. Assim, em geral, o fundo vai-se limitar a sugerir, pela divisão em dois planos, a linha do horizonte, ou então Picasso emprega o recurso de um fundo único, quase neutro. Portinari, ao contrário, mantém claramente a ilusão de profundidade, e mesmo reduzindo as cores à sobriedade em torno do marrom, ele lhes dá uma nuance de tonalidades, sugerindo uma gradação de luz que reforça a profundidade.

O autor acrescenta que o pintor tende ao virtuosismo, o que o levaria a se deter em pormenores, como o reflexo nos fios de cabelo. Ademais, elementos como pedrinhas, bauzinhos e pássaros voando são praticamente obrigatórios em seus quadros, funcionando como um cenário de estúdios de fotografia antigos, em que apenas os personagens mudavam (Zilio, 1997, p. 93).

Além de Carlos Zilio apresentar uma formalização sobre o modo compositivo de Portinari, principalmente da fase marrom, Fabris também explica como Portinari faz uso do recurso da deformação, própria do expressionismo, em suas obras:

O que caracteriza, de fato, esse conjunto de telas é a deformação ostensiva, que acaba sendo o elemento dominante da composição; é o uso da pincelada bem marcada que encerra, por vezes, as figuras entre espessas linhas negras; é a procura de uma textura áspera e densa; é a construção dos fundos por zonas cromáticas intensamente impregnadas de matéria. Em várias telas, Portinari usa uma mistura de óleo e areia para adensar a textura e reforçar o impacto das deformações (Fabris, 1990, p. 94).

O efeito instaurado pelo palhaço sentado no burro parece motivar a escolha do pintor por essas figuras que denotam ritmo de movimentação, assim como a meninada acompanhando. Existe uma dualidade na maneira pela qual o quadro foi composto: divisão horizontal desproporcional do quadro. Aliás, desproporcionalidade e deformação são escolhas propositais do pintor. Topologicamente percebemos uma divisão horizontal do quadro, numa divisão desigual, separando uma estreita área do horizonte para a parte superior mais estática e uma mais movimentada para a parte inferior, revelando que os personagens que estão nela exibem maior movimentação, ou seja, as linhas e as formas representam flexibilidades curvilíneas.

Esse princípio de dualidade poderá ser observado também na estrutura da formação do poema: a felicidade está onde estão os personagens do circo e a meninada.

## **| O sentir em Portinari**

O verbo "sentir" permeia toda a espacialidade topológica dos personagens que vivem a cena do circo: palhaço e meninada. No primeiro verso da seguinte estrofe do poema: "Sentia-me feliz quando chegava um circo", deparamo-nos com o verbo "sentir". Segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*, o verbo "sentir" significa perceber pelos órgãos dos sentidos, experimentar uma sensação física, experimentar sensação moral ou afetiva; ser afetado por ter a impressão, perceber, notar, ter a consciência de saber, e de apreciar. O poeta deixa implícito que não era feliz antes de o circo chegar e, depois do circo instalado, ele se sentia feliz.

Percebemos que o poeta manifesta uma revelação, ou mais propriamente, uma surpresa do experimentar, do plano do sensível em que predomina uma ruptura ou

uma descontinuidade acerca de uma dada realidade. O verbo encontra-se no pretérito imperfeito do indicativo e se refere a um fato ocorrido no passado, mas que não foi completamente terminado, expressando, assim, uma ideia de continuidade e de duração no tempo.

Isso posto, podemos dizer que o poeta se sentia feliz quando chegava o circo de terras “estranhas”, diferentes da dele, e seu pensamento se ocupava disso: do circo. Notamos que não era só uma parte do pensamento e sim “todo o pensamento”.

O poeta revela que não pensava sobre as terras estranhas, mas os planos que fazia – fugir com as acrobatas de dez a quinze anos, pelas quais se apaixonava enquanto assistia ao espetáculo – eram planos dele, platônicos, pois elas não sabiam de nada desses planos. E por elas tudo “palpitava” de vida, de esperança, de amor. “Minha fantasia, voltando à vida real, entristecia-me”. Nitidamente, no meio da estrofe, esses dois versos mostram uma dicotomia entre fantasia x realidade e o choque com a realidade que o entristecia. O expressionismo vai desvelar o homem angustiado que procura fugir da realidade que o deforma. O artista ressalta aspectos emocionais e psicológicos, na maioria das vezes, conturbados da alma humana. Portinari produz uma linguagem repleta de imagens que se tensionam, próprias do turbilhão de emoções que o artista viveu.

Ele se pergunta: “Não era eu um príncipe?” Responde: “Nada disso. Roupas baratas, / Pobreza... Até as flores lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. “Só nos achávamos/ Bem rondando o circo”. Apenas “Só” com o circo ele se sentia “Bem”, feliz e longe de sua pobreza e tristeza. O poeta constrói a estrofe estruturando-a em dualidades: Príncipe x Pobreza. O poeta tem consciência de sua dura realidade, o que torna próprio do movimento expressionista mostrar as duras realidades do ser humano.

A tristeza voltaria com a partida do trem: “Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, / Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem.”. Há uma gradação das paixões desse enunciador: tristeza, tanta tristeza, desespero, chorava, desolado”, ocorrendo sucessivas decepções desse sujeito, colocando-o frente a transformações de estados e de ações. Mais uma vez, há elementos próprios da estética expressionista: angústia, desespero, desilusão, choro, decepções. As tensões da alma humana e os sentimentos trabalhados em altas escalas.

## **| A figuratividade no poema e na pintura**

“Passar na direção onde estavam as acrobatas/ Talvez pensassem em mim”. Nesses dois versos, notamos a figuratividade do estado transitório e passageiro do trem, assim como o estado emocional do poeta também transitório: dúvida que ruma à certeza. “O trem seria meu emissário. Nos encontraríamos mais/ Tarde...”. As reticências criam uma suspensão do tempo: mais tarde sem precisão de quando. “O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro circo...”. Esse estado de felicidade que perdurou com a estada do circo voltaria com a chegada de outro circo, como num estado de permanente espera da felicidade e de frustração.

Pudemos perceber que a estrofe termina semelhante à forma que se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza, uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

A incerteza percorre toda a estrofe mostrando a fragilidade dos sentimentos de um menino apaixonado pelas acrobatas do circo, "passageiro", mas que o trem possa ser seu "emissário", aquele que é enviado para cumprir uma missão: o levaria a terras distantes quando ele deixasse sua cidade, mais tarde. Portanto, o tempo deixava pequena lembrança, essa de menino.

Algumas palavras da estrofe desse poema "O menino e o povoado" possuem uma distribuição com peculiaridades. Os versos iniciam com "Sentia", "Todo", "O palhaço", "Acrobatas", "Minha fantasia", "Voltando à vida real", "Um príncipe", "Pobreza", "Murchas", "Chorava", "Passar", "Talvez", "O trem", "Nos encontraríamos", "Tarde" e finalizam respectivamente com "circo", "estranhas", "falei", "palpitava", "Não era eu", "Roupas baratas", "desespero", "trem", "acrobatas", "em mim", "emissário", "lembrança" e "circo", palavras que remetem diretamente ao estado emocional do poeta e às figuras de alegria x tristeza.

As figuras suscitam pequenas mitologias significativas, fazendo com que o verso tenda ao pictórico, uma vez que oferece ao leitor uma sucessão de imagens que descrevem sua pintura. Portinari, verbalmente, compõe seus sentidos no que se refere a um sistema de valores históricos, morais e sociais.

## **| Em torno do acontecimento**

Uma outra possível relação que podemos estabelecer em nossa análise é sobre a questão do deslumbramento. Greimas, em *Da Imperfeição*, nos mostra, no capítulo "O deslumbramento", a descrição de um percurso actancial passional peculiar em que o auditivo pressupõe uma espera. Podemos perceber que o sujeito ouve o trem que anuncia a chegada de sua alegria, mas que com a partida também anuncia sua tristeza. O acontecimento e a suspensão do ritmo pressupõem uma nostalgia da infância.

Podemos dizer que o deslumbramento do nosso sujeito acerca do objeto de valor – o circo – é estabelecido discursivamente pelos verbos "chegava" e "partia". A relação actancial é a da parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio ("chorava silenciosamente"), sendo que depois a vida cotidiana é retomada pela *parada da parada* "Até a chegada de outro trem". O poeta Portinari – narrador presente – vai nos apresentar um acontecimento de suas memórias no pretérito – de tempos de infância.

Segundo a semiótica das paixões, todo texto pressupõe um enunciador sensível, passional em que os estados de alma constituem um narrador que apreende o mundo

por meio do corpo, uma vez que os estados de coisas não são suficientes para dar conta da grandeza das relações do homem com o mundo. Sendo assim, podemos dizer que o poeta Portinari apreende seu objeto de valor, ou a junção desse enunciador, pelo corpo e “Todo o meu pensamento se ocupava dele” e “Por elas tudo em mim palpitava”.

Em paralelo, Tatit expõe no artigo “Bases do pensamento tensivo” (2019) o estudo do acontecimento que Gisèle Brelet elaborou no livro *Le temps musical* (1949), o qual está na esteira da gramática tensiva formulada por Claude Zilberberg. Apesar de se tratar de uma filósofa e musicóloga, Brelet estudou o tempo musical como elementos contínuos e descontínuos e também sobre o conceito da duração. A semiótica tensiva é uma semiótica do intervalo e, nesse intervalo de intensidades e impulsos, promovem-se retomadas de temas e motivos, compondo o que se chama de duração musical.

Tal duração, espécie de devir sonoro para a autora, não é apenas um modo de organização musical, mas também um modelo de funcionamento de nossa duração interior, o que imediatamente nos remete às atuais pesquisas semióticas (Tatit, 2019, p. 12).

A partir do que foi exposto, a melodia pressupõe continuidades e descontinuidades, mas não como opostos e sim como relações, uma vez que do repouso surge o impulso ou o elã a novos movimentos. Do repouso do barulho do trem, como música que anuncia a chegada do circo, vem a rotina e do impulso ou elã do barulho do trem surge o acontecimento/evento do sujeito em junção com seu objeto circo.

Zilberberg baseou-se em uma máxima de Valéry (1973, p. 1263): “Todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo. O tempo é o nome genérico de todos os fatos de dualidade, de diferença”. Sendo assim, podemos entender que a dualidade vivida pelo eu poético à espera do trem é regida pelo tempo não só cronológico, mas também interior, visto que ela é a mediadora ora de um enunciador alegre ora de um triste.

Sobre esses princípios, interessa-nos a duração do tempo interior de nosso enunciador, em que o andamento ganha ritmos diversos ao longo do enunciado. O devir é o “vir a ser” em que se apresenta o novo, o acontecimento e o porvir é o discurso de nosso enunciador, logo o eu poético é o sujeito que vive na dualidade de um vir a ser alegre com a chegada do trem e um vir a ser triste com a partida do trem. Tomando como referência Greimas, em *Da Imperfeição*, a suspensão do tempo pode ser percebida nos versos: “Nos encontraríamos mais/ Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro trem”.

Podemos dizer que, à luz do princípio de andamento e tonicidade de Zilberberg (2007, p. 25), o poeta alterna-se nas subdimensões de intensidades do acontecimento e quando as duas estão enfraquecidas temos o “fato” ou exercício, aquele que é rotineiro, que se opõe ao acontecimento que é o inesperado. Podemos verificar essa questão nos versos: “Minha fantasia,/ Voltando à vida real, entristecia-me”.

Se considerarmos que o evento/acometimento não é previsível e sim uma concessão, conseguimos identificar um discurso concessivo implícito entre os versos acima: "Minha fantasia,/ Voltando à vida real, entristecia-me". A gramática tensiva deixa implícita a palavra "mas" entre esses dois versos e é nesse intervalo que temos o acontecimento de um sujeito admirado, encantado e suspenso no tempo: "Nos encontraríamos mais/ Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro circo..."

De acordo com Zilberberg (2006, p. 8), a espacialidade marca uma circularidade fechada pelo acontecimento: "ausenta-se o aberto do campo de presença, mantém-se ali apenas o fechado, o ocluso". No momento do acontecimento, o sujeito estupefato fica "siderado, sem poder sair do lugar", como ocorre com o eu do enunciado. O poeta menino fica preso à volta do trem que trará outro circo: O trem seria meu emissário./ Nos encontraríamos mais /Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro circo..."

Segue abaixo esquema que representa o acontecimento em relação ao campo da presença, sob o eixo da intensidade e extensidade.

**Esquema 1** – O campo de presença do poeta em relação ao acontecimento



**Fonte:** Elaboração própria com base em Zilberberg (2011)

Há mais uma passagem em que o sujeito se reconhece um "não-ser" do encantamento que logo finda: "Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu/ Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,/ Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. Só nos achávamos/ Bem rondando o circo". Para Zilberberg (2011, p. 176), o sujeito oscila, em estado de tumulto modal, entre o "querer", o "não-querer" e o "não-poder", ou seja, desligar-se do momento de "realização súbita e extática do irrealizável".

Ainda que na pintura não possamos afirmar que só com a presença do circo ele se sente feliz, observamos que a aglomeração de figuras no centro manifesta uma presença tônica por conta das crianças e do palhaço, em oposição à atonia do entorno vazio; já no poema ele deixa claro e explícito tal sentimento. Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem.

O poema constitui-se tanto nas dualidades alegria e tristeza, como também chegada e partida, o que podemos perceber nos versos seguintes: "O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro trem", "Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, /Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem". O trem torna-se o elemento mediador de junção e de disjunção do enunciador à espera do objeto de valor "circo": "O trem seria meu emissário."

O sujeito espera pelo seu objeto, assim como um verbo transitivo direto espera seu objeto direto, desse modo a semiótica ajuda na elaboração de uma gramática narrativa.

Tatit cita Zilberberg (*apud* Tatit, 2019, p. 14) sobre o *Continuum* tensivo:

[...] as categorias do andamento fazem parte tanto do vocabulário descritivo inerente às línguas naturais (avanço, atraso, vivacidade, protelação, precipitação) como de suas expressões corriqueiras (saudades, ansiedade, agonia, susto, melancolia, paciência), justamente pelo fato de traduzirem nossos estados psíquicos num certo consenso social. Tal peculiaridade do conceito levou o criador da semiótica tensiva a adotar o andamento como a dimensão profunda do tempo e, em grande medida, do modelo de construção do sentido: "portanto, é conveniente reconhecer sem demora que o andamento é nada menos que a profundidade do tempo".

É relevante, ainda, observar a reflexão que Tatit (2019, p. 14-16) faz do mesmo efeito do andamento sobre a duração, que se reproduz na relação com o espaço:

Do ponto de vista físico, o espaço também se concentra (ou se fecha) quando percorrido com maior velocidade e se dilata (ou se abre) com a perda de celeridade, expondo todos os segmentos intermediários do seu percurso. Mas ao semioticista interessa mais o espaço subjetivo do ser humano que, diante do impacto de um acontecimento (positivo ou negativo) inesperado, surge tomado pela presença arrebatadora do objeto. Nesse espaço (quase) totalmente ocupado não há lugar para as modalidades que garantem a resposta e a ação (ou reação) do sujeito. Dizemos, então, que seu espaço interno se fechou ou se contraiu em função do ingresso súbito de conteúdos surpreendentes. Já se pode prever que o espaço subjetivo funciona em consonância com a duração, esta também interna ao sujeito. Quanto maior a velocidade, menor a duração disponível e mais fechado o seu espaço mental. O restabelecimento de ambos só é possível mediante a regência da desaceleração.

Tão importante quanto é o circo – objeto de valor almejado pelo enunciador –, é o trem – mediador para a junção/disjunção – ao desejo realizado e não realizado do poeta. O barulho do trem provoca a espera do circo. Por assim dizer, a espera gera uma tensão em relação à antecipação da chegada desse circo.

## | A moldura no poema e na pintura

Também utilizamos para a análise do poema de Portinari “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”, de Eduardo Peñuela Cañizal (2012). Embora tal artigo tenha sido destinado à análise de imagens em movimento, nos será de grande valia uma vez que nosso objeto de estudo também trabalha imagens. Peñuela é afeito ao princípio da fragmentação e suspeita que percebemos “o mundo e seus elementos em pedaços”, pois assim o enquadramento e as molduras permitem o desmembramento do imaginário (Peñuela, 2012, p. 17).

Para a análise que faremos, podemos utilizar – assim como Peñuela – o termo *lexia* de leitura, emprestado de Roland Barthes, em que o sentido de uma unidade de leitura ganha significado por meio do seu significante. A organização desses significantes revelará um determinado conteúdo. As unidades mínimas constituintes da pintura e do texto visual poderão desencadear uma leitura semiótica delimitada pelas molduras.

As molduras dos textos plásticos fundam um lugar semiótico, desencadeando sua leitura. Peñuela (2012, p. 19) nos revela sobre as molduras:

Mal sabia eu que essas cercaduras das mensagens icônico-plásticas fazem parte de um código específico. Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito.

Ele analisa os fotogramas de uma sequência do filme *Dreams*, de Akira Kurosawa, em que um jovem pintor se depara com o quadro *Ponte de l'Anglois*, de Vincent Van Gogh, no museu. No primeiro fotograma a moldura do quadro delimita a pintura e ilumina a presença do apreciador diante de seu objeto. Já no segundo fotograma, por meio do recurso audiovisual de enquadramento dos limites da tela cinematográfica, a moldura material do quadro desaparece e o apreciador adentra ao lugar onde Van Gogh pintou a cena da ponte, tendo preservado os seus elementos icônicos. Peñuela (2012, p. 22) explica esse princípio da transcendência das imagens:

Na condição, pois, de componentes plásticos e icônicos de um texto visual emoldurado, as imagens integrantes da mensagem pictórica adquirem transcendência. Isso ocorre quando os seus destinatários se apercebem

da contingência sobredeterminada pelos significados presentes dentro do texto guarnecido pela moldura e as evocações significativas provenientes do prolongamento do espaço da cena pintada deixado fora dela.

A pintura emoldurada e pendurada na parede neutra do museu gera um movimento centrípeto do olhar de quem o vê. Fundamental na pintura é a expressão pictórica e o seu caráter ilusório do espaço referencializado idealizado pelo seu espectador.

Peñuela ainda comenta sobre a inerente característica de que as coisas representadas na pintura assumem uma *imobilidade*, pois, quando interrompida uma ação, esta gera formas de expressão ambíguas, por exemplo, no caso do quadro de Van Gogh em que o andar da carruagem é suspenso tal qual o movimento das lavadeiras. Entretanto, a representação da cena pictórica ganha um espaço diegético acionado pela montagem cinematográfica. Então, pode-se pensar que há dois espaços: um do quadro inanimado cercado pela moldura e o outro do prolongamento extra moldura em que o quadro pintado aparece complementado. Dessa maneira, as imagens sequencializadas – visíveis e invisíveis – do texto fílmico desencadeiam um excesso de moldura.

Considerando a afirmação de Barthes de que “toda imagem é, de certa maneira, uma narrativa”, o quadro de Portinari ganha o espaço diegético mencionado por Peñuela e acionamos a movimentação do burrinho que carrega o palhaço e que é seguido pela comitiva das crianças.

Existe um contraponto a considerar entre a pintura e o poema de Portinari: na pintura temos a moldura explícita na tela como recurso de isolamento e separação do entorno e no poema temos a ampliação da moldura do circo, emoldurando o espaço mágico do circo, das crianças que tornam o circo uma extrapolação do sensível que rompe com a moldura e as figuras que aparecem no poema vão desempenhar o papel de dar prosseguimento a essa narrativa.

Quando Portinari inicia e termina a estrofe do poema, emoldurando o circo como uma moldura da lembrança, da memória do menino e esse circo é a figura a ser observada pelo nosso campo de visão, nos vem à mente a imagem pictórica do quadro em que retrata as cenas de circo, do trem, do povoado, das crianças correndo atrás do palhaço.

Portinari efetivamente inicia o poema falando do circo e termina falando do circo. Podemos perceber que a estrofe termina de modo semelhante à forma como se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza, uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

Ao observarmos a pintura *Circo*, não há muitos indícios de que só neste momento Portinari se sente feliz, porém ele deixa claro e explícito tal sentimento em seu poema.

Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem. O poeta emoldura todos esses elementos sob sua perspectiva memorialista, direcionando e limitando o olhar do espectador, numa moldura da lembrança, quer por elementos linguísticos – reticências e palavras – quer por expansão imaginativa do circo nos tempos de criança.

Segundo Ortega y Gasset (1963, p. 3): *“Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro”*<sup>3</sup>. Dessa forma, podemos dizer que existe a necessidade de cercar um quadro, assim como para recortar experiências, pois uma precisa da outra.

A delimitação norteia uma contemplação imaginativa que a separa do mundo real. Complementando com as palavras de Peñuela (2012, p. 16): “Um ente qualquer só conquistará, nas realidades construídas pelas linguagens, uma transcendência duradoura quando dele nos acercarmos por meio de um ritual poético”.

É interessante notar que o circo, a passagem do palhaço montado em seu burrinho e as crianças que estão a seguir o palhaço, adquirem movimentação na pintura por conta da posição das pernas do burro e do menino puxando o animal e o andar das crianças, enquanto no poema nota-se com mais precisão a chegada e a partida do circo por meio da enunciação do enunciador-poeta. Cada vez que o poeta nos coloca uma sequência de ações e sentimentos, há um excesso de molduras. Portanto, no poema fica subscrita uma continuidade espacial que expande para uma imaginação do leitor que nem sempre será a mesma presente na pintura.

## **| Conclusão**

Podemos concluir que a pintura reflete o raciocínio plástico do pintor: de quem tem um modo de fazer poemas mais figurativos que um poeta conhecedor da linguagem verbal, pois é o próprio Portinari (1964, p. 22) quem afirma: “Quanta coisa eu contaria se pudesse/ E soubesse ao menos a língua como a côr”.

De qualquer maneira, sabendo mais a cor que a palavra, ele constrói mais imagens no poema e lemos seu quadro ali, porque torna-se difícil a dissociação da marca, do olhar e do pincel do pintor, porque entendemos que ele valoriza a figuratividade e de uma marca profunda do seu conhecimento pictórico e visual do mundo ao seu redor.

No cotejo entre os dois sistemas, verbal e não-verbal, podemos dizer que cada qual, Portinari-pintor e Portinari-poeta, vai estabelecer um diálogo entre eles, elegendo minúcias de cada um deles, sem desprezar a natureza e os meios expressivos de cada obra.

---

<sup>3</sup> “Vivem os quadros alojados nas molduras. Essa associação de moldura e quadro não é accidental. Um precisa do outro”.

Portinari-pintor constrói um palco em que as imagens desfilam e atuam diante de nós, ampliando o modo de significar e construindo outros significados.

O poema dialoga com o discurso da obra pictórica *Circo*, dando sentido ao poema. O que lemos no texto visual do pintor ganha extensividade no texto verbal do poeta, uma vez que as relações de seus elementos se tornam mais sensíveis.

Esperamos que esse estudo possa despertar e inspirar outras pesquisas acerca da poética de Portinari e contribuir para o desenvolvimento de reflexões pertinentes no que se refere aos procedimentos comuns entre as artes.

## **| Referências**

BARROS, D. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BORBA, F. S. (org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

CALLADO, A. *Retrato de Portinari: com reproduções de obras do pintor e fotografias*. Rev. Campus Bauru/IA, 3. ed. 2003.

CAÑIZAL, E. P. O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. *Revista Significação*, v. 13, n. 38, ano 39, 2012.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FERNANDEZ, P. B. *El contorno del poema*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2005.

FLOCH, J. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris: Hadès, 1985.

GREIMAS, A. *Da imperfeição*. Pref. e tradução de Ana Cláudia de Oliveira; apres.: Paolo Fabbri, Raúl Dorra e Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

ORTEGA Y GASSET, J. Meditación del marco. In: ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas – El espectador (1916-1934)*. Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 307-313, tomo II.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 79-82.

PORTINARI, C. *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.

PROJETO PORTINARI. *Cronobiografia de Candido Portinari*. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, Aderaldo & Rothschild, 2008.

TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. *Revista de Estudos semióticos*, São Paulo, v. 15, ed. esp., p. 11–26, abr. 2019.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissoto Paiva Diniz. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILIO, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

### Como citar este trabalho:

JOÉ, Márcia Maria Sant'Ana. O poema da pintura – relações intersemióticas no livro poemas, de Portinari. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 130-147, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18302>.