

ESTUDOS SEMIÓTICOS do plano da expressão

Ivã Carlos Lopes
Paula Martins de Souza
(orgs.)



FFLCH/USP
2018

Ivã Carlos Lopes &
Paula Martins de Souza
(orgs.)

Estudos semióticos

do plano da expressão

e-book

São Paulo
FFLCH/USP
2018

DOI: 10.11606/978857506345

Copyright © 2018. Autorizada a reprodução total ou parcial desta obra para quaisquer fins acadêmico-científicos, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

- E82 Estudos semióticos do plano da expressão [recurso eletrônico]/
Organizadores: Ivã Carlos Lopes e Paula Martins de Souza. — São Paulo :
FFLCH/USP, 2018.
8556 Kb ; PDF
ISBN 978-85-7506-345-3
DOI 10.11606/9788575063453
1. Semiótica (estudo). 2. Estruturalismo. I. Lopes, Ivã Carlos, *coord.* II.
Souza, Paula Martins de, *coord.*

CDD 401.41

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição — CRB-8/6409

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Departamento de Linguística

Chefe: Prof^ª. Dr^ª. Evani de Carvalho Viotti

Vice-chefe: Prof. Dr. Marcelo Barra Ferreira

Comitê Científico

Ana Cristina Fricke Matte (UFMG, Belo Horizonte, MG)

Geraldo Vicente Martins (UFMS, Campo Grande, MS)

Iara Rosa Farias (UNIFESP, Guarulhos, SP)

José Américo Bezerra Saraiva (UFC, Fortaleza, CE)

Loredana Limoli (UEL, Londrina, PR)

Lucia Teixeira (UFF, Niterói, RJ)

Capa, projeto gráfico e diagramação

Paula Martins de Souza

Revisão

Ivã Carlos Lopes

Paula Martins de Souza

Em memória de
Claude Zilberberg (★ 1938 † 2018).

Apresentação

Ivã Carlos Lopes

Paula Martins de Souza

No primeiro tomo de sua *História do estruturalismo* (1993 [1991])¹, François Dosse lembra que a fundação do estruturalismo esteve atrelada a um movimento de contracultura, reservando um “lugar para todo um saber proscrito, à margem das instituições canônicas” (p. 13). Integrante desse vasto manancial de ideias, a semiótica greimasiana mostrou, desde os primeiros passos na década de 1960, vocação para lidar com objetos até então marginalizados pelos estudos acadêmicos, contribuindo para a dissolução dos limites ainda fixados, à época, entre os fenômenos culturais considerados dignos ou não da atenção das investigações no mundo universitário.

Tendo como pano de fundo a concepção de semiologia vislumbrada por Ferdinand de Saussure², a propensão da semiótica a englobar um

¹DOSSE, François (1993 [1991]). **História do estruturalismo**. Tomo I: O campo do signo. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio.

²SAUSSURE, Ferdinand de (2006 [1916]). **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.

maior e mais representativo número de objetos é, sem dúvida, enriquecedora do ponto de vista da compreensão da significação. Esse movimento generoso, entretanto, exige em troca uma complexificação da metodologia, que deve se ampliar para poder abarcar especificidades advindas de diversas linguagens ou mesmo da interação entre elas, como no caso dos textos sincréticos.

Durante um bom tempo, como sabemos, a pesquisa semiótica manteve o problema da linguagem específica de cada texto entre parênteses, concentrando suas energias no desenvolvimento da metodologia geral do plano do conteúdo. Iniciativas paralelas de estudo do plano da expressão, entretanto, ocorreram desde bem cedo, conforme o relato do próprio Greimas em seu artigo “*Sémiotique figurative et sémiotique plastique*”, publicado pela primeira vez em 1984, porém escrito já em 1978³, no qual são evocadas as inquirições inaugurais de seu grupo de pesquisa dedicadas a essa questão, nomeadamente as de Jean-Marie Floch e Felix Thürlemann. Mas os estudos do plano da expressão só ganharam um espaço mais central após a morte do mestre lituano (1992). Sem sua presença congregadora, essas múltiplas abordagens naturalmente caminharam por diferentes vias metodológicas e, até mesmo, epistemológicas. Se a abertura da semiótica a uma pluralidade de linguagens foi — e é — enriquecedora para sua constituição, também é verdade que a pluralidade de soluções que produziu — e produz — para lidar com tal abertura pode ser desorientadora, especialmente para o jovem pesquisador ao se aproximar desse campo de pesquisa.

Nos tempos atuais, em que as linguagens textuais desdobram-se em uma velocidade vertiginosa, nada mais natural para uma disciplina de vocação expansiva do que a tentativa de dar conta dessa pluralidade. Este livro nasceu da necessidade de enfrentamento das

³GREIMAS, Algirdas Julien (1984 [1978]). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. *Actes Sémiotiques — Documents GRSL*, n. 60.

novas linguagens, que se impõem cada vez mais ao pesquisador, seja diretamente, em sua pesquisa, seja indiretamente, via pesquisa de orientandos. Tendo em vista essa defrontação necessária, foi realizada uma investigação coletiva no *Grupo de Estudos Semióticos* do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DL — FFLCH/USP), que se debruçou sobre o plano da expressão em numerosas reuniões do LabOrES — Laboratório de Orientação em Estudos Semióticos — durante as tardes de sexta-feira. As análises recolhidas nesta publicação, por isso, não têm as prerrogativas do destinador julgador, que sanciona um sujeito a partir de uma perspectiva transcendental. Ao contrário, elas ocupam o lugar de sujeito da ação que, a partir dos valores recebidos de seus destinadores manipuladores, esforça-se por cumprir seus programas narrativos, adequando o conhecimento procedente de um certo número de vertentes teóricas a seus objetos particulares. Traço caracterizador da presente coletânea, ligado à própria dinâmica laboratorial de sua confecção, a marca do *estudo coletivo* transparece igualmente na autoria plural da maior parte das contribuições, assinadas por duos ou trios de pesquisadores que participaram das sucessivas fases de gestação das análises. Reescritos várias vezes pelos participantes do projeto, os textos foram em seguida submetidos ao crivo de um Comitê Científico, integrado por experientes semioticistas de diferentes universidades brasileiras, para então receber sua forma final.



Os doze capítulos que compõem este livro foram alocados em seis partes. A primeira delas propõe uma visão teórica, ao passo que as demais são analíticas e agrupam os capítulos conforme o tipo de texto eleito pelos autores.

A primeira parte, *Estudo teórico*, conta com o capítulo intitulado “Retorno e em torno do plano da expressão”. Nesse trabalho, Luiz Tatit

esclarece uma questão recorrente nos escritos do semioticista Claude Zilberberg, o qual intercambiaria os termos *expressão*, *substância* e *eixo da extensidade*. Para Tatit, essa inconsistência terminológica seria derivada das diferenças entre os diversos níveis de análise (fonético, fonológico, morfológico, sintático ou semiótico), que consideram tais ou quais facetas da linguagem como forma ou como substância. Distingue, pois, os três termos, cotejando suas definições: a *expressão* é uma função cujos funtivos são a *substância* e a forma. Desse modo, há uma relação hierárquica entre expressão e substância, já que esta é definidora e aquela, definida. O *eixo da extensidade*, por sua vez, é uma “forma tensiva subjacente ao texto ou outro objeto semiótico”. Nesse sentido, opõe-se à substância, enquanto termo complementar, e à expressão, enquanto termo hierarquicamente subordinado.

Denominada **Estudos da imagem fixa**, a segunda parte é iniciada pelo capítulo “**Enunciação e plano da expressão**”, de Elizabeth Harkot-de-La-Taille, que visa a responder à questão “o que se pode dizer sobre a forma e sobre a substância da expressão não verbal?”. Para responder a essa pergunta, a autora visita a obra do *Grupo μ* , de Liège, Bélgica, onde encontra uma distinção entre dois modos de descrever o significado: por meio de proposições analíticas, como fazem os dicionários, ou por meio de proposições sintéticas, à maneira das enciclopédias. Nas palavras da autora, “o conceito de enciclopédia remete à experiência, situação em que o *externo* se internaliza. O plano da expressão constitui o lugar por excelência *do externo* na construção do sentido: é por meio dos cinco sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato) que ele é acusado, percebido e que torna a experiência a base para o processo semiótico”. A autora prossegue explicando que, para o *Grupo μ* , o saber sintético, advindo da experiência, modifica o saber analítico, o que é ilustrado pela transformação do enunciado “a Terra é chata” (antigo saber analítico) em “a Terra é redonda” (saber fundamentado

na experiência). Com base nessa argumentação, a autora defende a importância do exame da expressão como experiência. Ao analisar “As (três) Graças” pintadas por Rubens (1639) e por Nepomuceno (2004-5), faz notar como, por intermédio da experiência visual (sintética), a concepção analítica da “graça” feminina é modificada nesse intervalo de trezentos e sessenta e cinco... anos.

Um segundo estudo do plano da expressão na imagem fixa propõe o emprego da metodologia de análise da semiótica tensiva para ajudar a sistematizar as interpretações de desenhos produzidos em situação de clínica psicanalítica. Trata-se de “[Formas do afeto](#)”, capítulo escrito a quatro mãos por Bruna Paola Zerbinatti e Paula Martins de Souza, que ressaltam a pertinência do poder de abstração do nível tensivo para homologar os planos da expressão e do conteúdo na análise. Em busca de categorias tensivas para descrever o plano da expressão em imagens fixas, servem-se do breve ensaio “A escultura do tempo no desenho” (2007), em que Luiz Tatit relaciona os traços do desenho (ou categoria eidética) ao eixo da intensidade e os espaços (ou categoria cromática) ao eixo da extensidade, partindo da origem gramatical desses conceitos constitutivos do espaço tensivo (fronteira de sílaba e ponto vocálico). As autoras procedem à análise de quatro desenhos produzidos em sessões de psicanálise para, em seguida, cotejar seus resultados com os relatos clínicos dos psicanalistas a respeito de cada caso.

Ainda na seção [Estudos da imagem fixa](#), o capítulo “[Complementaridade congênita](#)” confronta o projeto artístico de alguns futuristas italianos, expresso por manifestos, com a realização de sua obra. O capítulo foi composto em parceria por Carolina Tomasi e Saulo Schwartzmann. Segundo os autores, alguns futuristas italianos proclamam em seus manifestos o desejo de romper com a tradição erigida pelo classicismo no que tange ao que chamam de “*dinamismo estático*”: se antes eram registrados momentos detidos do dinamismo, os jovens vanguardistas

exprimem, por sua vez, o desejo de registrar a própria sensação de dinamismo (*dinamismo dinâmico*) em suas telas. Opondo *fluidez* a *nitidez* de contornos, é feita uma análise de telas do futurista Boccioni, na qual se reconhecem gradações de intensidade de dinamismo mesmo dentro do dinamismo dito dinâmico.

“Graus da expressão no texto cinematográfico”, escrito por Ilca Suzana Vilela, Julia Lourenço Costa e Taís de Oliveira, é o primeiro capítulo da seção que contempla os *Estudos da imagem em movimento*. Comparando três filmes americanos — *As Patricinhas de Beverly Hills*, *As horas* e *A árvore da vida* — as autoras sustentam a existência de graus de relevância do plano da expressão, notadamente da linguagem visual, para a constituição do objeto sincrético *filme*. Enquanto *As patricinhas de Beverly Hills* apresentaria um baixo grau de elaboração do plano da expressão visual, *A árvore da vida* apresentaria um alto grau. Entre os dois, estaria *As horas*, exibindo um grau intermediário de exploração dos recursos de expressão visual. Para as autoras, a maior relevância do plano da expressão está vinculada a sua capacidade de produzir novidade estética por meio da instauração de categorias semissimbólicas, opondo-se, portanto, ao emprego de símbolos já sedimentados e mesmo estereotipados.

Patrícia Margarida Farias Coelho e Marcos Rogério Martins Costa também contribuem para a mesma seção com seu capítulo “*Textualização na cultura digital*”. Os autores tomam para si a tarefa de refletir a respeito de um novo tipo de texto, não apenas para a semiótica, mas para o senso comum: a transmídia, caracterizada pela formação de uma rede de mídias a partir de uma chamada *nave-mãe* (JENKINS, 2009 [2006]), que consiste na mídia principal. No caso em análise, a nave-mãe é o filme publicitário *The experience inside* (PEREIRA & O’DELL, 2011), realizado para promover produtos das marcas Toshiba e Intel. A particularidade da transmídia consiste no desdobramento da cam-

panha via diversas outras mídias, uma vez que o filme, interativo, depende da colaboração direta dos espectadores para a continuidade da trama; por essa razão, a campanha teria se espalhado para múltiplos ambientes midiáticos, entre os quais o *Facebook* ou o *Twitter*. Os autores abordam esse fenômeno com a ajuda dos conceitos de *condensação* e *expansão*, tais como definidos por Greimas & Courtés (2008 [1979], p. 157).

Abrindo a seção de *Estudos poéticos*, sob a autoria de Antonio Vicente Pietroforte, o capítulo “*A significação na poesia sonora*” volta-se, como o próprio nome diz, ao estudo da poesia sonora que, segundo o autor, é um gênero “nem sempre conhecido ou, até mesmo, reconhecido como tal”. Pietroforte parte da oposição de Minarelli (2010) entre *poesia oral*, caracterizada por se valer do jogo entre a semântica e os sons da língua, e *poesia vocal*, identificada como aquela que se vale apenas dos sons, sem um semantismo a eles atrelado. Em seguida, modaliza a oposição de Minarelli, propondo mais duas classes intermediárias: a *poesia fonológica* e a *poesia onomatopaica*. As novas categorias propostas pelo autor formariam os termos subcontrários da relação de oposição entre oral e vocal. A poesia fonológica seria a negação da poesia oral, em direção à poesia vocal, ao passo que a poesia onomatopaica seria a negação da poesia vocal, em direção à poesia oral. O autor adverte ainda que essa categorização da poesia sonora não é exclusiva, de modo que um mesmo poema pode apresentar mais de uma das categorias, seja em sequência, seja em paralelo (quando o mesmo trecho pode ser entendido, seja como *mais vocal*, seja como *mais oral*). Em sua conclusão, observa que a exploração fonético-fonológica da poesia a conduz à corporeidade do enunciador: “ela também explora as presenças do enunciador poeta enquanto corpo falante”.

Na mesma seção, o capítulo “*Isotopias do plano da expressão*” oferece um estudo do plano da expressão poético ao sugerir, mediante

uma analogia com a noção de isotopia do plano do conteúdo, a busca de elementos linguísticos isotópicos no plano da expressão. Escrito por Juliana Pondian e Thiago Correa, embasa-se na definição ampla de isotopia de Rastier (1976 [1972], p. 82), segundo a qual “isotopia é toda iteração de uma unidade linguística qualquer”. Os autores valem-se ainda da pesquisa do *Grupo μ* acerca da isotopia do plano da expressão para, então, expor sua abordagem, na qual se distingue a *isografia* (isotopia gráfica do plano da expressão) da *isofonia* (isotopia fônica do plano da expressão). Tendo sido a isofonia mais explorada pelos estudos da fonologia e da fonética, os autores demoram-se na descrição da isografia, recém-introduzida por Pondian (2016), que a divide nas unidades de (i) traço distintivo / grafo; (ii) grafemas; (iii) grafotaxemas e; (iv) elementos plásticos adicionados à escrita. Com esses elementos, os autores analisam o poema “Aquela fera humana que enriquece”, de Luís Vaz de Camões, exclusivamente sob o ponto de vista do plano da expressão, sem comentar o plano do conteúdo. Embora admitam, nas conclusões, que esse procedimento não conduz à apreensão da semiose do texto, sua abordagem tem em vista a exploração de uma área menos visitada pela análise semiótica e que não deveria ser desconsiderada, já que é também produtora de efeitos de sentido.

O segmento [Estudos cancionais](#) abre-se com o capítulo “[A interação entre expressões na canção](#)”, redigido a seis mãos por Carolina Lindenberg Lemos, José Roberto do Carmo Jr. e Lucas Takeo Shimoda. Se a análise de canções em semiótica consolidou-se na homologação do plano da expressão melódico ao plano do conteúdo verbal, nesse capítulo, os autores concentram-se em elementos do *plano da expressão verbal* de textos cancionais, em especial na estratégia da repetição de componentes verbais. Para contemplar, pois, a homologação entre os dois planos da expressão em jogo (o melódico e o verbal), os autores lançam mão da proposta de Carmo Jr. (2012), que hierarquiza elemen-

tos prosódicos (verbal) e musicais (melodia) em níveis, nos quais os posteriores são constituídos pelos anteriores. São eles a *nota*, o *pulso*, o *acorde* e o *enunciado melódico*. Munidos desses parâmetros, os autores procedem à análise comparativa de duas canções, a saber, “*Cotidiano*”, de Chico Buarque, e “*Gago apaixonado*”, de Noel Rosa. De acordo com Lemos, Carmo Jr. e Shimoda, a diferença de interação entre planos da expressão melódico e verbal em cada canção leva a uma diferença de sentido; no caso em apreço, as repetições acometem a globalidade (enunciado melódico) da canção “*Cotidiano*”, ao passo que incidem localmente sobre as sílabas de “*Gago apaixonado*”. Nessa segunda canção, a incidência local da repetição geraria um efeito de sentido realçador do conteúdo da letra, ocasionando uma impressão reforçada de “*figuratividade*”, nos termos da tipologia cancional de Tatit (1997), que opera uma distinção entre canções *temáticas*, *figurativas* e *passionais*.

Também na seção sobre a canção, “*O papel do gesto na construção do plano da expressão*”, trabalho assinado por Carlos Vinicius Veneziani dos Santos e Renata Lúcia Moreira, propõe a ampliação do espectro de questões do plano da expressão cancional ao abranger o papel da gestualidade produzida pelo intérprete, ao lado das significações suscitadas pelos componentes cancionais mínimos: melodia e letra. Sua abordagem parte de um recorte específico: a gestualidade das mãos da intérprete em análise, Zélia Duncan. Em seu capítulo, os autores refutam o lugar-comum que considera a gestualidade apenas como um modo de intensificar ou atenuar sentidos; mais do que isso, para Veneziani e Moreira, ela tem o estatuto de uma linguagem que, ao lado das linguagens verbal e melódica, vem integrar o sincretismo da canção. A homologação da gestualidade às demais linguagens na canção é equacionada a partir da mesma tipologia de Tatit empregada na proposta do capítulo anterior. Os autores associam à classificação de Tatit a tipologia de gestos de McNeill (1992) — gestos de *batida*; *me-*

tafóricos; icônicos e coesivos —, levantando a hipótese de que as canções figurativas tenderiam à preponderância do emprego de gestos icônicos e coesivos, ao passo que as canções temáticas e passionais tenderiam antes ao emprego de gestos predominantemente metafóricos.

Com “A “teoria da cor” de Miguel de Rio Branco”, de Daniela Nery Bracchi e Natália Cipolaro Guirado, tem início a seção de **Estudos do suporte**. O trabalho visa a verificar o papel da cor na composição de um *livro de artista*, gênero que se constitui quando o livro deixa de ser mero suporte não significativa para linguagens verbais e visuais, estas sim, significantes, e passa, ele mesmo, a desempenhar um papel significativo na composição. Para examinar o livro *Teoria da cor*, de Miguel Rio Branco, as autoras empregam a categoria cromática da semiótica visual, composta por *tom, brilho e saturação*, aproveitando as contribuições do *Grupo μ*. Por meio de sua análise, posicionam-se diante da “teoria da cor” de Rio Branco, dizendo que tal teoria não seria da ordem do inteligível — não sendo propriamente uma teoria, portanto — mas antes da ordem do sensível. A “argumentação” dessa teoria, por conseguinte, não se faria pela via da racionalidade, mas sim pela experiência de fruição de sua obra. Buscando as recorrências do emprego das três categorias elencadas, as autoras sustentam que Rio Branco produz sua teoria da cor de modo sensível, progressivamente.

A seção **Estudos do suporte**, assim como este livro, encerra-se com a contribuição de Edison Gomes Jr. e Guilherme Cunha de Carvalho, sob o título “Os níveis de imanência do sentido em duas HQs”. Os autores empregam a formulação dos *níveis de imanência* de Fontanille (2008a) para refletir acerca da diferença de significação existente entre a publicação de uma mesma saga de quadrinhos dos super-heróis Marvel em edições semestrais (HQ capitular) e em uma encadernação de edição de colecionador (HQ fechada). A mudança de uma edição a outra é aqui interpretada como uma alteração da *forma de vida* que se

subentende para o enunciatário visado. Essa alteração ainda repercutiria nos níveis subsequentes de pertinência: *estratégias; cenas predicativas; objetos; textos-enunciados e figuras-signos*. Reconhecem-se, em tal série, os níveis de imanência da semiótica das práticas que Jacques Fontanille vem elaborando há uns quinze anos e cuja operacionalidade é posta à prova por Gomes Jr. e Carvalho no universo dos quadrinhos de amplo consumo.



Ainda em seus balbucios, a análise do plano da expressão é hoje, notoriamente, um dos canteiros de obras a reclamar dos semioticistas muita investigação prática e meditação teórico-metodológica se se quiser ir além da pura multiplicação de modelos *ad hoc* para cada linguagem específica. Do confronto entre os requisitos das linguagens aqui contempladas, esperamos ver surgir pistas para a desejada edificação de uma semiótica habilitada a lidar, não apenas com os conteúdos, mas com a própria juntura entre os dois grandes planos consagrados desde Hjelmslev.

Interpelado por Ivan Darrault-Harris sobre o desenvolvimento futuro da disciplina, A. J. Greimas respondeu num colóquio em 1983 que a semiótica deveria caminhar, cedo ou tarde, em direção à “superfície das superfícies”, ou seja, ao plano da expressão: “É no interior da textualização que deverá fazer-se a junção da semiótica em sua totalidade, elaborada por meio do percurso gerativo, com as estruturas do plano da expressão. Aí é que se produzirá a semiose” (Arrivé; Coquet [orgs.] 1987, p. 329)⁴. Empreendimento de largo fôlego, evidentemente, que vai demandar tempo e um bocado de trabalho. Em nossa modesta escala, esta obra tenta dar alguns passos nesse caminho.

⁴ARRIVÉ, Michel & COQUET, Jean-Claude (orgs.) 1987. *Sémiotique en jeu: à partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*. Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès-Benjamins.

Ao lançar mais este livro, o Grupo de Estudos Semióticos da FFLCH-USP deseja colaborar para esse debate de plena atualidade no campo semiótico. É, para nós, mais uma forma de dar continuidade à constante tarefa, que nos anima desde sempre, de fazer avançar as pesquisas semióticas no Brasil, em sintonia com o que se tem feito no cenário internacional.

Sumário

Apresentação	vi
<i>Ioã Carlos Lopes</i>	
<i>Paula Martins de Souza</i>	
I Estudo teórico	1
1 Retorno e em torno do plano da expressão	2
<i>Luiz Tatit</i>	
II Estudos da imagem fixa	26
2 Enunciação e plano da expressão	27
<i>Elizabeth Harkot-de-La-Taille</i>	

3	Formas do afeto	49
	<i>Bruna Paola Zerbinatti</i>	
	<i>Paula Martins de Souza</i>	
4	Complementaridade congênita	86
	<i>Carolina Tomasi</i>	
	<i>Saulo N. Schwartzmann</i>	
	III Estudos da imagem em movimento	118
5	Graus da expressão no texto cinematográfico	119
	<i>Ilca Suzana Vilela</i>	
	<i>Julia Lourenço Costa</i>	
	<i>Taís de Oliveira</i>	
6	Textualização na cultura digital	135
	<i>Patrícia Margarida Farias Coelho</i>	
	<i>Marcos Rogério Martins Costa</i>	
	IV Estudos poéticos	168
7	A significação na poesia sonora	169
	<i>Antonio Vicente Pietroforte</i>	
8	Isotopias do plano da expressão	189
	<i>Juliana Di Fiori Pondian</i>	
	<i>Thiago Moreira Correa</i>	

V	Estudos cancionais	221
9	A interação entre expressões na canção	222
	<i>Carolina Lindenberg Lemos</i>	
	<i>José Roberto do Carmo Jr.</i>	
	<i>Lucas Takeo Shimoda</i>	
10	O papel do gesto na construção do plano da expressão	242
	<i>Carlos Vinicius Veneziani dos Santos</i>	
	<i>Renata Lúcia Moreira</i>	
VI	Estudos do suporte	267
11	A “teoria da cor” de Miguel de Rio Branco	268
	<i>Daniela Nery Bracchi</i>	
	<i>Natália Cipolaro Guirado</i>	
12	Os níveis de imanência do sentido em duas HQs	295
	<i>Edison Gomes Junior</i>	
	<i>Guilherme Cunha de Carvalho</i>	
	Sobre os organizadores	317
	Sobre os autores	319

Parte I

Estudo teórico

CAPÍTULO 1

Retorno e em torno do plano da expressão

Luiz Tatit

1 A linguística e a semiose

Quando concebeu o signo como combinação entre significante e significado, Saussure não apenas ofereceu condições teóricas para a investigação científica da linguagem verbal, mas também inspirou ainda mais os artistas e pensadores que sempre suspeitaram da existência de um vínculo, natural ou secreto, entre o som e o sentido.

Boa parte do interesse despertado pelas formulações do linguista suíço decorreu da condição material atribuída ao significante e da proposta de uma relação solidária para explicar o seu vínculo com o significado. Era como se o conceito de signo retirasse o *sentido* de uma região etérea e intangível do pensamento humano e o trouxesse para o plano factual, concreto, passível de observação direta. Isso se deu em meado do século passado, quando a atenção de antropólogos, filósofos, psicanalistas, entre outros, foi atraída pela atuação promissora da linguística, a então chamada “ciência-piloto” que poderia emprestar metodologias menos interpretativas a outros domínios da área de humanas.

Na realidade, o famoso *Curso de Linguística Geral* — obra central de Saussure, organizada a partir de apontamentos de estudantes presentes em suas históricas conferências na Universidade de Genebra e publicada em 1916 —, só ingressou definitivamente no pensamento francês e em seu círculo de influência nos anos 1950 e, ainda com mais solidez, na década seguinte. Surgiram então diversas correntes praticando o que talvez possamos chamar de “linguística dos signos”, cujos estudos identificavam os níveis dos morfemas (lexicais e gramaticais) e dos fonemas como objetos privilegiados para se examinar respectivamente os planos do significado e do significante nas etapas de análise.

Nessa direção foi notável, entre outras, a proposta de André Martinet que caracterizou a dupla articulação da linguagem como proprie-

dade específica e identificadora das línguas naturais, visto que todas elas, de maneira geral, poderiam ser analisadas em unidades dotadas de conteúdo (raízes, afixos e partículas gramaticais independentes) e unidades sonoras apenas distintivas (fonemas). O grau elevado de universalização desses achados serviu de incentivo a outros estudos, até mesmo no âmbito das linguagens estéticas. Não era raro que musicólogos, por exemplo, buscassem sinais de primeira ou segunda articulação no desenvolvimento das obras analisadas. Se as notas musicais extraíam os seus valores da oposição que mantinham entre si e das possibilidades de combinação oferecidas pelo sistema em foco (modal, tonal, politonal, serial etc.), não teríamos aí a segunda articulação musical, equivalente à dos fonemas no campo linguístico? E será que os motivos melódicos criados em cada peça não poderiam figurar como unidades de primeira articulação, mesmo sem dispor da ordem de significado típica dos morfemas? Indagações desse gênero pareciam transferir o enfoque exigente adotado pela linguística às linguagens estéticas e até aos sistemas secundários mais complexos, como a dança, o cinema e os espetáculos de toda natureza. Acontece que, já na década de 1940, o dinamarquês Louis Hjelmslev, o mais saussuriano dos linguistas que vinham erigindo a nova ciência na primeira metade do século, apresentou ao longo da sua obra uma leitura analítica bastante elaborada do célebre *Curso* que, bem ou mal, havia sido registrado no volume póstumo de Saussure. Para o fundador do Círculo Linguístico de Copenhague a descrição das noções de significante e significado atinge o seu melhor rendimento teórico quando operada em contraponto com outra imprescindível dicotomia lançada pelo autor de Genebra: língua e fala. Embora seja mais intuitivo concebermos os signos como componentes da língua natural, quando levamos em conta a perspectiva de Hjelmslev, verificamos que, inversamente, a língua e a fala também são componentes do signo linguístico *lato sensu*.

Com efeito, ao pensarmos em significante e significado no sentido mais amplo desses termos, abandonamos a dimensão propriamente sgnica (próxima à da palavra ou de seus morfemas) para operarmos com dois planos gerais da linguagem que mantêm entre si o mesmo princípio de solidariedade encontrado no conceito de signo. Tais planos são normalmente associados às grandezas textuais (“discursivas”, para algumas abordagens) — ainda que suas análises possam atingir dimensões bem menores, chegando aos morfemas e até aos fonemas —, e suas configurações teóricas já preveem a descrição de objetos semióticos que vão bem além da língua natural. Por isso, Hjelmslev preferiu rebatizar o significante como “plano da expressão” e o significado como “plano do conteúdo”, e substituir a ideia de signo pela de semiose entre ambos os planos. De todo modo, os princípios adotados nessa revisão do linguista dinamarquês já estavam implícitos nas concepções de Saussure.

O significante ou o plano da expressão sempre foram definidos como instâncias de exteriorização do conteúdo, onde se manifestam as qualidades concretas das linguagens e os estímulos apreendidos por nossos órgãos sensoriais. Quanto mais complexo o objeto semiótico considerado (teatro, música, cinema etc.), mais devem ser investigados os fatores sinestésicos que atuam nesse plano. Mas, para Saussure, que expunha em seu curso um interesse especial pelas línguas naturais, o significante se manifestava na ordem auditiva (a visualidade da escrita já caracterizava um sistema de expressão secundário), portanto, no plano da sonoridade vocal.

Num primeiro momento, poderíamos pensar apenas na sonoridade concreta, na pronúncia dos sons emitidos pela voz, nos sotaques particulares, nas eventuais aliterações poéticas, enfim, no universo fônico que permite a realização acústica da linguagem. Esses aspectos fazem parte realmente do significante, mas constituem variáveis muito pró-

prias da nossa “fala” cotidiana ou do “uso” linguístico, como diria Hjelmslev. Ainda que reconhecesse esses dados, Saussure preocupava-se em especial com as constâncias da “língua” (ou sistema) no significante. Por isso o definiu como “imagem acústica”, ou seja, mais que o som em si, o que importava era a imagem psíquica que o falante captava nas unidades sonoras. É nesse âmbito do significante que exercitamos diariamente o reconhecimento imediato dos fonemas da nossa língua materna, pautando-nos por seu caráter opositivo, relativo e negativo (/p/ não é /b/, não é /m/ etc.) no interior do sistema linguístico. Precisamos do estímulo sensorial (auditivo ou gráfico) dos fonemas para que o texto (ou o discurso) se materialize na nossa vida, mas só conseguimos organizá-los na mente e avançar ao plano do conteúdo se identificarmos o “valor” linguístico abstrato impregnado nessas unidades sonoras, ou seja, sua oposição e contraste com as demais unidades de mesmo nível da língua (fonológico, por exemplo), tendo como referência o nível superior (morfológico, por exemplo). Se conversarmos em português com alguém que apresenta forte sotaque de sua língua materna (espanhol, italiano etc.) e conseguirmos compreender suas formulações, isso significa que, nessa operação, abstraímos os sons efetivamente emitidos por nosso interlocutor, ao mesmo tempo que depreendemos em seu discurso os valores abstratos que definem o papel dessas unidades fônicas no nosso sistema linguístico. Em outras palavras, nem sempre a pronúncia imperfeita do ponto de vista fonético impede que reconheçamos os valores fonológicos pertinentes que nos franqueiam a passagem para o significado (plano do conteúdo) do signo ou, mais exatamente, do processo de significação.

Portanto, é certo que emitimos e ouvimos sonoridades na instância do significante, mas é certo também que os valores abstratos ou as funções fonológicas que nos permitem reconhecer as unidades pertinentes e compreender as operações linguísticas em foco não transcorrem no

campo acústico. Mais uma vez, o conceito de plano da expressão veio para esclarecer a complementaridade entre ambas as dimensões do signifiante saussuriano. O estudo das categorias de som, ou seja, dos valores abstratos que definem os fonemas no interior do sistema linguístico, foi situado por Hjelmslev no domínio da “forma da expressão”, enquanto o exame dos aspectos fônicos em si (variações de pronúncia, sotaques, ritmo acentual etc.), resultantes da projeção da forma sobre a matéria sonora, foi reservado à “substância da expressão”. Como já deixamos entender, a forma é abstrata, categorial, relacional e dá conta do funcionamento do sistema linguístico. No caso da forma da expressão das línguas naturais, sua ciência é a fonologia. A substância circunscreve a matéria na qual a forma se manifesta, dando conta de suas variáveis. No caso da substância da expressão das línguas naturais, sua ciência é a fonética. De certo modo, essa é a maneira pela qual a forma e a substância descrevem a presença respectiva da língua e da fala no plano da expressão.

Embora não seja objetivo deste capítulo, temos que ao menos delinear a participação dessa mesma dicotomia saussuriana no plano do conteúdo para completarmos o modelo. Hjelmslev ainda estava fortemente comprometido com a noção de signo e com a descrição dos morfemas nominais e verbais utilizados nas línguas naturais, não obstante, parte de seus trabalhos já era voltada para a análise frasal e para a criação de uma epistemologia que embasasse as futuras abordagens do texto. Sua teoria linguística, conhecida como “glossemática”, tinha o intuito principal de descrever as formas (da expressão e do conteúdo) que estruturavam as línguas naturais e que se manifestavam como substâncias (da expressão e do conteúdo) nos usos cotidianos. Deixando de lado as célebres delimitações que as diferentes línguas produzem na também célebre “massa amorfa do pensamento” (Saussure), será mais proveitoso dizer a esta altura que estão situados na forma

do conteúdo todos os recursos e categorias gramaticais que explicam o funcionamento linguístico nos níveis morfológico, frasal e textual. Seja a gramática gerativa (e seus desdobramentos) de Chomsky, seja a gramática narrativa proposta pela semiótica de Greimas ou mesmo a gramática tensiva sugerida recentemente por Zilberberg, todas buscam apreender as constâncias teóricas e metodológicas que caracterizam a forma do conteúdo. E, no caso dos dois últimos semioticistas, a forma obtida reflete uma busca de reconstrução do sentido *lato sensu* e não apenas do produzido pelas linguagens verbais. A noção de “gramática”, que retorna com vigor ao mundo linguístico dos nossos dias, está claramente associada à língua saussuriana e à forma (ou esquema) hjelmsleviana. É ela que oferece as condições técnicas para que possamos compreender as mensagens finais dos textos e das demais práticas semióticas.

A substância do conteúdo representa o sentido já articulado pela forma gramatical acrescido dos hábitos e conotações sociais que invariavelmente envolvem as mensagens em sua fase final. Por isso, posteriormente, a semiótica greimasiana preferiu remeter a substância do conteúdo para o campo de atuação do enunciador ou do enunciatário (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 485). Ademais, o fato de a substância pressupor a estruturação da forma do conteúdo — que, por sua vez, se consolida na função semiótica que contrai com o plano da expressão —, torna o conceito até certo ponto dispensável no quadro geral da teoria: não há muita diferença entre a significação reservada à substância do conteúdo e a que resulta da semiose entre ambos os planos (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 459).

2 Linguagem utilitária e linguagem poética

Há outro postulado saussuriano, porém, que fortaleceu os estudos da língua natural e, ao mesmo tempo, esmoreceu a esperança dos que suspeitavam haver relação intrínseca — genética, histórica ou poética — entre significante e significado. O linguista fundador considerava que a relação entre os planos da linguagem era essencialmente arbitrária e essa condição explicava não só o funcionamento sincrônico do sistema compartilhado pelos falantes da língua, mas também sua tendência à evolução, visto que, ao longo do tempo, o significado ganha novos modos de expressão e o significante passa a cobrir outras esferas de sentido, conservando ou abandonando as antigas significações. Tudo isso regulado pelo consenso entre os membros da comunidade linguística e não por qualquer determinação “natural” que pudesse representar as “coisas” e os “sentimentos” no interior das línguas. Os casos extremos de aproximação entre os planos por alta motivação onomatopaica ou mesmo pelos radicais morfológicos ocorrem com certa frequência, mas não chegam a comprometer a ordem arbitrária que norteia as semioses no campo linguístico.

A arbitrariedade sígnica, estendida aos processos de significação, e os conceitos de forma e substância, responsáveis pela inserção das noções de língua e fala no âmago da semiose, embora tenham se mostrado sugestivos e até eficientes na análise de toda espécie de linguagem, não deixam de transparecer seu vínculo inerente com as categorias típicas das línguas naturais. Isso equivale a dizer que uma gramática assim constituída acaba se contentando em priorizar as funções cognitivas desempenhadas por essas línguas em virtude de seus principais objetivos: construir conhecimento e exercer a comunicação. Não é por outra razão que, no nosso entender, o plano da expressão formulado por Hjelmslev, na esteira de Saussure, põe em destaque a forma abstrata do som e

seus valores sistêmicos ou relacionais, afinal, são esses os elementos que imediatamente conduzem os falantes ao plano do conteúdo e aos efeitos intelectivos das suas mensagens. Como a língua natural é o único sistema semiótico que pode se dar ao luxo de desprezar os dados (no caso, fonéticos) da substância da expressão, uma teoria construída à sua imagem e semelhança só poderia espelhar o mesmo compromisso prioritário com os processos cognitivos.

Entretanto, bem cedo Greimas percebeu que a modalidade conhecida à época como “linguagem poética” quase sempre subverte a tendência abstrata e cognitiva do modelo baseado na língua natural (GREIMAS, 1975 [1972], p. 22). Constatava ele que, no caso dessa linguagem, não se pode desconsiderar a substância da expressão, muito menos o que nela soa como redundância fonética, uma vez que tais reiteraões geralmente engendram isotopias sonoras dirigidas diretamente às nossas apreensões sensíveis do processo semiótico e não mais, especialmente, à nossa absorção inteligível. A própria noção de forma da expressão precisaria então ser reexaminada nesse domínio em que a fala adquire tanto relevo quanto a língua. Os fonemas pertinentes continuam desempenhando seu papel de ponte para o plano do conteúdo, mas, se o que está em foco é a linguagem poética, não podemos abandonar seus procedimentos de fixação sonora. Os modos e pontos de articulação dos fonemas (oclusivos, constrictivos, vibrantes, labiais, alveolares, palatais etc.), os graus de oralidade e nasalidade, a produção de rimas, assonâncias, aliteraões, todas essas qualidades sonoras ganham relevância no contexto poético. Greimas já vislumbrava, portanto, a necessidade de se formular uma “gramática da expressão poética” (GREIMAS, 1975 [1972], p. 22) que expandisse nesse contexto a noção de forma da expressão e rejeitasse sua independência por relação à substância sonora.

O semioticista lituano percebeu ainda que a linguagem poética abrigava em seu âmago uma verdadeira batalha dos poetas contra o princípio da arbitrariedade dos signos, pelo menos a partir do momento em que esses passam a integrar um determinado poema. A materialização e, por conseguinte, a fixação da sonoridade, obtida por processos recorrentes e acentuais que consolidam as conexões fônicas da obra e nos fazem senti-la como expressão exclusiva do conteúdo veiculado, permite-nos também depreender uma espécie de remotivação dos signos, ou seja, um sentimento de “verdade natural” que apenas foi resgatada pelo poeta. É conhecido o trecho premonitório de Greimas:

A linguagem poética apresenta-se assim como uma organização específica da fala que procura escapar da arbitrariedade dos signos linguísticos e reencontrar uma motivação originária como a dos signos onomatopaicos ou, no limite, do grito humano (GREIMAS, 1976, p. 182).

Os poetas propõem, no fundo, a concepção de outra forma da expressão cujas leis (rítmicas, aliterativas, geométricas etc.) costumam definir a fixação da substância (sonora ou gráfica), de modo a preservá-la como objeto artístico. Se sua matéria prima é a linguagem verbal, como ocorre na maioria dos casos, a forma da expressão abstrata continua presente facilitando o trânsito do enunciatário para os conteúdos de natureza linguística, mas agora, com a superposição da forma da expressão poética, os autores conseguem também garantir a necessária sobrevida à substância da expressão.

Pelo menos três décadas antes das incursões da semiótica na linguagem poética e, portanto, sem lançar mão do linguajar pós-estrutural próprio dessa ciência, o poeta e pensador Paul Valéry já apontava as diferenças entre linguagem utilitária (língua natural) e linguagem poética, ressaltando o rápido desaparecimento da primeira assim que o

conteúdo se torna assimilado pelo interlocutor e a tendência à conservação da segunda, que, como tal, pede para viver mais, para retornar com os mesmos estímulos sensoriais. Em relação à linguagem utilitária, assim diz o poeta:

[...] nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma [leia-se, o plano da expressão], o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão; viveu (VALÉRY, 1991 [1939], p. 209).

Mas, para Valéry, há outra linguagem que quer transcender o sentido imediato e viver por mais tempo no espírito do enunciatário. Entre suas principais peculiaridades está a de despertar o desejo de ser retomada:

[...] estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática — ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Entramos no universo poético (VALÉRY, 1991 [1939], p. 209).

As leis de ordem prática definem as operações com fonemas abstratos que conduzem os falantes de uma língua ao seu plano do conteúdo e descartam imediatamente a sonoridade que lhes serviu de veículo. A linguagem poética funda outras leis e, portanto, outra gramática para articular uma forma da expressão que não poderá, nunca mais, prescindir da sua substância. Vejamos um pouco mais.

Sejam quais forem os recursos de fixação da substância da expressão, uma vez que variam de acordo com a proposta de cada obra, há uma

articulação temporal que regula os graus de participação da linguagem utilitária (ou língua natural) e da linguagem artística (ou poética) nos poemas e outras obras de cunho verbal: no primeiro caso, como vimos constatando, temos a tendência à *interinidade* da substância da expressão; no segundo, a tendência à *perenidade*. Em outras palavras, o principal sinal de que uma linguagem utilitária está operando com bastante desenvoltura é justamente a rapidez com que seus enunciadores abrem mão da sonoridade concreta e convertem-na em “pensamento abstrato” (Valéry). Entre esses dois estágios, a linguística ainda reconhece uma etapa intermediária na qual as próprias unidades fonéticas se transformam em fonemas, ou seja, deixam de ser sons propriamente ditos e passam a atuar como categorias de sons, cujo sentido (ou valor), como já vimos, se extrai por sua oposição e combinação com outras categorias abstratas ou outros fonemas. Por outro lado, o primeiro sinal de que a linguagem poética está em jogo é a permanência insistente da substância da expressão. Claro que essa substância não se sustenta mais por uma gramática fonológica e sim por uma forma que, com seus recursos reiterativos e particularizantes, provoca o retorno continuado à instância fonética ou gráfica e o adiamento constante de uma definição clara dos elementos do plano do conteúdo, ainda que permita a convivência dos ouvintes ou leitores com alguns lampejos interpretativos que vão se modificando ao longo do tempo. Enfim, o que permanece na linguagem poética é o regresso ao plano da expressão. Nem sempre há compromisso com a clareza do conteúdo.

Essa valorização do significante levou a semiótica a propor que os objetos de análise deveriam ser classificados pela natureza da substância da expressão (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 461), que, por sua vez, definiria as ordens sensoriais envolvidas nos chamados canais de comunicação (visuais, auditivos, gustativos etc.). Mas logo a teoria reconheceu que esse critério não seria suficiente para distinguir,

por exemplo, linguagem verbal e linguagem musical, ambas expressas por sonoridades, nem para falar da mistura dos canais sensoriais promovida pelas modalidades sincréticas (teatro, cinema, televisão e espetáculos em geral) das artes e das comunicações. Todavia, os conceitos de interinidade e perenidade aplicados à substância da expressão ajudam-nos a compreender a especificidade da língua natural e a distingui-la das demais linguagens, sobretudo as de caráter estético. Não é pouca coisa.

3 Isomorfismo metalinguístico

Essa definição “positiva” do plano da expressão, associada sempre à materialização do sentido numa determinada ordem sensorial, foi perdendo relevo com o advento da semiótica tensiva. Em contrapartida, as categorias tradicionais desse plano, principalmente as extraídas dos processos silábicos, prosódicos e rítmicos, ganharam status epistemológico e passaram a orientar os conceitos lançados por seu teórico maior, Claude Zilberberg. Segundo palavras do próprio semioticista, seu papel era promover uma prosodização do conteúdo, que em última instância significava trazer para um nível bem mais abstrato — e metodológico — o que ficou conhecido como isomorfismo entre os planos da linguagem. Seu exemplo de fundo, como de hábito, era o que Hjelmslev havia proposto para o âmbito linguístico.

De fato, o linguista dinamarquês já havia identificado no funcionamento das línguas naturais elementos “intensos”, com influência local, concentrada, que se opõem aos elementos “extensos”, cuja tendência é se expandir pelo texto integral. As manifestações desses conceitos foram encontradas tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. No primeiro caso, Hjelmslev mencionava a convivência do acento (intenso) com a modulação (extensa) em nossos discursos orais.

No segundo, a existência dos morfemas nominais (intensos), como os substantivos e tudo que os rodeia (artigo, adjetivo, pronome etc), e dos morfemas verbais (extensos), como os verbos que disseminam a temporalidade, a pessoalidade e o modo para outros momentos do texto linguístico. Portanto, intenso e extenso constituíam, para o autor, categorias metalinguísticas que atestavam, no nível metodológico, o isomorfismo entre os planos da linguagem.

Em algumas passagens de sua obra, Zilberberg adota os termos prosódicos do autor dos *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (HJELMSLEV, 1975 [1943]) quando pretende caracterizar o plano da expressão a ser considerado pela teoria semiótica. A evolução que alterna pontos acentuais com modulações entoativas — aqueles representando momentos de ápice tensivo e essas, passagens graduais que decompõem o acento anterior, mas que se dirigem invariavelmente ao acento seguinte — serve de modelo para o reconhecimento dos assomos e resoluções que transcorrem no plano do conteúdo:

No plano da expressão, esse dado [de ajustamento] é assumido na prosódia pelas entoações e no ritmo pelos acentos. No plano do conteúdo, essa prosódia diz respeito ao jogo, à regulação das tensões e distensões, dos paroxismos e dos êxtases¹ (ZILBERBERG, 2011a — *tradução nossa*).

Essa adoção das ideias fundamentais da glossemática é ainda reforçada pela leitura que faz o semioticista francês da teoria da silabação de Saussure. Assim como a *silaba* compreende a “implosão”, ponto máximo de sonoridade vocálica que, na sequência, só pode declinar, e a “explosão”, restabelecimento durativo da sonoridade logo após sua diminuição ou supressão pelas funções de consoante, a semiótica tensiva

¹Dans le plan de l'expression, cette donnée est prise en charge par la prosodie pour les intonations et par le rythme pour les accents. Dans le plan du contenu, cette prosodie concerne le jeu, le réglage des tensions et des détentes, des paroxysmes et des extases.

propõe que a noção de *foria* dê conta tanto do acento e da modulação no plano da expressão, como do acontecimento extraordinário e do seu exercício de assimilação que se alternam no plano do conteúdo. Concebida, assim, como estrutura prosódica, a *foria* insere o isomorfismo entre os planos da linguagem definitivamente no campo metalinguístico da semiótica. Trata-se, portanto, de um ganho considerável para os seguidores de Saussure e Hjelmslev, mas, ao mesmo tempo, de um deslocamento nem sempre convincente do lugar em que se realiza de fato a semiose.

4 Plano da expressão, extensidade e manifestante

Não é de hoje que as análises concretas promovidas pela semiótica tensiva, em especial as de Claude Zilberberg, abandonaram a narratologia, os estratos gerativos e até mesmo o quadrado semiótico que figuravam como símbolos por excelência da abordagem greimasiana, a qual, por sua vez, já havia substituído há muito mais tempo o conceito de função semiótica (ou semiose) pela descrição exclusiva do plano do conteúdo. O enfoque tensivo restabeleceu a semiose no centro da teoria, mas nem sempre suas análises se pautam pela relação entre os tradicionais planos da linguagem. Em vez da articulação entre forma do conteúdo e forma da expressão, o ponto de vista tensivo prefere operar com os valores resultantes da projeção dos graus da intensidade sobre a variação da extensidade, isto é, com a maior ou menor ênfase afetiva incidindo ora em grandezas concentradas, ora em grandezas difusas. É nessa relação que se encontra agora o foco teórico da semiose.

Não demorou muito para que o próprio idealizador dessas novas dimensões conceituais, diante da inequívoca alteração do modelo teórico

de base, arriscasse uma identificação entre, de um lado, intensidade e plano do conteúdo e, de outro, extensidade e plano da expressão:

A tensividade não possui, portanto, conteúdo próprio: ela é apenas o lugar de encontro, o ponto de fusão, a linha de frente onde a intensidade se apropria da extensidade, onde um plano do conteúdo intensivo se junta a um plano da expressão extensivo. A teoria em si torna-se uma semiose² (ZILBERBERG, 2011b, p. 9 — *tradução nossa*).

Embora reconheçamos que o exame da relação entre intensidade e extensidade seja bem mais produtivo para as análises de hoje do que a semiose entre os planos da linguagem, cremos que há certa precipitação quando se resume toda a complexidade desses conceitos nas expressões “plano do conteúdo intensivo” e “plano da expressão extensivo”. Se não possui “conteúdo próprio”, como diz a citação acima, a tensividade é um dispositivo teórico cujas principais categorias (intensidade e extensidade) podem ser articuladas na forma tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão.

Acontece que o conceito de plano da expressão vem sofrendo um sensível deslizamento teórico nos últimos trabalhos de Zilberberg. Aliás, já faz tempo que perdeu o atributo que mais o identificava desde que vieram à luz os estudos de Saussure: a face material do signo, ou seja, aquela que respondia por sua existência concreta ao lado dos demais elementos apreensíveis do mundo. Tudo ocorre como se o semioticista estivesse desprezando a substância sonora (ou de qualquer outra ordem sensorial), parte integrante desse plano, ainda que acolha suas categorias típicas, como a prosódia e o ritmo dos acentos, para

²La tensivité n'a donc pas de contenu propre : elle n'est que le lieu de rencontre, le point de fusion, la ligne de front où l'intensité se saisit de l'extensité, où un plan du contenu intensif se joint à un plan de l'expression extensif. La théorie elle-même devient une sémiologie.

construir a base do seu projeto epistemológico maior definido como prosodização do conteúdo. Em outras palavras, o autor faz uso constante de categorias conceituais que decorrem da forma da expressão para formular sua nova hipótese semiótica, mas não vê interesse em preservar a natureza estésica da substância da expressão, algo que algumas décadas atrás parecia essencial para se conhecer, entre outras coisas, a linguagem poética.

Ao mencionar com frequência o plano da expressão, desconsiderando a matéria sensível que sempre caracterizou o conceito, a semiótica tensiva parece referir-se mais à substância do conteúdo que à substância da expressão. Tomemos um exemplo do próprio semiotista:

Os historiadores que estudaram a história de Paris na época moderna notaram a considerável expansão da população parisiense, visto que admitem que, entre 1800 e 1850, essa população passou de quinhentos mil habitantes para um milhão. A problemática é a seguinte: como o semiotista deve tratar esses dados incontestáveis? Tais como se apresentam? Seguramente não. Devemos tratá-los como um plano da expressão cujas valências intensivas e extensivas constituem o plano do conteúdo³ (ZILBERBERG, 2011b, p. 105 — *tradução nossa*).

Esses dados populacionais, no nosso entender, deveriam ser tratados pelo semiotista não como plano da expressão (já que os dados em si não têm qualquer positividade sensorial), mas como substância do

³Les historiens qui ont étudié l'histoire de Paris à l'époque moderne ont noté l'expansion considérable de la population parisienne puisqu'ils admettent qu'entre 1800 et 1850 cette population est passée de cinq cent mille habitants à un million. La problématique est la suivante : comment le sémioticien peut-il recevoir ces données incontestables ? Telles quelles, assurément non. Nous les recevons comme un plan de l'expression dont les valences intensives et extensives constituent le plan du contenu.

conteúdo que manifesta sua forma (do conteúdo) nas articulações das valências intensivas e extensivas. Afinal, é o par forma e substância que pode, segundo Hjelmslev, ser aplicado de modo relativo: “Aquilo que, de um ponto de vista, é ‘substância’ torna-se ‘forma’ de um outro ponto de vista” (HJELMSLEV, 1975 [1943], p. 83).

Outra maneira de dizer quase a mesma coisa é considerar os dados da substância do conteúdo como variáveis *manifestantes* (elementos de “uso”), cuja função é revelar as constantes *manifestadas* (elementos do “esquema” ou da forma). O próprio Zilberberg admite que tem utilizado as noções de plano da expressão e plano do conteúdo nas acepções hjelmslevianas de “manifestante” e “manifestada”. Em trabalho não publicado sobre a novidade (“De la nouveauté”, 2003), por exemplo, afirma: “a reiteração é eminentemente enumerável e intervém como plano da expressão ou ainda como manifestante”⁴. Ora, se a reiteração é enumerável, ela pode se expandir ou se contrair no eixo da extensividade e, portanto, já se encontra na forma do conteúdo (em alguns casos, da expressão). Nada tem a ver com o plano da expressão no seu sentido positivo⁵ (e não apenas opositivo). Tampouco tem a ver, no nosso entendimento, com a noção de manifestante, como quer Zilberberg. Essa última noção funcionaria melhor se abarcasse a substância do conteúdo com suas construções e variações figurativas. A análise de tais figuras nas articulações da intensidade com a extensividade já indica descrição da constância manifestada ou, simplesmente, da forma do conteúdo. Entretanto, não podemos deixar de assinalar que o semiótico francês vem cada vez mais estabelecendo uma equivalência entre, de um lado, plano da expressão e manifestante e, de outro, entre manifestante e

⁴La réitération est éminemment dénombrable et intervient comme plan de l’expression, ou encore comme manifestante.

⁵Quando falamos da positividade do plano da expressão, levamos em conta também sua substância sensorial, sua materialidade expressiva.

extensidade. Nessa linha, só teríamos plano do conteúdo e constâncias manifestadas na dimensão da intensidade:

As subvalências de temporalidade e espacialidade servem de *manifestantes* para as subvalências de andamento e tonicidade que, de acordo com essa convenção, se inscrevem como *manifestadas*⁶ (ZILBERBERG, 2011b, p. 95 — *tradução nossa*).

De fato, em uma entrevista registrada em vídeo, Zilberberg confirma com todas as letras sua opção por conceber o plano da expressão como manifestante e o plano do conteúdo como manifestada (assim mesmo, no feminino, como o fez o pensador dinamarquês). Em seu último livro, igualmente, o autor reitera que, para a semiótica tensiva, “a intensidade surge na condição de manifestada e a extensidade na condição de manifestante.”⁷ (ZILBERBERG, 2012, p. 31). Embora seja um tema aberto a discussões, há alguns princípios que poderiam nos orientar.

Se pensarmos que Hjelmslev (1975, p. 139) define “forma” como “a constância numa manifestação” (ou seja, a manifestada) e “substância” como “a variável numa manifestação” (ou seja, a manifestante), os elementos em oposição relativa, quando desprovidos de materialidade sensitiva, constituem respectivamente a forma do conteúdo e a substância do conteúdo. Chamar esta última genericamente de plano da expressão, como no exemplo da expansão populacional parisiense, não nos ajuda a compreender a teoria geral. Por outro lado, ao final da mesma citação, a inserção das valências intensivas e extensivas no plano do conteúdo (preferiríamos forma do conteúdo), evitando a

⁶Les sub-valences de temporalité et de spatialité servent de *manifestantes* pour les sub-valences de tempo et de tonicité qui, sous cette convention, s’inscrivent dès lors comme *manifestées*.

⁷L’intensité est en position de manifestée, l’extensité en position de manifestante.

associação entre extensidade e plano da expressão, parece-nos mais sensata.

Na verdade, os dados populacionais de Paris poderiam ser fornecidos por um plano da expressão numérico ou gráfico, de cunho visual (planilha, tabela, diagrama), ou, mais provavelmente, pelo plano da expressão da língua natural que possui as características já relatadas anteriormente: sequência vocal da qual se depreende uma ordenação fonológica que permite a passagem para o plano do conteúdo. Assim que assimila a mensagem (nesse caso, os dados populacionais), o interlocutor pode dispensar seus veículos auditivos ou visuais de transmissão — ou seja, sua substância da expressão. Tal mensagem, objetivo final da comunicação, constitui a substância do conteúdo, com seus revestimentos figurativos, que pressupõe uma forma do conteúdo, uma gramática (frasal, narrativa, tensiva etc.), cujas operações só podem ser reveladas em processo de análise. As valências intensivas e extensivas surgem assim como representantes das constâncias manifestadas.

Essas mesmas valências poderiam ser empregadas na análise do plano da expressão, se este tivesse, eventualmente, recebido um tratamento poético especial, com recursos de acentuação, aliteração, ritmo, metrificação etc. O enunciador teria então criado uma forma da expressão particular, diferente da que verificamos em nossa linguagem utilitária. Não é o caso das informações históricas sobre o aumento populacional de Paris. O interesse aqui é apenas pelo plano do conteúdo. O plano da expressão existe — tem de existir, obrigatoriamente —, mas ele é fugaz e, como diz Valéry, se desfaz na própria clareza da informação objetiva. Afinal, a semiose na língua natural, sobretudo em sua modalidade escrita, tem a propriedade de nos conduzir o mais rapidamente possível ao plano do conteúdo, revelando sua substância ou mensagem linguística final. A forma morfológica e frasal que nos permite depreender tal mensagem é fundamental nesse processo,

mas nada tem a ver com a forma semiótica que também estruturou a inteligibilidade da substância e que depende de um especialista nesse gênero de análise para desvendar sua sintaxe de base.

Assim, ao final de uma comunicação linguística bem sucedida, como a do historiador de Paris, estaremos sempre às voltas com uma substância do conteúdo, tentando decifrar a forma que a tornou sensivelmente inteligível. Os próprios escritores contemporâneos e posteriores a esse crescimento da população se encarregaram de relacionar esse súbito (andamento acelerado) e expressivo (alta tonicidade) aumento dos números (alta extensidade) da capital francesa a mudanças no comportamento e na subjetividade de seus habitantes. Segundo Zilberberg, poetas como Baudelaire perceberam no calor da hora que “a emergência rápida da ‘cidade enorme’ ocasionou uma mutação das valências intensivas e extensivas, que são, se a transposição for admitida, as captadoras de nossas vivências” (2011b, p. 105). Claro que ao falarmos dessas valências já estamos considerando a intervenção do semioticista.

Para concluir

Creemos que o plano da expressão deveria manter o seu caráter positivo e não apenas opositivo, isto é, permanecer como a face exterior da semiose, aquela que materializa o sentido tornando-o captável pelos órgãos sensoriais ao lado dos demais seres, objetos e fatos do mundo. Pleiteamos, assim, a presença nítida da substância da expressão para que possamos identificar as ocorrências desse plano. Lembramos que a efemeridade (ou interinidade) da substância da expressão é um traço específico das línguas naturais. Nelas, o que importa é a organização fonológica, abstrata, realizada na forma da expressão, justamente por proporcionar imediata transição ao plano do conteúdo, onde outro tipo

de organização sustentará nossas mensagens cognitivas e emotivas. Nesses termos, só podemos ingressar na fase de análise de um texto em língua natural, texto esse sem propósitos estéticos, quando já tivermos ultrapassado a etapa de compreensão das suas informações meramente linguísticas e, portanto, já tivermos bem configurada sua substância do conteúdo. Daqui para diante poderemos investigar sua forma (de conteúdo), que, aliás, sem se revelar como tal, deu ensejo a essa compreensão.

Quando encontramos certa perenização da substância da expressão, ou seja, um regresso constante aos estímulos sensoriais provocados pela linguagem, é sinal de que, além da organização fonológica, há outra forma da expressão agindo paralelamente, criando associações sonoras, ritmos e modulações que precisam ser frequentemente revisitados. Tudo indica que essa nova forma da expressão também poderá ser descrita, seguindo o critério do isomorfismo metalinguístico, pelas mesmas valências tensivas empregadas no exame do plano do conteúdo, ou seja, considerando que a ênfase sonora pode incidir, por exemplo, sobre reiteraões acentuais ou sobre desenvolvimentos entoativos. É o caso da linguagem poética, mas também de todas as linguagens estéticas, desde que respeitadas suas variações de ordem sensorial.

De todo modo, é a substância (de conteúdo ou expressão) que constitui o elemento variável sujeito à análise do semiótico. Talvez possamos chamá-la de manifestante como quer Zilberberg, mas não de plano da expressão. Também não podemos, a nosso ver, confundir a com a extensidade, dimensão esta regida pela intensidade e que nos permitem, ambas, a articular a forma tensiva subjacente ao texto ou outro objeto semiótico. Elas são as constantes do sentido que talvez Hjelmslev abordasse como manifestadas.

No caso da linguagem utilitária e de toda literatura que se baseia na interinidade do plano da expressão, cabe à semiótica analisar o plano

do conteúdo, como o fez Greimas desde os primórdios de construção dessa ciência. No caso da linguagem poética ou de outras modalidades estéticas que exigem um retorno à substância da expressão, ambos os planos devem ser descritos de acordo com os parâmetros oscilatórios que regulam a intensidade dos nossos afetos em relação aos graus de abrangência dos dados levados em consideração no domínio da extensidade. Claro que o plano do conteúdo ainda demanda outras esferas de ação descritiva, nas quais continuam incluídas, entre tantas, as abordagens narrativas, modais e enunciativas. Cada vez mais, porém, o núcleo da semiótica se manifesta na articulação entre intensidade e extensidade na forma do conteúdo e, quando for o caso, também na forma da expressão.

Ao repetir que a semiótica tensiva veio para recuperar o isomorfismo entre os planos da linguagem à maneira de Hjelmslev ou para refinar o modelo descritivo a partir de uma prosodização do conteúdo, Zilberberg não se mostra especialmente preocupado com a análise específica do plano da expressão. Aliás, pudemos verificar que sua concepção final desse plano muito pouco tem a ver com o lugar das qualidades sensíveis, onde se dá a exteriorização da linguagem. Na realidade, para o semiótico, a prosodização precede e implanta a própria teoria tensiva, tendo em vista que o modo pelo qual a intensidade afetiva privilegia ora a concentração (a triagem, a brevidade, o fechamento), ora a dispersão (a mistura, o alongamento, a abertura) das grandezas ou dos dados procede diretamente do ritmo natural que governa o plano da expressão com seus acentos e modulações e, não menos, do microcosmo criado na silabação saussuriana, processo já comentado atrás.

Não seria exagero dizer que a prosodização introduzida por Zilberberg instaura o plano da expressão como parâmetro epistemológico para se empreender a análise do sentido. Também não é pouca coisa.

Referências

- GREIMAS, Algirdas Julien (org.). 1975 [1972]. **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1976. **Sémiotique et sciences sociales**. Paris: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. 2008 [1979]. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto.
- HJELMSLEV, Louis. 1975 [1943]. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1971 [1916]. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix.
- VALÉRY, Paul. 1991 [1939]. **Variedades**. São Paulo : Iluminuras.
- ZILBERBERG, Claude. 2003. De la nouveauté. Manuscrito inédito.
- ZILBERBERG, Claude. 2011a. Condition de la négation. **Actes Sémiotiques**, n. 114 [En ligne]. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2586>.
- ZILBERBERG, Claude. 2011b. **Des formes de vie aux valeurs**. Paris: PUF.
- ZILBERBERG, Claude. 2012. **La structure tensive**. Liège: Presses Universitaires de Liège.

Parte II

Estudos da imagem fixa

CAPÍTULO 2

Enunciação e plano da expressão: *As três Graças*,
de Rubens a Nepomuceno

Elizabeth Harkot-de-La-Taille

Introdução

Há muito se sabe que sotaque e emprego de regionalismos ou gírias produzem efeitos de sentido. Ao falar, por seu modo de falar, toda pessoa é rapidamente escrutinada e alocada em categorias — de maior a menor prestígio ou credibilidade —, por seu(s) ouvinte(s). A partir desse momento, o que disser será ouvido como dito por alguém que ocupa o lugar social ou intelectual em que o ouvinte o situa, fato que contribuirá para a construção dos sentidos negociados.

Pode-se dizer que uma dinâmica semelhante se instaura com base na apresentação do próprio corpo: uma fala feita por um homem com cabelos desgrenhados, barba crescendo, roupa amassada e um pouco suja não compartilhará todos os efeitos de sentido que a mesma fala feita pelo mesmo homem, porém penteado, barbeado e com roupas impecáveis.

Essas situações diferem do foco em pauta, configuram exemplos de relações intersubjetivas, fundantes de um contrato entre as partes. As formas de expressão, no sentido amplo, imprimem ou convidam a um viés de leitura e acabam por participar dos efeitos de sentido produzidos, muito embora o conteúdo veiculado pelas falas referidas possa se manter “o mesmo”. Os exemplos servem, aqui, unicamente como pano de fundo, além de sugerirem o fio condutor do que se vai ler.

De fato, não é o mesmo que ocorre nas artes, na contemplação ou no exame de um quadro original e uma releitura sua. Nesse caso, tem-se uma relação sujeito-objeto. Além disso, quadros, sendo em geral figurativos, e sabendo-se que é pela figuratividade que se revela a ideologia, consistem em veículos de grande potencialidade para a disseminação ou o compartilhamento de valores sociais.

Tomem-se *As Graças* ou *As Três Graças* de Rubens e quatro telas homônimas de Nepomuceno. Que efeitos de sentido suscitam em seu destinatário-observador, situado no século XXI, numa megalópole caótica do hemisfério sul como São Paulo? Por meio de quais elementos esses efeitos se tornam possíveis? É possível determinar o(s) papel(éis) do plano da expressão, no simulacro de enunciação que se configura no momento em que o observador contempla os quadros?

Este estudo inicia com a discussão do plano da expressão, continua com a apresentação das versões de *As (Três) Graças*, de Rubens e de Nepomuceno, discutindo-as do ponto de vista do papel do plano do conteúdo e do plano da expressão nos efeitos de sentido suscitados e retorna à enunciação e ao plano da expressão, retomando particularidades suas que parecem participar desses efeitos.

1 Plano da expressão

A partir de Hjelmslev, concebemos os planos fundamentais da linguagem como unidos por pressuposição recíproca e em número de dois: o plano da expressão e o plano do conteúdo, que vêm refinar a distinção saussuriana entre o significante (a expressão) e o significado (o conteúdo).

A semiótica de tradição francesa (também chamada narrativa, discursiva, do texto, do discurso, *greimasiana*) é herdeira da linguística saussuriana e de Hjelmslev, e originária da semântica estrutural. Há meio século, semioticistas dessa filiação têm se debruçado sobre o plano do conteúdo, contribuindo com reflexões a partir de análises que, inicialmente, priorizaram textos escritos e literários. Paulatinamente, abordaram-se outras linguagens além da verbal, ampliando o alcance da teoria e instrumentalizando o exame desde arranjos sociais, até da gestualidade e das Artes tais como pintura, fotografia, dança, música

etc. Em todos esses casos, o foco do pesquisador dirigia-se ao plano do conteúdo, ou mais especificamente, à forma do conteúdo, nos termos de Hjelmslev (1975).

Foi apenas próximo à virada do século XX-XXI, sobretudo em Fontanille (2007 [1998]), que o plano da expressão ganhou espaço no palco dos estudos semióticos franceses. Desde então, gradativamente, o número de reflexões atinentes a ele só faz aumentar.

Todavia, enquanto um número considerável de artigos, capítulos de livro e livros atualmente se dedicam à análise do plano da expressão a partir dele já constituído, ou já definido por Hjelmslev (1975 [1943]), como dotado de forma e substância, quero aqui começar por retroceder um passo, em busca de resposta para uma questão basal, que expresso por: “O que se pode dizer sobre a forma e sobre a substância da expressão não verbal?” Desconheço textos da semiótica francesa que expliquem, a não ser pelo exemplo da fonologia, essa questão fundamental à boa compreensão desses conceitos diante da abordagem das imagens, da dança, dos perfumes etc. A estratégia usual tem sido supor-se que o exemplo da fonologia pode ser transposto sem maiores dificuldades para outras linguagens além da verbal e seguir adiante.

A fim de realçar a importância dessa lacuna, basta nos perguntarmos o que corresponde à *forma*, o que corresponde à *substância da expressão* numa pintura e o que não se relaciona à expressão. A resposta, arrisco afirmar, para muitos pesquisadores em semiótica não é evidente. Onde se colocam, se é que se colocam, a luz, as cores, a textura, a qualidade da tinta (óleo? aquarela? guache?), a cota de brilho, o tipo de pincelada?

Recorro ao *Groupe μ* (2015) e, mais especificamente, a Klinkenberg (1996), num esforço de explicação do plano da expressão visual. Para tanto, preciso retroceder ainda mais um passo e examinar as duas maneiras mais usuais de se descrever o sentido.

1.1 Descrição do sentido: estilo de dicionário ou enciclopédico?

Klinkenberg (1996, p. 108-112) destaca dois grandes modelos empregados para a descrição do significado: o do dicionário e o da enciclopédia. Ressalta que se refere ao *estilo* de cada um, pois mesmo que dicionários e enciclopédias tenham características distintas — e úteis para esclarecer este item —, um dicionário pode combinar ambos os modelos em uma definição¹.

Para ilustrar essa colocação, suponhamos que eu queira definir *mochila*. Posso fazê-lo por vários caminhos, de muitas maneiras. Posso, por exemplo, ater-me a uma descrição linguística, como o faz o dicionário *Britannica Escola*: “mochila [] subst. fem. bolsa com alças que se leva nas costas ◊ mochila escolar”².

Posso também defini-la retomando dados de minha experiência com mochilas e produzir uma definição de tipo enciclopédico: “bolsa frequentemente de tecido resistente, com alças, que se leva nas costas, mas que precisa ser carregada à frente do corpo em metrô e ônibus”.

É também, em parte, por meio de experiências que *Houaiss online* lhe dá sua primeira definição³:

substantivo feminino — 1. Saco de lona ou tecido sintético resistente que se leva às costas, seguro por correias, us. por soldados, excursionistas, escolares etc. para transportar artigos de uso pessoal, provisões, material etc.

Proposições do tipo *dicionário*, como a da *Britannica Escola*, são ditas *analíticas*, isto é, são sempre verdadeiras porque decorrem do

¹A definição não deixa de ser um tipo de descrição do sentido.

²Definição disponível em <http://escola.britannica.com.br/dictionary?q=mochila> (acesso em 13/01/2017).

³Definição disponível em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#6> (acesso em 13/01/2017).

significado das palavras que as compõem (mais a sintaxe). Opostas a ela, as duas seguintes, *enciclopédicas*, são chamadas *sintéticas*, pois reúnem — sintetizam — realidades de ordens distintas, na medida em que dependem de elementos externos para serem verdadeiras ou falsas. No caso de minha definição, sua validação exige experiência com transportes públicos na cidade de São Paulo ou em outra com meios públicos de transportes similarmente inferiores às necessidades, além do hábito de portar mochilas de boa parte da população. Em outra cidade, em que os transportes públicos sejam mais bem dimensionados em relação ao tamanho da população, ou que poucas pessoas portem tal tipo de bolsa, ela terá boas chances de ser falsa. A definição do Houaiss apela para o emprego de ‘etc.’ a fim de relativizar ou dirimir sua falseabilidade, mas claramente remete a elementos externos a *mochila*: soldados, estudantes, provisões etc.

Seria, porém, um erro pensar que há fronteiras claras entre os traços formantes de uma proposição analítica ou sintética, segundo Klinkenberg. Para demonstrá-lo, toma a definição padrão de dicionário para *lebre*, em cujo cerne figura somente o traço /animalidade/. Segundo o autor, a afirmação “a lebre é veloz” não seria aceita como definição válida, numa perspectiva de dicionário. Porém, a expressão “rápido como uma lebre” existe e é corrente na língua, o que atesta que o traço /velocidade/ participa fortemente de “lebre”. Ora, seria porque /animalidade/ é mais central a lebre do que /velocidade/? Se sim, é inevitável perguntar quão central precisa ser um traço para produzir uma proposição considerada analítica e como se chega ao *quantum* ideal de centralidade.

Não somente é vão tentar buscar ou traçar fronteiras que determinem se uma proposição é analítica ou sintética, como também as proposições analíticas, aquelas tidas como *sempre verdadeiras*, podem não resistir à confrontação com o mundo: “a Terra é chata”, “cisne é

uma ave aquática branca de médio porte e pescoço longo” já foram proposições analíticas. Até que, confrontadas com maior conhecimento, cederam lugar para “a Terra é redonda” e “cisne é uma ave aquática de médio porte e pescoço longo”. Portanto, sempre se pode renovar o estoque de proposições analíticas disponíveis numa cultura, ainda que alguns habitantes do planeta continuem a crer na platitude da Terra ou na cor única — branca — dos cisnes.

O que, então, separa as proposições analíticas das sintéticas?

Trata-se, portanto, de dizer que as proposições analíticas não passam de proposições sintéticas antigas que se estabilizaram numa cultura: unanimemente aceitas, não têm mais que ser confrontadas com a realidade. Elas atribuem a uma entidade estável uma qualidade também estável: uma qualidade prototípica. Mas a confrontação sempre pode ocorrer⁴... (KLINKENBERG, 1996, p. 111, *tradução minha*).

Aceitando que é o grau de estabilização de qualidades (atribuídas a uma entidade) o que distingue as proposições analíticas das sintéticas, decorre daí que proposições serão menos ou mais analíticas, menos ou mais sintéticas, a depender de quão estabilizadas estão na cultura as qualidades propostas. E também decorre que a referência a experiências sofrerá igualmente diferentes níveis de estabilização. As definições tipo enciclopédicas, as que remetem a experiências, só são consideradas proposições sintéticas enquanto seu grau de estabilização na cultura em foco for menor. Assim, não se justifica a recusa do estilo enciclopédico por seu recurso ao mundo, já que a referência *externa* estará sempre

⁴On en vient ainsi à se dire que les propositions analytiques ne sont pas autre chose que d’anciennes propositions synthétiques qui ont été stabilisées dans une culture : unanimement acceptées, elles n’ont plus à faire l’objet de confrontations à la réalité. Elles assignent à une entité stable une qualité stable elle aussi : une qualité prototypique. Mais la confrontation est toujours susceptible d’avoir lieu... (KLINKENBERG, 1996, p. 111).

presente (inclusive nas proposições ditas analíticas), diferindo em seu grau de estabilização na cultura.

A descrição enciclopédica tem ainda a vantagem de ser plural: numa mesma cultura, e até numa mesma pessoa, várias enciclopédias podem conviver, das mais simples às mais complexas. Desse modo, uma geóloga que tenha jardinagem por *hobby* acionará conhecimentos distintos em sua prática profissional e amadora. Enquanto na primeira atividade poderá investir, por exemplo, na proposição de um modelo de análise de uma região de rochas magmáticas, na segunda poderá se dedicar à preparação de seu canteiro para florescer colorido pelo mais longo tempo possível.

A discussão das proposições analíticas e sintéticas e graus de estabilização na comunidade dá a chave para a composição de diferentes enciclopédias inclusive por uma mesma pessoa: o que é central em um campo de ação pode ser periférico ou até irrelevante em outro. Para uma/um amante da jardinagem, ainda que geóloga(o), não importa à atividade de cultivo de flores a profundidade da Terra de onde há centenas, milhares ou milhões de anos vieram os elementos presentes em seu canteiro. Para seu fim, o que interessa é saber se há necessidade de intervenção na composição do solo de sua região para obter ótimas floradas, conhecimento que será não central, nem mesmo periférico, mas irrelevante ao trabalho em geologia.

O conceito de enciclopédia remete à experiência, situação em que o *externo* se internaliza. O plano da expressão constitui o lugar por excelência *do externo* na construção do sentido: é por meio dos cinco sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato) que ele é acusado, percebido e que torna a experiência a base para o processo semiótico.

Estabeleceremos, então, que o circuito da significação inicia-se no mundo natural. A esse processo, que tem origem nos estímulos vindos do mundo e que chega à elaboração

de estruturas semióticas, chamaremos *anassemiose*. A semi-ose, longe de ser um fenômeno sem ligação com o corpo, origina-se nele. E esse aspecto da corporeidade do signo só poderia ser abordado pelas interações que ele trava com seu contexto (na acepção ampla do termo, incluindo a experiência do mundo e de outrem)⁵. (GROUPE μ , 2015, p. 10)

Em suma, para os semioticistas de Liège, “[o] sentido vem dos sentidos” (GROUPE μ , 2015, p. 70). Prossegue Klinkenberg (1996, p. 111):

Assim, a perspectiva semiótica impõe a opção pelo modelo enciclopédico: tentar ver o que há em comum entre a maneira pela qual o sentido acontece por meio de todas as semióticas é fazer intervir todos os fenômenos de conhecimento⁶.

Problematizado o caráter analítico ou sintético das proposições e assinalado seu papel na construção de enciclopédias de sofisticações distintas, é chegado o momento de responder a questão formulada no início desta seção do artigo: “o que se pode dizer sobre a forma e sobre a substância da expressão não verbal?”.

⁵Nous établirons donc que le circuit de la signification prend son départ dans le monde naturel. Ce processus, qui part des stimulus issus de ce monde et qui aboutit à l’élaboration des structures sémiotiques, nous le nommerons *anasémiose*. La *sémiose*, loin d’être un phénomène sans lien avec le corps, tire son origine de celui-ci. Et cet aspect de la corporité du sens ne saurait être abordé qu’à travers les interactions qu’il entretient avec son contexte (dans l’acception large du terme, incluant l’expérience du monde et d’autrui) (GROUPE μ , 2015, p. 10).

⁶Ainsi, la perspective sémiotique impose d’opter pour le modèle encyclopédique : tenter de voir ce qu’il y a de commun entre la manière dont le sens advient à travers toutes les sémiotiques, c’est faire intervenir tous les phénomènes de connaissance (KLINKENBERG, 1996, p. 111).

1.2 Da forma e da substância

Tomemos a música e a palavra falada, ambas tendo o som audível como substância da expressão. Não o espectro completo de frequências audíveis, mas os sons já categorizados culturalmente. O som físico em si é um contínuo inatingível, nosso acesso a ele se dá pelos recortes e pelas categorizações realizadas. E aí a música e a palavra falada se separam, podendo se encontrar, eventualmente, como em alguns memoráveis exemplos de canções (por exemplo, Chico Buarque no verso “Agora, falando sério”, da canção homônima). Na música ocidental, a substância da expressão corresponde à substância sonora das frequências ‘enformadas’ (recortadas) nas sete notas e nos cinco semitons; na fala, a substância da expressão corresponde à substância sonora pertencente ao sistema sonoro (conjunto dos sons recortados, ‘enformados’) da língua em questão. O sotaque estrangeiro é um bom exemplo de recorte de sons distinto dos efetuados pelos falantes nativos dessa língua. Um brasileiro jovem ou adulto aprendendo inglês terá dificuldade para discernir, por exemplo, qual a palavra dita dentre um par como ‘bad’ [bæd] e ‘bed’ [bed], ou ‘leave’ [li:v] e ‘live’ [liv]. Esses sons não pertencendo a categorias significantes em português brasileiro, serão atribuídos a eles as formas aproximadas [ɛ] — como em ‘pé’ (os primeiros), ou [i], como em ‘vida’ (os segundos).

A substância da expressão, enquanto abstração, consiste no conjunto de atualizações sonoras de cada nota ou fonema. A forma da expressão, também enquanto abstração, corresponde, no caso da música (ocidental), à forma que se atribui ao som nas notas /Lá/, /Si/ etc. e arranjos de oposição e métricas; no caso da fala, a forma da expressão, enquanto abstração, corresponde à forma que se atribui ao som, por exemplo no fonema /a/.

Klinkenberg (1996, p. 112-114) divide o âmbito da expressão em três níveis: matéria, forma e substância. A primeira é inatingível, concebida

como um contínuo indiferenciado. Cogitar a matéria importa para se diferenciar forma e substância, uma vez que a matéria é o elemento do mundo que recortado, categorizado, recategorizado pelo sujeito, participará da semiose, enquanto plano da expressão, ao articular-se com o plano do conteúdo. A matéria indiferenciada, anterior ao plano da expressão, é a base física por meio da qual o signo atinge o ser humano, só poderá significar após ser recortada de modo a permitir oposições, categorizada.

As cores, as áreas e as representações de linhas (a linha como concepção teórica tem uma dimensão, mas sua representação contém área, ainda que mínima) compartilham propriedades no plano da expressão. Deixando de lado a “matéria” do espectro da luz, pois essa é um contínuo inatingível, são recortes desse espectro, permitindo oposições, categorizados, que são compartilhados. Os recortes geram formas distintas, segundo o modo como organizam a substância. Um exemplo prático pode tornar mais claro: tomem-se os vários tons de azul do céu, os azuis do mar, de flores, da safira, do lápis lazuli. Todos esses são exemplos de atualizações da substância /azul/. Já ‘o azul do fundo do mar’ é uma forma específica, cuja substância é o /azul/ que a preenche. Outro exemplo é o do arco-íris, visivelmente um espectro contínuo multicolorido, vermelho na parte externa e violeta na interna, que comumente é descrito composto de sete cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta.

Não são apenas as cores, porém, a integrar o plano da expressão. O campo das artes plásticas encerra várias semióticas. Assim, o desenho, a pintura e a escultura, ainda que representem um mesmo tema, explorarão as potencialidades e se submeterão às restrições do plano da expressão adotado: a escultura será tridimensional, a pintura poderá conter várias cores, o desenho poderá ser feito por traços de uma única cor. Ao se concretizarem, imprimirão possibilidades de efeitos de sen-

tido que lhes são peculiares: a tridimensionalidade, inerente à escultura, será recriada pelo artifício da perspectiva, no desenho ou na pintura. No âmbito das pinturas, o material — óleo, pastel, guache, aquarela etc. — e o suporte — tela, papel canson, casca de coco etc. — também participam dos efeitos de sentido, pois enquanto as pinturas sofrem restrições do plano da expressão escolhido, este lhes proporciona potencialidades de textura, brilho, transparência ou opacidade.

Uma última observação se faz necessária: os exemplos anteriores de planos da expressão não permitem afirmar que uma matéria, recortada e categorizada, ao participar de um plano da expressão, sempre pertencerá ao plano da expressão. O que é plano da expressão e plano do conteúdo dependerá do sistema em que os elementos se inserem. Desse modo, /verde/ e /vermelho/, num semáforo, participam tanto da expressão como do conteúdo («verde/avance» e «vermelho/pare»), enquanto /amarelo/, não. Isso se deve ao fato de /verde/ e /vermelho/ estarem ligados por uma oposição. Já /amarelo/, num semáforo, não se opõe a coisa alguma.

2 As (Três) Graças

As Três Graças, ou *As Graças* consistem num dos temas de maior número de abordagens artísticas pictóricas. Simbolizando a beleza feminina, têm sido há séculos testemunhas dos padrões de corpo e atitude associados à mulher bela, quiçá, ideal. Também chamadas de cárites, são originárias da mitologia grega, em que se manifestam enquanto deusas do banquete, da concórdia e do encanto, ou da gratidão, da prosperidade e da sorte.

Algumas versões míticas as situam como filhas de Zeus com Eunômia, ou filhas de Dionísio e Hera, ou mesmo de Hélios, o deus Sol. Para Homero, as Graças acompanhavam Afrodite a todos os lugares,

como parte de sua comitiva. Acompanhavam também Hera, e, sendo virtuosas e belas, foram também dançarinas em festividades no Monte Olimpo.

Há diferentes versões para sua origem, como há diferentes lendas que as retratam e nomes distintos pelos quais são identificadas. Amantes de música e de danças, musas primitivas, deusas da vegetação. Tendo sido muito cultuadas nas lendas gregas, praticamente desaparecem na mitologia greco-romana até ressurgir na Renascença, simbolizando a harmonia idealizada, idílica do mundo clássico.

No Renascimento, foram retratadas como mulheres vestidas — *A Primavera*, de Boticelli (1445-1510) é o quadro das Graças vestidas mais conhecido por amantes de arte até hoje — e, mais tarde, como moças nuas, dançando em um círculo, de mãos dadas — cuja representação denominada *As três Graças* de Rubens (1577-1640) é, como já dito, uma das mais retomadas na tradição pictórica ocidental, do Renascimento à contemporaneidade. Alguns outros pintores célebres que as retrataram foram Rafael (1504-1505), Lucas Cranach, o Velho (1531), Carle van Loo (1763), mais recentemente, Emile Vermon, Salvador Dalí, Pablo Picasso, entre muitos outros. Abordar todas essas releituras das Graças fugiria ao escopo desta reflexão, impõe-se escolher. Tomo, portanto, *As Graças* de Rubens, por ser dos quadros mais revisitados e, num salto de quase 400 anos, quatro de suas releituras de autoria de Marcos Nepomuceno (Cf. Figura 1).

Rubens as retrata como três jovens concentradas em si mesmas, em roda, dançando. Cores suaves compõem o chão, o teto, as rosas e o leve tecido que o decoram; a lateral direita tem uma fonte a verter água límpida tão calmamente que é pura transparência, sem uma bolha de ar. O céu limpo e tranquilo, uma sombra amena à esquerda; as três jovens de pele muito clara e de cabelos loiros e castanhos claros ao centro, desprovidas de pelos nas axilas ou púbis, envoltas parcialmente por



Figura 1: *As Três Graças*, Rubens, 1639. Óleo s/ tela, 500x617cm, Museu do Prado, Madri, Espanha.

véu transparente. Linhas curvas somente. Placidez. A cena retratada se basta. O observador está do lado de fora, alheio a ela — cena —, ou elas — moças —, como se as jovens, de tão inocentes, nem percebessem ser observadas. Caracterizam o quadro também o pequeno contraste, as fronteiras brandas delimitando formas, os movimentos leves e delicados.

Nos 365 anos que separam a obra de Rubens, no século XVII, das de Nepomuceno, século XXI, os padrões de beleza, atitude e papel femininos em muito mudaram. As mudanças se aceleraram no século XX e continuam no presente, num ritmo crescente cada vez mais vertiginoso. Sim, *cada vez mais vertiginoso* porque as mutações dos costumes e padrões dos anos 1960-1970 e posteriores no século passado, vividas então como arrebatadoras, são consideradas lentas e nem tão ousadas pelo habitante dos anos 2010, que se surpreende e em muitos casos se estarrece com o ritmo das transformações de costumes e padrões da contemporaneidade. Se nos anos 1960 um cinquentenário era um

“velho”, isso se devia em parte à sua inadaptabilidade aos novos costumes de então. Hoje, não raro, um homem ou mulher de trinta anos facilmente não compartilha mais as gírias, o modo de vestir, as ideias do pessoal de vinte e poucos, que também não mais acompanha as do pessoal chegando à maioridade. Digo isso porque, enquanto os quadros de 2004 e 2005 que apresento à discussão parecem-me bem representativos de alguns contextos atuais, tais como histórias em quadrinhos para adultos ou videogames, poderão, no momento da leitura, não mais o ser ou deixar de sê-lo em breve.

Voltemos a Rubens. Como dito, nele destacam-se as cores suaves, as linhas curvas, as transparências, o baixo contraste, entre outros, construindo o efeito de sentido de serenidade. Vejamos agora as características de *As Três Graças*, de Nepomuceno⁷.



Figura 2: *As Três Graças I* — Marcos Nepomuceno, 2004. Óleo s/ tela. Tamanho: 1,80m x 0,90m.

Chegamos a 2004-5: *As Três Graças*, em quatro releituras selecionadas de Marcos Nepomuceno, retratam jovens mulheres fortes, musculosas, intensamente sexualizadas, magras (magérrimas, na Figura 4), cujos corpos se deixam ver por transparências ou por desnudamento, e que se impõem ao olhar do destinatário, desafiando-o, à maneira das *femmes fatales*. Do destinatário, requerem ousadia para responder às provocações, coragem para medir forças com elas e potência para tentar

⁷Agradeço a Marcos Nepomuceno por generosamente autorizar a reprodução de suas telas neste capítulo.



Figura 3: *As Três Graças II* — Marcos Nepomuceno, 2005. Óleo s/ tela. Tamanho: 1,80m x 0,90m.



Figura 4: *As Três Graças III* — Marcos Nepomuceno, 2005. Óleo s/ tela. Tamanho: 1,30m x 0,90m.



Figura 5: *As Três Graças VI* — Marcos Nepomuceno, 2005. Óleo s/ tela. Tamanho: 2,90m x 1,30m.

resistir a seu poder avassalador. Embora a colocação refira todas as três, elas não têm contato entre si, mas com o destinatário-observador.

As cores empregadas são fortes, predominam as complementares azul, no fundo, e laranja, à frente, em peças de roupas e sombreados nos corpos. Formas geométricas, de contornos retilíneos, compõem o fundo, mas também adereços e algumas peças de roupas. Ombros tensionados à frente (Figura 3) para produzir pose *sexy*, corpos angulosos e ossudos (Figura 4), ossos destacados no tórax desafiando, como os corpos, o observador, gerando aflição. O contraste é alto, os corpos acusam esforço: na Figura 3, para “encolher a barriga”, e na Figura 4, em todos os detalhes, desde o pescoço aos músculos do abdômen de corpos muito magros. Interessantemente, enquanto essas jovens mulheres são figurativizadas ora em poses sensualizadas (Figuras 2, 3 e 5), ora com expressões corporais agressivas (Figuras 4 e 5), apontando seus mamilos como armas (Figura 2), jogando seus quadris para o lado, com as pernas ligeiramente abertas (Figuras 2 e 5) e o púbis destacado frontalmente (Figura 2), eu dizia, interessantemente, *elas nunca têm cabeça*. São retratadas do pescoço ou queixo às coxas ou ancas. Tornaram-se recortes de mulheres, essas *Graças*. E, no tríptico, recortes idênticos em que mudam apenas as cores das alças do sutiã e de parte da calcinha, repetindo alto contraste sobre o sexo. Porém, ainda que sejam recortes de mulheres, mulheres-sem-pés-nem-cabeça, elas chamam o destinatário-observador a participar da cena, expressam tão forte provocação que os papéis parecem se inverter: é como se não fosse o observador a observá-las, mas elas, essas mulheres fatais, a transformar o observador em objeto observado.

3 Retorno à enunciação e ao plano da expressão — efeitos de sentido

As marcas de enunciação nos quadros de Rubens e de Nepomuceno nos dão pistas sobre o grau de subjetividade/objetividade com que os motivos são apresentados em cada caso, assim como sobre o caráter de inclusão ou exclusão do observador na cena. Paralelamente, o exame do plano da expressão indica os elementos que participam mais intensamente da homologação com o plano do conteúdo, na semiose proposta pelas obras. Interessa-nos também refletir sobre possíveis restrições e potencialidades da expressão eleita, neste caso, óleo sobre tela.

Antagonismo é a palavra que define a relação entre *As Três Graças* de Rubens e as de Nepomuceno. O quadro de Rubens se enuncia por debreagens atorial, espacial e temporal enuncivas, isto é, instaurando um “elas — lá — então”, ou pessoas, espaço e tempo que não se confundem com os da enunciação. O efeito resultante é de as três moças estarem em outro lugar e em outro tempo, dançando entre si, sem consciência de serem observadas. Trata-se de um quadro em “terceira pessoa”, recurso que imprime objetividade à cena, do ponto de vista de seu observador. Já os quadros de Nepomuceno enunciam-se por debreagens atorial, espacial e temporal enunciativas, criam o efeito de sentido de que as moças estão no mesmo tempo e espaço da enunciação — logo, de seu observador — e não apenas têm consciência disso como o interpelam, tornam-no participante da cena, instauram um “nós-aqui-agora”. São quadros em “primeira pessoa”, característica que os carrega de subjetividade, do ponto de vista de seu observador.

No nível do plano da expressão, as obras dos artistas compartilham tão somente a posição central das três moças representadas. Rubens opta por cores próximas, claras e suaves, contornos também suaves,

baixo contraste, linhas curvas, tanto no fundo quanto nas figuras, transparências, corpos nus e representados por inteiro. Tais elementos evocam calma, placidez, naturalidade e, junto com a enunciação em terceira pessoa, um efeito de sentido de não envolvimento, talvez uma sugestão de ingenuidade. Nepomuceno, por sua vez, emprega cores fortes e complementares, alto contraste, contornos bem delineados, formas geométricas retilíneas, ângulos fechados em adereços e roupas, transparência e opacidade, corpos vestidos e representados do queixo às coxas ou ancas. Esses itens, juntamente com a enunciação em primeira pessoa e por seu jogo de mostra-e-esconde, proporcionado pela alternância de transparência, desnude e opacidade, acarretam em erotismo, desafio, disputa de poder e, finalmente, na figurativização de “mulheres fatais”, diametralmente opostas às ingênuas.

Vejamos um resumo das características e dos efeitos dispostos na Tabela 1, para melhor visualização.

Os cinco quadros abordados são óleo sobre tela. Destaco unicamente o quesito cor nas obras dos dois artistas.

Na época em que Rubens viveu e mesmo anos mais tarde, a cor azul era muito rara e cara, tanto que se recomendava reservá-la para pintar o manto da Virgem (ROQUE, 2015, p. 97). Hoje, a variedade de cores e tons disponível para pinturas a óleo é muito maior. Todavia, independentemente da gama de cores e tons disponíveis a cada artista, a escolha feita por Rubens não deixa dúvidas sobre a intencionalidade subjacente ao baixo contraste e à suavidade dos contornos, corroborando uma cena coerente e coesa, em que todas as figuras se relacionam entre si harmonicamente. Paralelamente, a escolha de Nepomuceno explora o alto contraste, pelo emprego de cores complementares e de contornos bem marcados, legitimando a leitura de três mulheres semelhantes, porém independentes entre si, em cada quadro. O tríptico vem concretizar o paroxismo da independência e da semelhança: as figuras

	As Três Graças, de Rubens	As Três Graças, de Nepomuceno
Elementos da enunciação	Personagens voltadas a si mesmas Debreagem enunciva (actorial, temporal e espacial) Observador externo	Personagens voltadas ao observador Debreagem enunciativa (actorial, temporal e espacial) Observador participante
Elementos do pl. da expressão	Cores próximas, claras e suaves — baixo contraste Linhas curvas compõem fundo e figuras Contornos suaves Posição central Corpos nus Corpos inteiros Transparências	Cores fortes, complementares — alto contraste Figuras geométricas com lados retilíneos compõem fundo e algumas figuras: ângulos destacados em adereços e peças de roupas Contornos abruptos Posição central Corpos vestidos Recortes de corpos Transparências e opacidade
Efeitos de sentido	Objetividade Placidez, calma, naturalidade Jovens ingênuas	Subjetividade Erotismo, desafio, disputa de poder Mulheres fatais

Tabela 1: Resumo das características da enunciação e do plano da expressão e seus efeitos.

diferem apenas em detalhes de cor da roupa e, embora se trate de um único quadro, cada mulher é apresentada dentro de um espaço próprio, separada das outras, *emoldurada*. Mantém-se a coerência interna ao quadro e em relação aos anteriores, abole-se a coesão: cada uma é “cada uma”.

Entre as cárites gregas, pintadas por Rubens e hoje alvo de paródias⁸, e *As Graças* de Nepomuceno, perderam-se no tempo a conexão com as virtudes e o amor à música e à dança, entre outras características, e se lhes acresceu um traço forte de hedonismo, marcado por uma almejada provocação de desejo e, na ausência de faces, anseio ou

⁸Para acesso a paródias, basta fazer uma busca por “As Três Graças” no Google imagens.

simples marca de anonimato, que se acirra nas figuras idênticas do tríptico. Lembram versos de “Já sei namorar” dos Tribalistas (2002): “Eu sou de ninguém / Eu sou de todo mundo e / Todo mundo me quer bem / Eu sou de ninguém / Eu sou de todo mundo e / Todo mundo é meu também”. Versos nos quais “todo mundo” se aproxima de “ninguém”, não tem nome, não tem face, não tem identidade. Assim como “eu”, tampouco identificado, a não ser pelo *vínculo descompromissado* que afirma ter com “todo mundo” e com “ninguém”.

Cedo agora o espaço para a sanção do/a leitor/a, em que julgará se ou até que ponto o que aqui foi desenvolvido faz-lhe algum sentido.

Referências

- FONTANILLE, Jacques. 2007 [1998]. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto.
- GROUPE μ (EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie). 2015. **Principia Semiotica**. Bruxelas: Les Editions Nouvelles.
- HJELMSLEV, Louis. 1975 [1943]. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J.Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. 1996. **Précis de Sémiotique Générale**. Paris: Points (Essais).
- ROQUE, Georges. 2015. Sobre o Tratado do Signo Visual: uma observação e duas questões. **Estudos Semióticos**. Trad. Adriana Zavaglia e Elizabeth Harkot-de-La-Taille. [online] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/issue/view/8415>. Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe μ . São Paulo, v. 11, n. 3, p. 91—101 (Acesso em 25/06/2017).
- TRIBALISTAS (ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa). 2002. “Já sei namorar”. In: **Tribalistas**. Rio de Janeiro: EMI.

CAPÍTULO 3

Formas do afeto. Um estudo de desenhos de crianças
na clínica psicanalítica

Bruna Paola Zerbinatti

Paula Martins de Souza

Introdução

O afeto é um movimento em busca de uma forma.

André Green

Levando em consideração a relevância crescente dos estudos das linguagens não verbais para as teorias do discurso como um todo, o presente capítulo propõe uma reflexão a respeito do plano da expressão de textos visuais estáticos a partir dos desdobramentos tensivos da semiótica. Embora não haja uma metodologia sistematizada para a análise das especificidades de cada plano da expressão na obra de Claude Zilberberg, seu espaço tensivo foi concebido, desde o início, como um modo de homologar os planos do conteúdo e de expressão a partir da radicalização da abstração das categorias de análise.

Este capítulo volta-se ao estudo de desenhos feitos por crianças em sessões de psicanálise. Ocorre que esses desenhos são usualmente interpretados enquanto um sistema de símbolos, não como um tipo de linguagem. De nossa parte, visamos a estudá-los os considerando um sistema de signos, vale dizer, enquanto linguagem. Nosso corpus é composto por dois desenhos de crianças que foram publicados pelo psicanalista italiano Antonino Ferro¹, além de um terceiro desenho, de um caso clínico de Zerbinatti.

Na primeira seção deste capítulo, apresentamos sumariamente o arranjo metodológico da semiótica tensiva que permite uma homologação entre os planos da expressão e do conteúdo por meio do exame das valências, na esteira dos desenvolvimentos de Zilberberg, principal representante dessa vertente dos estudos semióticos. Em seguida, expomos brevemente as soluções de emprego dessa metodologia na análise

¹Agradecemos a Antonino Ferro por generosamente autorizar a reprodução dos desenhos neste capítulo.

de textos visuais estáticos, de acordo com a elaboração introduzida por Luiz Tatit no ensaio “A escultura do tempo no desenho” (2007, p. 242-247).

Ao lado do objetivo de ilustrar o emprego da metodologia da semiótica tensiva na análise de textos visuais, a segunda seção deste capítulo visa a evidenciar a importância da análise da linguagem visual para a clínica psicanalítica dos dias de hoje. Nessa seção, apresentamos o modo como os psicanalistas têm procedido diante de textos visuais, sublinhando a carência de uma metodologia sistematizada. A terceira seção tem o objetivo de ilustrar como a análise semiótica de linguagens visuais pode contribuir para a sistematização do estudo de desenhos na clínica psicanalítica.

1 O plano da expressão na semiótica tensiva

A análise do plano da expressão visual pela semiótica é uma questão antiga, ainda que o foco dos estudos semióticos incidisse sobre o plano do conteúdo em um primeiro momento da disciplina. No final dos anos 1970, Algirdas Julien Greimas já relatava os avanços de seu grupo de pesquisa nesse sentido, em um artigo intitulado “*Sémiotique figurative et sémiotique plastique*”, publicado na revista *Actes Sémiotiques* (1984 [1978]) meia década mais tarde. De acordo com as investigações ali relatadas, notadamente de Jean-Marie Floch, Greimas introduz três categorias de análise de textos visuais na semiótica, a saber, a cromática, a eidética e a topológica.

Para Greimas, a categoria topológica não é da mesma natureza das demais: apresenta-se como mais básica por ser a responsável pela discretização da totalidade do objeto em si, além de se incumbir das divisões internas. É a concepção topológica que vai definir, por exemplo, se a moldura faz parte ou não de uma pintura; também é essa categoria

que vai dividir suas estruturas em central *vs.* periférico, esquerda *vs.* direita ou alto *vs.* baixo. As demais categorias, por sua vez, seriam articuladas sobre o “pano de fundo” topológico, segmentando o objeto segundo seus contrastes de cor (categoria cromática) ou suas diferenças de linha (categoria eidética).

Para o mestre lituano, entretanto, essa divisão dá conta exclusivamente do aspecto paradigmático dos textos visuais, faltando resolver sua outra faceta linguageira, a saber, a sintagmatização dos elementos, isto é, o modo como eles se articulam em presença para gerar um determinado sentido.

Com o intuito de encontrar meios de determinar o sistema de valores dos textos visuais, foram introduzidos, por essa época, os estudos do semissymbolismo, que se caracterizam pelo reconhecimento da *conformidade entre as categorias* dos dois planos da linguagem (GREIMAS, 1984 [1978], p. 21).

Um outro empreendimento semiótico que se caracteriza pela homologação entre os planos da expressão e do conteúdo é a semiótica tensiva, que postula a existência de um nível profundo comum aos dois planos da linguagem, ainda que reconheça as particularidades de um e outro. A postulação de um nível fundamental comum aos dois planos da linguagem é interessante na medida em que sua execução metodológica exige que a atenção do analista volte-se aos elementos mais abstratos de cada nível. Caso contrário, as especificidades de um não poderiam ser homologadas ao outro. A semiótica tensiva, assim, traz à luz um nível profundo — o nível tensivo — que reúne categorias radicalmente abstratas, capazes de dar conta da homologação do plano do conteúdo aos mais variados planos da expressão.

Os elementos comuns aos dois planos da linguagem, postulados por Fontanille & Zilberberg (1998), foram elaborados a partir do estudo saussuriano do “Fonema na cadeia falada” (1922 [1916], p. 77-95). Trata-

se de uma categorização relacional do grau de abertura dos fonemas em seu ambiente fônico, sendo chamados de *explosivos* (<) os fonemas que preparam para uma abertura do aparelho fonador no fonema seguinte, e de *implosivos* (>) os que preparam para um fechamento. Dentre diversos exemplos dados por Saussure, há a palavra francesa *particulièrement* (particularmente), com a transcrição fonética de então:

< > > < > < > < < > > < >
p a r t i k ü l y e r m ä

Os estudos da cadeia falada de Saussure estabelecem uma relação entre a intensidade do fonema (explosiva ou implosiva) e sua extensividade, valorando cada fonema em vista dos outros.

Importa mencionar que Saussure também emprega o par categorial *explosiva* vs. *implosiva* para explicitar a estrutura da sílaba. Demonstra, pois, que o primeiro fonema implosivo que se segue a um explosivo ou ao silêncio sempre constitui um *ponto vocálico*, ao passo que um fonema implosivo seguido de um explosivo caracteriza uma *fronteira de sílaba*.

Os idealizadores da semiótica tensiva homologam a análise saussuriana do plano da expressão da cadeia falada ao plano do conteúdo. Explosão e implosão, enquanto conteúdo, são graus de intensidade que conferem a nuance sensível da extensividade inteligível de um dado enunciado. É por essa razão que costumamos *desacelerar* uma notícia ruim, estendendo suas dimensões com preâmbulos, para diminuir sua “explosão” (“Tenho uma notícia ruim”; “Você não quer se sentar?”; “Não trago boas novas...”).

Para Fontanille & Zilberberg, o jogo relacional entre as diferentes intensidades explica o *modo de dizer* do que está sendo dito ao lhe conferir um ritmo próprio. Sendo assim, os autores instauram uma maneira de valorar as diferenças entre elementos textuais de acordo

com sua colocação sintagmática, atendendo às necessidades levantadas por Greimas (1984 [1978]), conforme dissemos acima.

É conveniente mencionar que as contribuições de Fontanille & Zilberberg para os estudos do plano da expressão consistem em uma proposta geral. Com efeito, a busca por um nível profundo radicalmente abstrato fundamentou-se no desejo de lidar com categorias independentes das particularidades de cada nível da linguagem, da expressão ou do conteúdo, e das especificidades dos planos da expressão de cada linguagem em particular. A metodologia específica de análise dos planos da expressão de cada linguagem, entretanto, não esteve no foco de investigação dos autores. Em um ensaio intitulado “A escultura do tempo no desenho”, é Luiz Tatit (2007) quem introduz um modo de pensar o plano da expressão visual estático por meio das ferramentas da semiótica tensiva. Em seu ensaio, Tatit considera que o traço está para a fronteira de sílaba, assim como o volume está para o ponto vocálico.

O traçado de um desenho pode ser pensado como um conjunto de fronteiras silábicas, cuja tarefa principal consiste em conduzir o olhar aos espaços que se abrem ao redor e que lembram as extensões sonoras do ponto vocálico (TATIT, 2007, p. 244).

Os traços do desenho compõem a categoria eidética, ao passo que seus “espaços” remetem à categoria cromática. A categoria topológica, por sua vez, pode ser pensada como o elemento organizador que possibilita os arranjos sintagmáticos entre os demais elementos, conforme já pensava Greimas. Desse modo, em analogia com as apreensões da semiótica tensiva, os elementos eidéticos do plano da expressão visual dizem respeito à intensidade, ao passo que os elementos cromáticos respondem pela extensidade. A relação que se estabelece entre eles

sintagmaticamente seria, segundo Tatit, a base abstrata do ritmo do desenho, ou a “escultura do tempo no desenho”.

2 Abordagem psicanalítica do desenho

O desenho, tanto na psicologia como na psicanálise, é um instrumento bastante utilizado, e mesmo privilegiado, no tratamento de crianças mas, por vezes, é igualmente empregado na clínica de adultos. Na psicologia, os chamados “testes projetivos”, como HTP (*house/tree/person*) são amplamente utilizados até o presente momento. Nesse teste, especificamente, propõe-se a realização de três desenhos em folhas separadas: um, de uma casa, outro, de uma árvore e, por último, o de uma pessoa. O resultado se dá a partir da comparação dos desenhos realizados com uma larga amostragem de desenhos típicos. Essas características estruturais referem-se, seja ao plano da expressão — por exemplo, categorias topológicas tais como localização do desenho à esquerda, ao centro ou à direita da página —, seja ao plano do conteúdo — árvore com frutos, com galhos, pessoa de corpo inteiro ou parcial, casa com ou sem chaminé. Por meio delas, delinea-se traços de caráter daquele que as desenhou. Acredita-se, então, que o sentido do desenho já esteja simbolicamente dado e que possa ser verificado com uma grade de critérios relativamente simples.

Já a psicanálise considera o desenho, ou o jogo, da criança um meio especial de acesso à expressão do psiquismo infantil, já que as crianças, principalmente as pequenas, possuem uma dificuldade maior de falar sobre seus sentimentos do que de desenhar. Assim, a produção da criança no jogo e no desenho possui o valor das associações livres de um adulto. O desenho torna-se, então, uma das técnicas na análise de crianças, ganhando diferentes atributos conforme a linha teórica em psicanálise.

Freud não foi um analista de crianças, tendo fundado sua teoria no trabalho com adultos. Entretanto, um dos casos mais célebres na literatura freudiana é o *caso do pequeno Hans* (2015 [1908]), que trata da fobia de cavalos de um menino de cinco anos. Essa análise não foi efetuada diretamente por Freud, mas sim pelo pai do menino Hans, que levava a Freud o material do filho, tendo Freud encontrado Hans apenas uma vez. Embora outros analistas tenham analisado crianças após Freud², uma sistematização da análise com esse público estabeleceu-se com Anna Freud e Melanie Klein. Não podemos deixar de mencionar que, posteriormente, houve outros continuadores da clínica infantil, como Winnicott, Aberastury e, contemporaneamente, Antonino Ferro, dentre muitos outros.

Cada corrente psicanalítica, com suas variações teóricas, utilizará os desenhos infantis, não como único instrumento, mas como um dentre outros, porém, tendo em comum o relevo dado à expressão da subjetividade da criança. Desse modo, para Klein e seus seguidores, o desenho infantil expressa sobretudo fantasias inconscientes. Em poucas palavras, trata-se de conferir à realidade interna, psíquica, do paciente, o mesmo valor atribuído à realidade externa. O analisando expressa, a partir do desenho e dos jogos, suas fantasias inconscientes, seu mundo interno. Cabe ao analista torná-lo consciente delas, mostrando a distância entre os funcionamentos defensivos da realidade interna e a realidade externa, da qual o analista participa ativamente (FERRO, 1995, p. 23).

Winnicott (1984 [1971]) vale-se do jogo dos rabiscos em suas primeiras consultas terapêuticas como forma de, primeiramente, entrar em contato com a criança, além de promover a criação de novos símbolos no encontro entre paciente e analista. No jogo, o analista faz um traço

²Antonino Ferro (1995, p. 20) nos dá notícia de que Hugh-Hellmuth, em 1927, Sophie Morgenstern, em 1937, e Rambert, em 1938, deixaram alguns trabalhos sobre a psicanálise com crianças, porém não havia uma sistematização.

qualquer sobre um papel. Em seguida, a criança transforma aquele traço em algo. Depois, é sua vez de propor um traço que será continuado pelo analista e, assim, uma cocriação é produzida como forma de comunicação.

A partir das ideias de Bion e de Willy Baranger & Madeleine Baranger, Antonino Ferro (1995) utiliza o desenho como retrato do que está ocorrendo com a dupla analista/analizando naquele momento particular da sessão. Para o autor, a interpretação não é pensada, como no modelo kleiniano, como algo que o analista pode observar a partir do mundo interno do paciente. É pensada como algo construído a dois, fruto de uma relação entre duas mentes em que o analisando também possui papel ativo, colaborando com a construção da interpretação. O desenho fala, então, de um encontro entre inconscientes em um campo analítico.

É preciso lembrar que, exceção feita ao jogo dos rabiscos, o desenho em uma sessão de psicanálise é produzido geralmente de forma espontânea. Os recursos gráficos estão disponíveis para a criança na sala de análise junto a muitos outros materiais. Cabe ao analisando decidir se vai ou não desenhar e qual será seu conteúdo. É também por esse caráter de liberdade de escolha que o desenho pode ser comparado à associação livre.

Seja como for, atualmente já não se contesta nem a análise de crianças nem a utilização de desenhos como meio privilegiado de expressão. Entretanto, enquanto análise do material gráfico em si, encontramos leituras insuficientemente sistematizadas tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo de tais produções. Trata-se, geralmente, de leituras que se reduzem à identificação de um simbolismo pré-definido das figuras desenhadas. É verdade que há diversos empreendimentos de análise do material gráfico, inclusive utilizando o plano da expressão. Verifica-se, não obstante a riqueza das interpretações

intuitivas, uma falta de critérios de base que possibilitem o ensino e a reprodução do método.

De fato, acreditamos que o desenho de uma criança em uma sessão de análise não pode ser descontextualizado, que ele não possui significados apriorísticos que possam ser decifrados sem levar em conta a subjetividade do desenhista e o contexto da sessão de análise em que ele é realizado. Acreditamos também que certa sistematização dos elementos que compõem um desenho pode ser um recurso bastante frutífero para sinalizar a direção da interpretação a ser formulada.

3 Proposta de abordagem semiótica do desenho

A partir do aporte teórico exposto acima, na presente seção, serão analisados três desenhos feitos durante sessões de psicanálise. O objetivo, por um lado, é o de experimentar as ferramentas da semiótica tensiva na análise de textos visuais. Por outro lado, visamos a apreciar a contribuição que essa metodologia pode oferecer ao campo da clínica psicanalítica.

Nos três estudos que se seguem, partimos da análise dos desenhos, evitando, assim, que os relatos de casos clínicos enviesassem nossas depreensões iniciais. O objetivo, nessa primeira etapa da análise, foi o de tomar conhecimento das significações que poderiam ser extraídas exclusivamente dos desenhos. O terceiro desenho foi feito por “Gustavo”, que é um analisando de uma das autoras deste capítulo, Zerbinatti. A análise desse desenho, portanto, foi feita por Souza. Os dois outros casos clínicos são de Antonino Ferro, logo, não trouxeram o mesmo problema. As autoras deste capítulo apenas se privaram de ler o relato do caso antes de analisar os desenhos.

A segunda etapa deste estudo compreendeu a homologação dos resultados da análise dos desenhos a seus respectivos casos clínicos. Nesse segundo momento, pudemos verificar a eficácia e os limites do método, que serão narrados ao longo das análises.

O fato de um dos desenhos ter sido extraído de um caso clínico de Zerbinatti não é contingencial. Os limites do método a que aludimos consistem, sobretudo, na impossibilidade de se obter uma compreensão clínica completa apenas com o desenho, pois a psicanálise funciona por meio de um sincretismo que abrange as linguagens verbal, visual, gestual etc., conforme mencionamos na segunda seção. Consequentemente, as considerações feitas a partir das análises dos casos de Antonino Ferro só poderiam ser validadas ou invalidadas quando fossem mencionadas em seu relato clínico. O conhecimento global de um dos casos clínicos por parte de Zerbinatti, bem como a possibilidade de reencontrar o analisando em novas sessões, foi um modo de contornar esse inconveniente em, ao menos, um dos casos.

A lide com os relatos de casos clínicos de um terceiro, por outro lado, mostrou-se importante para evitar o embaraço de lidar apenas com um autor de relatos clínicos, pois esse fator também poderia enviesar as conclusões.

Apesar dos cuidados metodológicos mencionados acima, estamos cientes das limitações do *cópus*. Este estudo aspira apenas a trazer à luz uma proposta que merece aprofundamento.

Resta ainda mencionar que todos os desenhos escolhidos para este estudo possuem alguma densidade *sêmica*, favorecendo a abordagem de seu plano do conteúdo. Procedemos dessa maneira com a finalidade de isolar variáveis nesta primeira aproximação do tema, evitando somar aos problemas iniciais a complexidade que o desenho abstrato poderia trazer.

3.1 Caso Andrea

O primeiro desenho que estudamos (cf. Figura 1) para este capítulo foi feito na primeira sessão de análise do “caso Andrea”, do psicanalista Antonino Ferro, relatado no livro *Fatores de doença, fatores de cura* (2005 [1947], p. 55-69). Para aproximar o leitor da metodologia de análise que escolhemos, decidimos apresentar os resultados de acordo com nossa abordagem. Iniciaremos, pois, apresentando uma análise do plano da expressão visual para, a seguir, homologar os resultados ao relato clínico de Ferro.

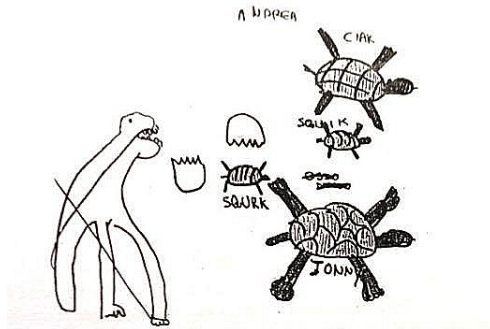


Figura 1: Caso Andrea. Fonte: Ferro (2005 [1947], p. 55).

Como foi dito na introdução desta seção, estamos lidando apenas com desenhos que possuem alguma densidade sêmica neste estudo. Assim, pudemos proceder a uma primeira homologação entre os planos do conteúdo e da expressão antes de submeter o desenho ao cotejo com o caso clínico. O plano do conteúdo da Figura 1 apresenta um dinossauro à esquerda, uma casca de ovo ao centro, de onde parece ter saído um pequeno quelônio, e mais três quelônios à direita. Extraímos do *Dicionário de usos do português do Brasil* (BORBA, 2002) trechos relevantes das definições para a extração das valências de cada um dos termos.

dinossauro *Nm* réptil fóssil de enormes dimensões: *na outra ala do museu os garotos podem ver o osso de um dinossauro [...]; o dinossauro é um monstro antediluviano*³

Na definição de “dinossauro”, o trecho “enormes dimensões” remete à alta intensidade, ao passo que “fóssil” e “antediluviano” tratam da baixa extensidade, uma vez que remetem ao arcaísmo ou obsolescência da temporalidade desses animais. A cifra tensiva decorrente dessa definição pode ser representada de acordo com a Figura 2.

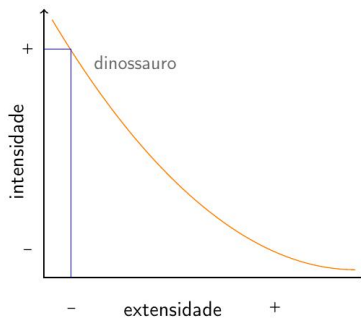


Figura 2: Cifra tensiva da definição de “dinossauro”.

A definição de “ovo”, por sua vez, traz informações acerca da extensidade triada, ao circunscrever o ovo na origem, vale dizer, em uma parte da extensidade. Não menciona, por outro lado, nada que remeta à intensidade, de maneira que sua cifra tensiva poderia ser de duas ordens, conforme a Figura 3.

ovo *Nm* [...] **3** célula reprodutora feminina dos animais ovíparos: Cedo vai começar a época do tracajá. Nós vamos

³Nas citações do Dicionário, o emprego do itálico e do negrito são grifos do original, ao passo que o sublinhado é um destaque das autoras.

catar ovos, ovinhos compridos na beira da praia [...]; ficavam de olho fixo e vidrado um no outro — que nem jacaré chocando os ovos na areia [...] 5 em embrião, no germe, no princípio, na origem: *Não engambelo ninguém. Sou galista desde menino. Conheço essa raça no ovo*

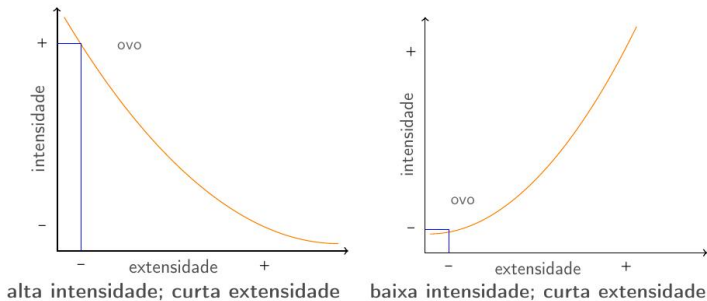


Figura 3: Cifra tensiva da definição de “ovo”.

Tendemos, entretanto, a optar pela segunda representação, posto que a casca cindida leva a pensar em sua fragilidade, portanto, em sua baixa intensidade, não mencionada na definição do dicionário, mas reconhecida pela sabedoria popular por meio de expressões como “pisar em ovos”.

No que concerne aos quelônios representados, não nos pudemos decidir a que subtipo pertencem. Encontramos recorrências, entretanto, nas cifras tensivas das definições, seja de “quelônio” em si, seja das espécies como o “jabuti” e a “tartaruga”, conforme as definições abaixo.

quelônio *Nm* [...] [Plural] 2 ordem de répteis que se caracterizam por ter parte do tronco encerrada em conchas de placas ósseas: *manutenção de pequenos estabelecimentos que minimizam o impacto da exploração humana sobre peixes, mamíferos aquáticos, quelônios, caça terrestre e arbórea* [...];

Os quelônios, que não têm dentes, apresentam também um bico córneo recobrimdo os ossos maxilares [...] 3 vagaroso: No Brasil, as concepções estéticas modernas chegaram a passo de quelônio

jabuti *Nm tartaruga terrestre, de carapaça alta com escudos poligonais, amarelos no centro: o único animal que vimos foi um jabuti, caçado pelos índios e que lhes rendeu um bom jantar [...]; o inteligente jabuti, muito conhecido na mata por seus sábios conselhos, nas ocasiões mais difíceis para a vida da bicharada*

tartaruga *Nf * [Concreto. Contável] 1 réptil aquático de cabeça retrátil e corpo oval envolvido em uma carapaça óssea, com membros curtos e achatados, adaptados para a natação, e que em terra se move lentamente: Se sobrevivência fosse mérito, o rei dos animais seria a tartaruga, que vive duzentos anos [...] 5 lento: A hidrelétrica foi construída a passos de tartaruga*

Nas definições acima, as valências de lentidão (“vagaroso”; “lento”) associadas à reflexão (“inteligente”; “sábios conselhos”) fazem pensar na baixa intensidade de um ente que avança devagar, refletindo a respeito de cada etapa de seu percurso. Ao mesmo tempo, a longevidade (“sobrevivência”; “vive duzentos anos”) remete a uma ampla extensidade, resultando na cifra tensiva representada pela Figura 4.

Ao voltar a atenção ao plano da expressão do desenho, obtemos um quadro tensivo praticamente invertido. Para demonstrar essa afirmação, convém esclarecer que consideramos os diferentes graus relativos de intensidade dos traços empregados nos desenhos. No desenho aqui em análise, temos quatro diferentes graus de intensidade que são os seguintes, do menos intenso ao mais intenso: (1) as linhas simples; (2) as hachuras mais espaçadas, empregadas para representar as conchas de placas ósseas dos cascos dos quelônios; (3) as hachuras mais espessas,

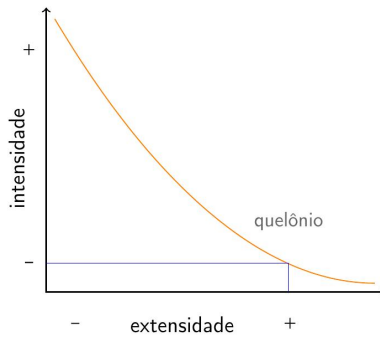


Figura 4: Cifra tensiva da definição de "quelônio".

empregadas entre as hachuras espaçadas do casco dos quelônios e (4) a hachura que é praticamente uma macha de cor, utilizada nos membros dos quelônios.

Levando em consideração essa escala de intensidade dos traços, é fácil notar que os quelônios são mais intensos por relação ao dinossauro e ao ovo, ambos representados com linhas simples, do tipo menos intenso.

Do ponto de vista da extensidade, a temporalidade parece não se colocar como categoria pertinente por se tratar de um plano da expressão visual estático. A espacialidade, por sua vez, é bem mais ampla para o dinossauro, que goza, sozinho, de todo o espaço da esquerda do desenho, enquanto os três quelônios compartilham o lado direito do papel. O centro da folha, por sua vez, é dividido entre o menor dos quelônios e o ovo partido, apresentando um grau intermediário de espacialidade por relação aos demais elementos.

Em vista desse cotejo, podemos representar as cifras tensivas dos planos de expressão de cada um dos elementos representados conforme a Figura 5.

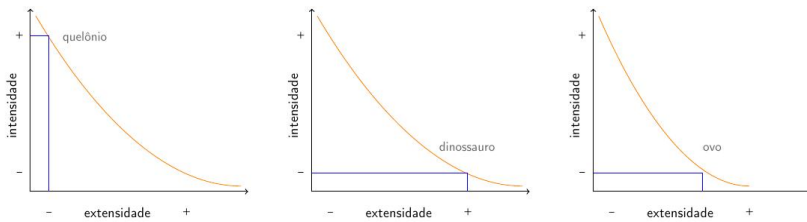


Figura 5: Cifra tensiva do plano da expressão.

Ao comparar as cifras tensivas do plano da expressão dos três entes representados com as cifras de seus planos do conteúdo, notamos uma completa inversão entre as valências do dinossauro e dos quelônios. Enquanto estes são pouco intensos e amplamente extensos no plano do conteúdo, são muito intensos e pouco amplos no plano da expressão. As valências do dinossauro, de sua parte, são muito intensas e pouco extensas no plano do conteúdo e o quadro também se inverte no plano da expressão.

Quanto ao ovo, ele aumenta um tanto sua extensividade, mas não radicalmente como os demais elementos, ao passo que a comparação da intensidade nos dois planos não é possível, uma vez que não pudemos depreender a intensidade a partir de sua definição no dicionário. Tendíamos, entretanto, a considerar que seu plano do conteúdo é de baixa intensidade, de modo que ele, diferentemente dos demais entes, teria mantido o mesmo grau de intensidade no plano da expressão.

Até este ponto da análise, pudemos extrair as valências do plano do conteúdo e do plano da expressão do desenho. Além disso, cotejamos suas cifras tensivas em cada plano da linguagem visual e notamos que há uma inversão de valores no caso do dinossauro e dos quelônios. Importa, agora, tentar extrair as conclusões possíveis a este estágio da análise. É preciso lembrar que o objeto por nós escolhido está

fortemente vinculado às sessões de análise em que foi produzido, as quais retornaremos adiante.

Tomemos por exemplo algumas características do plano do conteúdo. É verdade que a definição de “dinossauro” emprega o léxico “monstro” na descrição, ao passo que a de “jabuti” remete ao imaginário popular em que esse animal ancestral é provedor de “sábios conselhos”. Essas informações poderiam conduzir ao esboço do quadro fórico do desenho, em que o “jabuti” seria euforizado como um destinador manipulador da “bicharada”, enquanto o “dinossauro” seria reconhecido como um antissujeito. Não obstante essa assimilação quase irresistível, a dependência do desenho ao quadro geral da análise clínica impossibilita o estabelecimento imediato dessa relação. Com efeito, temos observado que não há meios de estabelecer o quadro fórico do desenho nesta etapa. A dêixis privilegiada como eufórica será aquela escolhida pelo analisando nas sessões de análise.

Podem ser levantadas, entretanto, algumas hipóteses, e este é o interesse principal da proposta aqui elaborada, isto é, o de fornecer os rudimentos de uma metodologia de análise de desenhos que permita ao analista formular hipóteses e, a partir delas, encaminhar as sessões de análise consecutivas.

Como hipóteses preliminares, podemos supor que o analisando tenha uma inclinação pela dêixis dos quelônios, por uma questão topológica, pois ele escreve seu nome, Andrea, ao centro horizontal do desenho e acima do quelônio que, aparentemente, saiu do ovo partido. Outra hipótese seria considerar que a centralização horizontal do nome, ao topo da página, abrange a totalidade do desenho, aos moldes de um título. Dessa maneira, o conjunto do desenho poderia representar um conflito entre suas instâncias psíquicas.

Embora seja impossível definir a dêixis do analisando, podemos identificar uma relação polêmica entre os papéis de destinador do

quelônio e de antissujeito do dinossauro. Recordemos que, segundo o postulado freudiano, todos os aparelhos psíquicos são intrinsecamente divididos por instâncias que estabelecem relações polêmicas⁴.

Há ainda uma hipótese que pode ser levantada a partir da inversão das cifras tensivas entre os dois planos da linguagem no caso do dinossauro e dos quelônios. Lembremos que estamos lidando com cifras tensivas opostas, ambas da ordem da correlação inversa⁵: elas têm sempre mais intensidade e menos extensidade ou menos intensidade e mais extensidade.

As cifras tensivas caracterizam um modo de ser, ainda que extremamente abstrato, por revelar as valências de base a serem revestidas pelos valores em nível superior. Zilberberg (2012, p. 44) considera que as correlações inversas são mais propícias à lógica humana, ao passo que as correlações conversas seriam mais afeitas a um investimento de valores míticos. À luz dessa distinção, poderíamos considerar que a relação polêmica representada por Andrea incide sobre um confronto entre dois modos de ser que, quiçá, teria ele observado ou vivenciado. De um lado, temos a correlação mais intensa e menos extensa, respondendo por um modo de ser mais afeito à dimensão sensível do que à inteligível, refletindo um caráter mais *extrovertido*. Por outro, temos a correlação menos intensa e mais extensa, que privilegia a dimensão inteligível, revelando um *modus operandi* mais *introvertido* (SOUZA, 2016, p. 69-132).

⁴Estamos nos referindo à segunda tópica de Freud, que divide o aparelho psíquico em três instâncias: o ego, o superego e o id. Para mais informações acerca da segunda tópica, pode-se consultar, por exemplo, a lição XXXI de Freud, intitulada "Dissecação da personalidade psíquica" (1981, p. 3132-3146, *vol.* 3).

⁵As correlações inversas caracterizam-se pela relação inversamente proporcional de quantidade nas duas dimensões do espaço tensivo (quanto mais, menos; quanto menos, mais), por oposição às relações conversas, caracterizadas pela relação proporcional entre as duas dimensões (quanto mais, mais; quanto menos, menos) (Zilberberg, 2011 [2006], p. 245; 2012, p. 147).

A inconsistência entre as cifras nos dois planos da linguagem poderia revelar uma discordância do analisando entre aquilo que ele *tende a ser* e aquilo que *lhe é imposto como modo de ser*. Ele pode, por exemplo, desejar ser extrovertido, como é comum entre as crianças, mas sofrer uma pressão social (dos pais, da escola) para dominar seus impulsos e se encaminhar para um modo de ser mais introvertido. Poderia, ainda, ser uma criança mais tímida, introvertida, e sofrer pressão para ser mais espontânea, quem sabe advinda dos colegas ou dos familiares.

Seja como for, a inversão entre os planos da linguagem propõe uma relação concessiva (“*embora x, y*”). Trata-se de uma relação conflituosa, não resolvida em termos de inteligibilidade.

Na segunda etapa da análise, consultando a descrição do caso clínico de Andrea, ficamos sabendo a razão pela qual o garoto teria sido levado pelos pais à análise: “Andrea veio para consulta por causa de repentinas explosões de ira e frequentes ameaças de se machucar, talvez de se matar” (2005 [1947], p. 55). Na entrevista com os pais de Andrea, Ferro obtém algumas informações a respeito de seu comportamento: (i) trata-se de uma criança que não brinca, não tem amigos; (ii) a mãe de Andrea euforiza o fato de haver sobretudo meninas em sua nova turma escolar; (iii) ele tem medo de ficar sozinho; (iv) teme as propostas de redação com “tema livre” na escola. Ferro destaca ainda o fato de Andrea ter euforizado enfaticamente algumas mudanças ocorridas no *setting*⁶ do psicanalista: “Uau, que bom, mudanças!” (2005 [1947], p. 56). No relato do caso, portanto, Andrea mostra sofrer crises da ordem da extroversão extrema (“explosões de ira”) enquanto se comporta ordinariamente como um sujeito extremamente introvertido⁷ (criança

⁶Em psicanálise, convencionou-se manter o termo *setting* sem tradução com a finalidade de conservar seu sentido conceptual. Além da acepção de disposição física da sala de sessões, o conceito de *setting* incorpora ainda a atmosfera geral que se cria na relação entre analista e analisando durante a clínica psicanalítica.

⁷O sujeito introvertido teme o alto impacto das emoções (intensidade), o que pode levá-lo a abdicar das experiências da ordem da extensidade, isto é, as experiências

que não brinca, não tem amigos; “ameaças de se machucar, talvez de se matar”).

A partir de informações obtidas na entrevista com os parentes e da sessão de análise com Andrea, Ferro oferece a seguinte interpretação do desenho apresentado acima: “Existem dentro dele emoções tão primitivas e violentas (os dinossauros) que a única maneira de administrá-las que encontrou foi fechando-as, ou talvez fechando-se, dentro de um continente rígido, um *claustrum* (as tartarugas)” (2005 [1947], p. 57).

Ferro vale-se de desenvolvimentos de Wilfred Bion⁸ para interpretar as informações recebidas. Em linhas bastante gerais, Bion considera que há emoções vivenciadas pelos pacientes que não podem ser administradas por determinadas configurações do aparelho psíquico. Em outras palavras, essas emoções não recebem uma representação, de modo que são insistentemente deslocadas para outras situações a fim de encontrar uma “válvula de escape”. Trata-se do sintoma.

O trabalho do psicanalista⁹, segundo Bion, consiste em poder captar esse conteúdo (σ) não representado e a ele fornecer uma representação para o analisando, de modo que este possa, finalmente, reconhecer e desenvolver suas emoções. Uma vez que o conteúdo em questão é desprovido de representação, o analista deve cumprir o papel de continente (ϕ), isto é, deve receber *contratransferencialmente* o conteúdo em questão e utilizar seu próprio aparelho psíquico para processá-lo.

Ferro interpreta as informações recebidas na entrevista com os pais do analisando, na análise e por meio do desenho, sempre à luz da

espaçotemporais. Essa declinação das experiências pode culminar em sua auto extinção (SOUZA, 2016, p. 119).

⁸ Cf. Bion (1966 [1962]), notadamente os capítulos vinte e sete e vinte e oito (p. 107-117).

⁹ É preciso acrescentar que, idealmente, esse papel assumido pelo analista teria sido cumprido pela dita *mãe suficientemente boa* que, segundo Donald Winnicott, se define como o adulto responsável pela criança durante seu desenvolvimento físico e psíquico. Trata-se do adulto que funciona como o intermediário necessário ao enfrentamento de uma realidade para a qual a criança não está apta ainda.

concepção bioniana, concluindo que (i) Andrea encontraria dificuldade sociais por acumular sentimentos inacessíveis que se manifestam por meio de sintomas (“repentinas explosões de ira”); (ii) Ferro assimila às meninas uma maior propensão à natureza continente¹⁰, donde a preferência pela turma de estudos ser majoritariamente constituída por meninas; (iii) Andrea teria medo de ficar sozinho porque os pais funcionariam como o continente necessário a seus conteúdos não assimilados; (iv) temeria, também, o “tema livre” porque a ausência de um continente — de um tema — para o desenvolvimento de suas tarefas propiciaria o ambiente ideal para a liberação descontrolada de seus conteúdos indesejáveis.

A interpretação dada ao desenho por Ferro, em que o invólucro das “tartarugas” seria um meio de conter as emoções “primitivas e violentas”, considera esse invólucro como sendo o “continente rígido” visado por Andrea. Sobre a euforização do analisando em relação às mudanças no *setting*, Ferro conclui que a criança assimila “a capacidade do analista de operar transformações” (2005 [1947], p. 58). Conclui o relato do caso clínico considerando que, após o tratamento, em que Andrea já não apresentava mais as explosões de violência, a experiência de análise teria provido um continente mais flexível do que o “rígido” casco da “tartaruga”. Teria, assim, fornecido uma “transformação” de suas emoções não representadas em lugar de as aprisionar.

Em termos tensivos, Ferro descreve Andrea como possuidor de alta intensidade (“explosões de ira”) e baixa extensidade (“repentinas”), ao passo que a convivência social exige baixa intensidade e ampla extensidade, cobrando uma desaceleração de seu *modus operandi*. A

¹⁰ Até onde alcança nosso conhecimento, essa assimilação entre o gênero e a natureza de conteúdo ou continente é da lavra de Ferro. Bion, por sua vez, adota metodologicamente diversos diacríticos em lugar de conceitos por uma questão epistemológica, que visa ao esvaziamento da significação substancial, por assim dizer, mantendo a forma mais abstrata. Dadas suas escolhas epistemológicas, a assimilação a que procede Ferro parece mesmo contraproducente do ponto de vista bioniano.

saída encontrada pela criança, entretanto, foi a de reduzir a intensidade, mas sem expandir a extensidade, fechando-se no “continente rígido” e, com isso, correndo riscos de extinguir sua vitalidade. A análise teria permitido expandir a extensidade por meio da mudança, alargando as possibilidades de espacialidade e delineando o transcurso da temporalidade.

Considerando os apontamentos clínicos de Ferro, podemos tomar as hipóteses levantadas pela etapa da análise do desenho como produtivas para a compreensão do caso do analisando. Com efeito, o estudo do desenho permitiu conceber a existência de um conflito potencial — concessivo — entre, por um lado, os desejos internos e as pressões sociais externas e, por outro, entre a introversão e a extroversão.

3.2 Caso Francesca

O segundo desenho analisado neste capítulo também foi publicado por Antonino Ferro, no livro *A técnica na psicanálise infantil*. Trata-se do primeiro desenho da primeira sessão de análise do “caso Francesca” (1995, p. 47-50).

De início, é possível notar que, por relação ao desenho analisado na seção anterior, o desenho reproduzido na Figura 6 possui um número limitado de representações tais como árvores, flores, um rio e peixes, porém distribuídos em série, de modo a preencher mais a página e criar movimentos de leitura.

As figuras do plano do conteúdo, por si mesmas, não trazem uma grande contribuição para o entendimento do desenho, sendo, aliás, figuras que muitos psicanalistas consideram como estereotípias de primeiros desenhos de crianças ou, ainda, desenhos típicos de crianças que se encontram mais “defendidas”, ou seja, figuras que poderiam ser trocadas por outras, não possuindo um significado relevante. O que chama mais a atenção nesse desenho é a maneira pela qual as figuras



Figura 6: Caso Francesca. Fonte: Ferro (1995, p. 47).

estão dispostas e os movimentos que criam, direção que privilegiamos nesta análise. Assim sendo, deixamos de lado as definições de dicionário, por termos encontrado poucas valências que contribuíssem para um entendimento maior do texto visual. Por outro lado, como estamos concentrados no movimento do desenho, acrescentaremos as noções de continuidade / descontinuidade à intensidade e à extensidade dos traços e dos volumes, já abordados por Tatit (2007). As continuidades correspondem aos pontos vocálicos e, portanto, aos volumes, enquanto as descontinuidades são criadas pelas fronteiras silábicas, isto é, pelos traços.

Um primeiro movimento de leitura estabelece-se do plano superior ao inferior, ou seja, de cima para baixo, centralmente criado pelas duas linhas sinuosas que delimitam o rio. A *direcionalidade* superior/inferior é dada pela orientação da figura dos peixes — eles olham para baixo — e também por seu tamanho e quantidade: no ponto mais alto, há pequenos peixes, em número de três e próximos entre si. Em seguida, há mais três, agora, mais esparsos e maiores. Os dois outros conjuntos possuem quatro peixes mais próximos um dos outros. Assim, há maior

volume na parte superior do que na parte inferior. As linhas sinuosas constroem uma continuidade do tempo, mais extensa na parte superior, que se intensifica na medida em que se aproxima da parte inferior.

O desenho, porém, não é constituído apenas pelas linhas sinuosas, sendo preenchido por diversos traços à direita e à esquerda do rio, obrigando o leitor a se deparar com diversas discontinuidades pelo caminho. Figurativamente, são diversas árvores que compõem as margens do rio, árvores estas, elaboradas por meio de concentrações de traços dispostos por todo o papel. Assim, se o rio cria continuidade e possui certa extensidade, correspondendo ao ponto vocálico, as árvores e flores, bastante tracejadas por relação ao rio, adquirem estatuto de fronteiras silábicas, intensas, descontínuas. São descontínuas porque, além de numerosas, conduzem à parada do olhar do leitor em cada uma delas, o que leva a um segundo movimento de considerar as diferenças entre si. Uma oposição se faz entre árvores mais preenchidas e menos preenchidas de traços e, entre aquelas que se apresentam de forma mais traçada, há as hachuradas e desenhadas, gerando uma gradação da intensidade dos traçados.

Com a introdução das árvores, é possível considerar um movimento que vai da esquerda para a direita da folha de papel, movimento também conferido pelas minhocas, que possuem o olhar direcionado ao lado direito. É possível observar que, do lado esquerdo, que chamamos *parte 1*, quanto mais distante do rio, mais espaço, mais volume e, portanto, mais extensidade. A proximidade do rio leva a uma concentração maior de traços e, então, de intensidade. As duas árvores mais à esquerda constroem ainda uma oposição horizontal / vertical, considerando que a concentração de traços e detalhes está na parte inferior, o chão das árvores. Em seguida, as outras árvores, ainda do lado esquerdo, possuem uma grande concentração de traços e, na gradação da intensidade, aquela posicionada no ponto mais superior da

página está no ponto máximo de hachura. Especialmente, as três árvores encontram-se mais próximas umas das outras, gerando, também, maior intensidade.

Entretanto, ao tomarmos o lado direito do rio, a *parte 2*, existe uma espécie de negativo espelhado das intensidades que acabamos de ver, encontradas no lado esquerdo. As figuras mais à direita e mais traçadas na parte 1 repetem-se no lado inferior e mais à esquerda da parte 2, assim como aquelas mais à esquerda na parte 1 encontram-se na região superior da parte 2. Desse modo, se na parte 1 as oposições de intensidade entre as árvores se dão principalmente pela posição horizontal esquerda / direita, na parte 2 as oposições são verticais, inferior / superior. No lado inferior da parte 2, não apenas as árvores são mais traçadas como há um animal que aproxima os traços, estabelecendo uma ligação entre as árvores e aumentando a concentração, portanto, a intensidade que se contrapõe às árvores superiores, menos traçadas e mais espaçadas, com maior volume.

Por fim, o desenho apresenta um terceiro movimento criado por uma linha, a *parte 3*. Essa linha separa um novo conjunto de flores do que foi descrito até então. Essas flores são quase repetidas, uma acima da outra. Localizando-se na extremidade direita do papel, sugerem a continuidade de um movimento que se seguiria, não fosse o limite da folha.

Trata-se de um desenho em que muita coisa acontece, embora apresente figuras relativamente simples. A quantidade de movimentos, continuidades e descontinuidades que o leitor encontra no percurso de seu olhar, testemunha uma grande inquietação, em que momentos mais extensos, sejam árvores pouco hachuradas ou o rio, levam rapidamente a maiores intensidades, árvores muito hachuradas e peixes, criando uma pluralidade de tensões. Além disso, a parte 3 configura uma não

terminatividade das tensões, que poderiam continuar a se expressar em um momento posterior e em outros espaços.

Diferentemente do primeiro desenho analisado, em que o dinossauro e os quelônios davam conta da expressão das tensões, o desenho de Francesca precisa repetir seus elementos em diferentes disposições e preencher uma página — ou mais que uma página, se considerarmos a não terminatividade da parte 3 — para tentar representar seus conteúdos, que são ainda afetos intensos em turbilhão.

Na segunda etapa da análise, em que consultamos a descrição clínica feita por Antonino Ferro, temos notícia de que Francesca, de dez anos, apresenta um “estranho sintoma” que, apesar de muito investigado, não teve a causa descoberta. Diz o autor que Francesca, “durante várias horas por dia, grita desesperadamente, sem interrupção; isso lhe acontece somente quando está em casa, mantendo um comportamento adequado e ‘normal’ nas outras circunstâncias de vida” (1995, p. 47).

O desenho é a primeira coisa que ela realiza no encontro entre eles e o analista diz que sua primeira reação é sentir-se “incerto diante de tantos possíveis significados do *bosque onde não há pessoas* (como o define a menina), povoado por árvores, raposas, serpentes, peixes e assim por diante...” (1995, p. 48).

Ferro aponta, nesse trecho, para a pluralidade dos elementos que aparecem no desenho: um bosque bastante povoado e, ao mesmo tempo, a ausência de pessoas, conforme a informação da menina sobre seu desenho. Essa incerteza, que o impede de formular uma interpretação satisfatória, converte-se em um crescente e “progressivo mal-estar por não saber encontrar palavras adequadas”, e continua: “sinto o impulso de sair do impasse dizendo alguma coisa, qualquer coisa” (1995, p. 48).

A dificuldade do psicanalista em encontrar palavras assemelha-se a nossa dificuldade em encontrar valências e semas que fossem

significativos para árvore, rio, etc., em nossa primeira etapa de análise desse desenho. Entretanto, saltaram-nos aos olhos os movimentos e as tensões expressas por aquelas figuras tão simples, o que, no analista, de fato provoca mal-estar e incerteza. Ferro fala ainda de vivências de “angústia, desencorajamento, paralisias”. Estamos aqui no campo dos afetos, das tensões, não das representações propriamente ditas.

O relato do caso prossegue. Após a manifestação do mal-estar e da vontade de dizer qualquer coisa que acalmasse a angústia, agora compartilhada por analista e analisando, a menina parece “vir ao socorro” do analista fazendo um segundo desenho. Tal possibilidade já estava indicada no primeiro deles, em que a parte 3 constitui-se como a indicação de mais conteúdos que não couberam naquela página e que continuariam posteriormente.

O psicanalista afirma que a continuidade da análise será conduzida como o intuito de fazer com que Francesca possa narrar e tornar “pensáveis e comunicáveis emoções e afetos antes mudos ou incontidamente ‘gritados’ para fora de forma desorganizada, e privados de sentido compartilhável” (1995, p. 50). Essa alternância entre os afetos mudos ou gritados que precisam de um trabalho para se transformar é vista, no desenho, por meio das continuidades e descontinuidades, dos movimentos de intensidade e extensidade a que o olhar do leitor é conduzido ao tomar contato com aquela produção gráfica. Sendo assim, podemos considerar produtivas as hipóteses trabalhadas na análise que realizamos do desenho, já que houve uma correspondência entre a pluralidade de tensões, mais do que de representações mostradas, que tiveram um impacto similar no analista.

3.3 Caso Gustavo

Conforme procedemos no estudo dos desenhos acima, a análise do terceiro desenho precedeu o contato com o relato do caso clínico. Parti-

mos, mais uma vez, da análise do plano do conteúdo do desenho que, aqui, mostrou-se pertinente, assim como na análise do “caso Andrea”. Nesse terceiro desenho, há dois elementos cujas valências podem ser estudadas, a saber, a abóbora de *halloween* e os olhos que se localizam em cada canto da Figura 7.



Figura 7: Caso Gustavo.

O Dicionário de Borba (2002) não porta a definição de *halloween* por ser uma palavra estrangeira, mas comporta a definição de abóbora, contida na representação de *halloween*:

abóbora *Nf* ★ [Concreto. Não-animado. Contável] 1 fruto grande, de cor amarelo-avermelhada, casca dura, polpa amarela: *abóboras espalhadas no chão*

O *Cambridge Dictionary*, por sua vez, define o *halloween* como “a noite de 31 de outubro, quando as crianças se fantasiam e as pessoas tentam assustar umas às outras”¹¹. Já o *Dictionary.com* inclui na definição a

¹¹“the night of 31 October when children dress in special clothes and people try to frighten each other” (tradução livre).

origem da festividade: “a véspera do dia de todos os santos; *Allhallows Eve*”¹².

À definição de “abóbora”, subjaz uma cifra tensiva com mais intensidade (“dura”) e mais extensidade (“grande”). A noção de *halloween* fornece a mesma cifra tensiva, pois conta com a alta intensidade no que tange às práticas de assustar, enquanto lida com a mistura da extensidade, imprimindo à festa sagrada uma comemoração de natureza profana. Essa configuração, seja da abóbora, seja do *halloween*, apresenta-se em uma correlação conversa entre as dimensões do espaço tensivo, corroborando o sentido concessivo que emana da natureza mítica dessa festa popular, caracterizada pela euforização de valores geralmente disforizados, tais como a morte, a monstruosidade, o ocultismo e o terror.

Para “olho”, o Dicionário de Borba (2002) comporta, dentre outras, as seguintes acepções:

olho Nm * [Abstrato de estado] 6 atenção: *Trata-se de uma tarefa que o governo deveria ver com os melhores olhos [...]* 7 cuidado; vigilância: *carroça ou automóvel que caísse sob os olhos da polícia era detido e examinado [...]* 8 percepção; conhecimento: *fato que deveria ser apresentado a meus olhos com todas as roupagens de uma rebuscada mentira [...]* 9 modo; postura: *com que olhos enfrentaria o leal amigo de tantos anos* * [Abstrato de ação] 10 olhar: *os olhos ingênuos do guri [...]* 11 sem critério; sem medida: *o peso era calculado a olho [...]* 12 na opinião; no modo de ver: *uma discussão sobre dinheiro seria futuro agravante aos olhos do juiz*

A definição de olho, em suas diversas acepções, é de natureza altamente intensa (“atenção”, “cuidado”, “vigilância”), ao passo que

¹²“the eve of All Saints’ Day; Allhallows Eve” (tradução livre).

sua extensidade é curta, pois seleciona apenas uma perspectiva, isto é, uma focalização (“opinião”, “modo de ver”). A falta de “critério” de que trata a décima primeira acepção, no fundo, não versa sobre a indiferença quanto à escolha, mas sobre a escolha definida, porém subjetiva. Trata-se de uma falta de critério objetivo.

Do ponto de vista do plano da expressão, temos uma gradação entre as hachuras empregadas, da menor à maior intensidade: (1) as linhas simples; (2) as hachuras empregadas nas veias dos olhos que ocupam os quatro cantos do desenho; (3) o pontilhamento entre a abóbora e a margem ondulada a sua volta; (4) as hachuras quase preenchidas empregadas nos olhos, nariz e boca da abóbora, mas também nas íris dos olhos localizados nos quatro cantos da figura; (5) a sobreposição da hachura anterior por traços paralelos mais fortes, localizados na abóbora.

Em um rápido exame, é fácil notar que o uso de linhas é maior no desenho da abóbora por relação ao desenho dos olhos. A abóbora emprega todos os tipos de hachura, exceto o segundo, de modo que é representada com os tipos mais intensos que constam do desenho. Os olhos, por sua vez, são representados com o emprego das hachuras do tipo um, dois e quatro, não contemplando o tipo mais intenso do grupo.

Quanto à extensidade, a abóbora, sozinha, ocupa todo o espaço do centro da folha. Os olhos, em número de quatro, têm de compartilhar as extremidades possuindo, dessarte, muito menos extensidade. Nesse registro, o traço à volta da abóbora pode ser pensado como a figurativização de seu espaço privado, ao mesmo tempo em que contribui para o aumento da intensidade pela propagação de hachuras do terceiro tipo.

Ao cotejar os dois planos da linguagem, as cifras tensivas dos planos da expressão e do conteúdo da abóbora são iguais (mais intensidade e mais extensidade). No caso do olho, entretanto, a extensidade continua

estreitada no plano da expressão, ao passo que a intensidade também é reduzida, resultando em uma correlação conversa (menos intensidade e menos extensidade). Do ponto de vista do plano da expressão temos, portanto, duas correlações conversas, opostas entre si.

Dentre as hipóteses clínicas que podem ser levantadas exclusivamente a partir do desenho, seria possível pensar que a abóbora representa o analisando, Gustavo, dada a centralização topológica. Cabe sempre, entretanto, ressaltar o caráter meramente hipotético desse tipo de levantamento anterior e independente do quadro geral das sessões de análise. A partir dessa primeira hipótese, é possível supor uma identificação entre a lógica mítica das correlações conversas e a infância por um lado e, por outro, entre a lógica racional das correlações inversas e o universo adulto, pelo qual responderia o plano do conteúdo dos olhos.

Seria plausível, ainda, supor que o plano da expressão aferido por Gustavo aos olhos pudesse representar uma espécie de ajustamento entre os universos opostos da infância e do mundo adulto ao transformar a lógica adulta em uma correlação conversa. Essa transformação, não obstante, mantém certa oposição, na medida em que olhos e abóbora são ambos pautados por correlações conversas, entretanto, quantificadas de modo oposto.

Uma vez levantadas as hipóteses, cumpre, agora, examinar o caso clínico. Gustavo é um menino de dez anos que chega à análise por apresentar sintomas de introversão e desvitalização. Tanto a professora da escola quanto a mãe afirmam que ele é muito triste, não tem amigos e, às vezes, fala como um bebê. Ambas levantam a hipótese de que os sintomas podem estar relacionados a um irmão mais novo de Gustavo, em tratamento contra um câncer, que demanda muitos cuidados por parte dos pais. Gustavo, mais velho, já seria grande, e já poderia se virar sozinho, além de ser saudável.

Diferentemente dos outros casos aqui analisados, o desenho de Gustavo não ocorre na primeira sessão, mas, sim, após aproximadamente quatro meses de análise, e é o primeiro desenho que ele faz desde que o trabalho se iniciou.

No começo, a abóbora é desenhada em uma folha de tamanho A4 e há apenas um olho em um dos cantos da página. Em seguida, ele recorta a folha, de modo a deixar a abóbora como centro de seu desenho, e faz olhos nas demais bordas da página. Enquanto desenha e recorta, afirma que a abóbora está feliz porque estão olhando para ela. Em seguida, pega uma caneta hidrográfica — até então, o desenho era feito a lápis — e cria o contorno em torno da abóbora. Conta que, agora, a abóbora acendeu de tão feliz que está, porque estão olhando para ela. É um desenho terminado nos últimos minutos de sessão e, então, Gustavo guarda-o, levanta-se, olha nos olhos da psicanalista e se despede chamando-a pelo nome pela primeira vez. A partir desse dia, em todas as sessões, Gustavo passou a chamá-la pelo nome.

A psicanalista observa, durante as sessões, as dificuldades de Gustavo em existir e mostrar qualquer tipo de vitalidade. Parece uma criança pouco olhada, que brinca pouco e com dificuldades de se engajar com as pessoas. Mesmo com a analista, brincava, mas sem muito interesse: perder ou ganhar os jogos lhe era indiferente. O trabalho da analista, nos primeiros meses, consistia muito mais em estar presente com constância do que em elaborar interpretações. No momento do desenho, um vínculo parece ter sido estabelecido, de modo que a abóbora, uma vez vista, existe e finalmente consegue alegrar-se com essa visão. Esse olhar é tão importante para a abóbora que ela deixa de estar em apenas um lado da página para ocupar mais espaço, tornar-se central. Vista por quatro olhos em vez de apenas um, ela acende.

O menino desvitalizado, ao receber um olhar, pôde “acender”, dar algum sinal de vida, entrar em relação com o outro que, agora, ganha nome; um nome que nunca mais será perdido.

Sendo assim, a análise do desenho, sem o conhecimento do caso clínico, confirma algumas hipóteses levantadas. Pensamos, sim, que a abóbora poderia corresponder à criança e o olho, ao adulto. É o adulto, menos intenso e menos extenso, que engrandece a abóbora, mais intensa e mais extensa do que ele. Porque há um adulto, com sua lógica racional das correlações inversas, pode finalmente existir a criança com suas correlações conversas: intensidade e extensidade podem ocupar espaço.

Conclusões

Diversos foram os caminhos percorridos por este estudo. Primeiramente, procuramos estudar o plano da expressão de textos visuais estáticos por meio da vertente tensiva da semiótica. Se pudemos encontrar em Zilberberg um meio geral de homologação entre os planos da linguagem, via nível tensivo, Tatit nos foi de fundamental importância para fazer a homologação entre os traços e os volumes, oferecendo o encaminhamento de base para a metodologia específica de análise do plano da expressão visual.

Em seguida, testamos a metodologia em três desenhos feitos por crianças em sessões de análise, utilizando tanto desenhos de casos já publicados quanto um caso de uma das autoras do artigo. Vimos que o desenho é um instrumento privilegiado de análise de crianças na clínica psicanalítica. Por essa razão, buscamos estudar o desenho em si, descrevendo seus planos da expressão e do conteúdo a partir de cifras tensivas e, em seguida, cotejá-lo com o relato do caso clínico do analista que atendeu a criança. Desse modo, contextualizamos a análise

do desenho no caso clínico por acreditar em sua interdependência, enquanto objeto sincrético.

A escolha da semiótica tensiva para o estudo de desenhos em psicanálise não foi fortuita: de fato, ambas as teorias, embora com finalidades muito diferentes, possuem uma base que considera os afetos como categoria mais profunda, afetos estes que ganham sentido, representação.

As hipóteses levantadas na análise dos desenhos puderam ser confirmadas nos relatos de caso clínico, demonstrando que os critérios estabelecidos são aplicáveis. Assim sendo, parece que esses primeiros passos podem vir a ser aprimorados, constituindo uma metodologia de análise de desenhos mais sistematizada, passível de ser empregada na clínica.

Para finalizar, é preciso reconhecer que a amostragem aqui trabalhada é bastante restrita e que se limita a apenas um tipo específico de desenhos — não utilizamos, como dissemos, nenhum desenho abstrato. Esperamos, entretanto, ter procedido a um primeiro passo em direção a futuras investigações que possam estreitar os laços entre a semiótica e a psicanálise.

Referências

BION, Wilfred R. 1966 [1962; 1963]. **Os elementos da psicanálise** (inclui o Aprender com a experiência). Trad. Jayme Salomão e Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

BORBA, Francisco S. 2002. **Dicionário de usos do português do Brasil**. São Paulo: Editora Ática.

Cambridge Dictionary. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/halloween>. Consultado em 02 de agosto de 2016.

Dictionary.com. Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/halloween>. Consultado em 02 de agosto de 2016.

FERRO, Antonino. 2005 [1947]. **Fatores de doença, fatores de cura**. Gênese do sofrimento e da cura psicanalítica. Trad. Marta Petriccioni. Rio de Janeiro: Imago.

FERRO, Antonino. 1995. **A técnica na psicanálise infantil**. Trad. Mercia Justum. Rio de Janeiro, Imago.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. 1998. **Tension et signification**. Liège: Mardaga.

FREUD, Sigmund. 2015 [1908] **Obras completas**. Trad. Paulo César de Souza. Vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras.

GREIMAS, Algirdas Julien. 1984 [1978]. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. **Actes Sémiotiques**, Vol I, n. 60.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1922 [1916]. **Cours de linguistique générale**. Paris : Payot & Cie.

SOUZA, Paula Martins de. 2016. **O sujeito semiótico**. Uma tipologia. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/td-15082016-120723/pt-br.php>. Consultado em 30 de julho de 2016.

TATIT, Luiz. 2007. A escultura do tempo no desenho. *In*: Luiz Tatit, **Todos entoam**: Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, p. 242—247.

WINNICOTT, Donald. 1984 [1971]. **Consultas terapêuticas em psiquiatria infantil**. Trad. J. M. X. Cunha. Rio de Janeiro: Imago.

ZILBERBERG, Claude. 2011 [2006]. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. Cotia: Ateliê Editorial.

ZILBERBERG, Claude. 2012. **La structure tensiva**. Liège: Presses Universitaires de Liège.

CAPÍTULO 4

Complementaridade congênita do plano da expressão
pictórico: o dinamismo dinâmico no Futurismo
italiano

Carolina Tomasi

Saulo N. Schwartzmann

Introdução¹

Nós proclamamos: 1. que a complementaridade congênita é uma necessidade absoluta na pintura, como o verso livre na poesia e como a polifonia na música

U. Boccioni *et al.*

Ao se insurgirem contra o passado pictórico, postulador de relações entre uma instância da enunciação e a sociedade, os futuristas propõem afastar-se de qualquer tipo de relativismo panfletário, de considerável vivificação no plano do conteúdo, para aproximar-se das técnicas de refreamento do plano da expressão que buscam, na terminologia futurista, a *complementaridade congênita*². A *complementaridade* é um artifício da expressão que, na pauta dos futuristas, tem a função de romper com o passado formal “tradicional” (Cf. BOCCIONI *et al.*, 2013, p. 41).

Partindo desse ponto técnico da expressão, tecem os futuristas longos manifestos e discursos, nas artes plásticas, que convocam um ofício pictórico que considere o que nós semioticistas entendemos como cifra tensiva e afetiva, denominado, no manifesto, de “sensação dinâmica”: “o gesto, para nós, não será mais um momento detido

¹Parte das considerações apresentadas neste capítulo foi publicada anteriormente nos Anais do VIII EPED sob autoria de Tomasi. Embora analise o mesmo *corpus* inicialmente apresentado, este capítulo coloca-se de maneira mais conclusiva diante de questões que ainda eram embrionárias na primeira publicação. A participação de Schwartzmann, cuja pesquisa de doutorado trata de rupturas em vanguardas pictóricas, contribuiu para elucidar algumas dessas questões que, então, tinham ficado em suspenso.

²O termo *complementaridade congênita* é entendido aqui como uma cifra tensiva de *subordinação* do plano da expressão, cujos formantes plásticos, considerados entidades autônomas que se entretecem por dependência interna, afastam-se dos formantes plásticos do classicismo, cujas dependências se fazem por uma cifra tensiva de *coordenação*. *Congênito*, por sua vez, reforça o intento futurista de se arraigar a uma explicação estrutural e imanente, e não histórica e exterior ao texto pictórico.

do dinamismo universal: será, decididamente, a sensação dinâmica eternizada como tal. Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós mas aparece e some incessantemente” (BOCCIONI *et al.*, 2013, p. 42). Sendo assim, os projetos pictóricos são pensados tendo em vista a produção de efeito de movimento, aceleração, dinamismo mutável.

Considerando esse projeto, quais seriam os principais artifícios da expressão que engendrariam tais efeitos de sentido? Examinando os manifestos, notamos dissonância entre o projeto discursivo e as práticas do pintor futurista Boccioni, cujas telas são aqui analisadas. Por que é que se nota essa distância entre o projeto verbal constante dos manifestos e a manifestação dos enunciados das telas? Seria mesmo a *complementaridade congênita* um experimentalismo no plano da expressão capaz de romper com as semioses pictóricas mais tradicionais até então? O dinamismo proposto nas telas se afasta tensivamente das cifras do dinamismo clássico? Todas essas questões fundamentam este capítulo.

1 Complementaridade congênita como artifício do plano da expressão: o dinamismo dinâmico

Os princípios pictóricos do Futurismo italiano levaram os pintores a uma tentativa — a nosso ver mais discursiva do que factiva — de anular as oposições, próprias da pintura tradicional, entre uma figura discursiva dentro da tela e o espaço em que ela se insere. Com base nisso, os futuristas pretendem fundar uma nova técnica aplicada ao plano da expressão. O que seria isso então?

Trata-se de um artifício de perspectiva, que resulta em um efeito de sentido de dinamismo no movimento (doravante, *dinamismo dinâmico*) e não mais de *dinamismo estático*; este último tem lastro na proposta da perspectiva renascentista e é portador de uma cifra tensiva menos acelerada do que a do dinamismo dinâmico, conforme veremos adiante. Assim, o dinamismo dinâmico seria a característica principal da pintura futurista, que conta com a abolição da perspectiva tradicional, alicerçada na multiplicação de pontos de vista que são capazes de erigir na tela pictórica um efeito de dinamismo que interage com o espaço. Por isso, o nome de *dinamismo dinâmico*, ou seja, um dinamismo que coloca as figuras em movimento no espaço da tela. Daí a consequência que se deduz dessa estratégia: ao representarem o espaço pintam o tempo, o que os difere da visão tradicional em que o espaço representa tão somente um ambiente, um lugar, um cenário onde ocorrem os fatos.

Podemos deduzir, assim, um primeiro movimento tensivo em relação ao classicismo, nosso contraponto aqui (ver Tabela 1):

Classicismo	Futurismo
O espaço mimeticamente construído é visto de forma passiva: <i>pintura do espaço</i>	O espaço é visto de forma ativa, proporcionando elementos caracterizadores da passagem dinâmica do tempo (mais ou menos acelerada): <i>pintura do tempo</i>
Efeito de dinamismo estático	Efeito de dinamismo dinâmico

Tabela 1: Classicismo e Futurismo

O Futurismo pictórico encampa um papel temático central (como quase todas as vanguardas do início do século XX): o de recusa e de negação do passado. Como consequência, o olhar futurista volta-se para o espaço da velocidade das máquinas, do carro, em que tudo se move, tudo corre, tudo se mexe rapidamente. No projeto futurista, nasce o desejo de pintar o objeto em movimento (dinamismo dinâmico) e não mais o objeto como simples “gesto” dentro do cenário (dina-

mesmo estático). Trata-se de simular, na manifestação do enunciado pictórico, o movimento em si, isto é, o dinamismo do objeto em movimento, interagindo no espaço/tempo. Criam-se, pois, composições em que se tornam figurativizados o dinamismo, a velocidade, os sons, os odores, os rumores, na tentativa de se assemelharem a fotogramas tirados em alta velocidade, sequenciados e estampados na tela. A velocidade simulada deveria ser tão intensificada que uma figura na tela não poderia ser *estável* diante do enunciatório, e sim, *dinâmica*, aparecendo e desaparecendo incessantemente. Mais adiante veremos, na seção de análise, que Boccioni efetua apenas parcialmente esse efeito de “demasiadamente demais”, de excesso de velocidade nas telas; talvez, tenha chegado perto do que ele mesmo preconizou nos manifestos.

Os futuristas postularam ainda, nos escritos, a persistência da imagem, o que os semioticistas da linha zilberberguiana chamariam de cifra intensificadora da imagem na retina. Nesse sentido, por meio da persistência da imagem na retina, as figuras discursivas simuladas em movimento multiplicam-se, deformam-se, justapõem-se, vibrando no espaço que percorrem. O dinamismo dinâmico, como estamos vendo, erige-se regido pela acentuação e persistência, suas premissas fundadoras.

Seguindo esse raciocínio, quais seriam os principais artifícios do plano da expressão capazes de produzir nas telas futuristas o efeito de dinamismo dinâmico? Tendo em vista o contraponto com o dinamismo estático, propomos, na seção seguinte, uma reflexão sobre um modelo pictórico comparativo. Para isso, utilizaremos duas telas, uma de Raffaello Sanzio e outra de Umberto Boccioni.

2 Proposta de um modelo pictórico: a função tensiva da complementaridade congênita, entre o estático e o dinâmico

Antes de iniciarmos a discussão do modelo tensivo que tem como pêndulo a oscilação paradoxal entre o dinamismo estático e o dinamismo dinâmico, levando em consideração a função da complementaridade congênita³, propomos breve reflexão que resgata, em certa medida, as origens do problema.

Os objetos pictóricos de rápido reconhecimento inteligível já não serviam tanto como parâmetro estético desde os seiscentos. Francesco Mazzola, em 1523, faz uma experiência de se colocar diante de um espelho na tentativa de produzir um autorretrato. Esse procedimento marcou uma mudança de paradigma no estudo da perspectiva nas artes (Cf. HOCKE, 2005 [1957], p. 15; TOMASI, 2014, p. 155). O pintor Mazzola tem como base um espelho convexo e engendra na tela uma imagem distorcida; tal façanha pontua a tela *Il Parmigianino* como um enunciado pictórico de vanguarda na época, em que o Renascimento ainda vigorava (Cf. em <https://fr.wikipedia.org/wiki/Parmigianino>).

O primeiro plano da tela revela-nos uma mudança de perspectiva: uma mão gigantesca e anatomicamente deformada; uma tela que rompe com o passado. No período pictórico seiscentista, nota-se um

³As teses de Tomasi (2014) e de Schwartzmann (2018) convergem ao considerar que os enunciados das pinturas de vanguarda pressupõem uma enunciação que se marca como prenunciadora do acontecimento, tendo como ponto central a ruptura, a subversão de uma prática pictórica anterior: “O que (já) é, não é (ainda) — eis a Surpresa” (Cf. VALÉRY, 1973, p. 1290 — *tradução livre*). Os autores das teses entendem, porém, que a manifestação da ruptura fica mais evidente no discurso dos manifestos; no enunciado das telas, por sua vez, ainda há a presença de uma célula forte de continuidade, que leva em conta uma prática pictórica anterior, o que permite presumir uma graduação entre dinamismo estático e dinamismo dinâmico.

movimento tensivo que pontua duas figuras principais: a do quadrado renascentista e a da elipse barroca. O conhecido barroco surge em meio a um contínuo renascentista no momento em que a teoria da perspectiva de Brunelleschi e Alberti, ilustrada na pintura por Dürer, está se transformando (Cf. SANT'ANNA, 2000, p. 26). A mudança da imagem do quadrado renascentista, deslocado em seu centro, é constituída por um vetor que vai da simetria em direção à deformação aguda do chamado barroco. Nesse sentido, a instância da enunciação, atingida por esse deslocamento, opta por valores de dinamização e, como consequência, tria valores que, no visual, dão um efeito de sentido de “deformidade dinâmica” (Cf. TOMASI, 2014, p. 156).

Na pintura dos seiscentos, a perspectiva e o ponto de fuga frontal (ou mesmo o do plano de fundo) deslocam-se para o que chamamos de *lateralidade da tela*; inicia-se, assim, um movimento: o quadrado vai ganhando a força e a acentuação elíptica. A linha reta atinge a curva, e o ângulo delimitado atinge certo afrouxamento, alterando-se, notoriamente, a perspectiva.

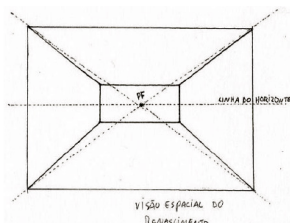
Considerando o ponto de fuga — as linhas que convergem para o horizonte —, há uma transmutação do espaço pictural e os objetos ganham um efeito de tridimensionalidade. Assim, a perspectiva encaminha-se para uma abertura que gera um efeito de sentido de inacabamento. Para Sant'anna (2000, p. 43), a partir dessa virada na perspectiva, “surge um aspecto curioso que pode ser tido como um limite na passagem do Renascimento para o barroco, tomando-se a imagem do espelho como limiar e metáfora epistemológica”. Como podemos notar, o cenário renascentista de simulação simétrica da realidade é bem diverso do cenário do chamado barroco, porque o que se espelha nas telas “barrocas” já não são mais nem a simetria nem a verossimilhança. Verifica-se, portanto, nesta primeira reflexão introdutória, a semelhança tensiva entre o dinamismo barroco e o dinamismo

dinâmico da proposta futurista. Embora haja certa aproximação do Futurismo com o barroco, verificamos pelas análises empreendidas que há uma diferença na aceleração do movimento entre ambas as estéticas, ou seja, o Futurismo apresenta maior vivificação e aceleração do movimento nos enunciados, requisitando ainda maior participação do enunciatário no reconhecimento inteligível.

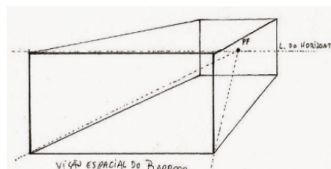
Focillon, em *A vida das formas* (2001 [1943], p. 27), menciona que o classicismo teria passado “por estádios diversos” e que deixa de ser clássico quando se torna barroco. Nessa transição para o barroco, o olhar do enunciador aproxima-se de um olhar vertiginoso e o enunciado apresenta-se como um espelho convexo a deformar o objeto. O espéculo barroco simula discursivamente subjetividade, abertura e inacabamento. Ao mesmo tempo que ocorrem transformações, algumas formas permanecem, ou seja, alguns valores virtualizados atualizam-se via potencialização de certa memória formal. Daí, Focillon afirmar que o “estádio barroco permite igualmente reencontrar a permanência das mesmas características nos meios e épocas mais diversos” (2001 [1943], p. 28). Naturalmente, depreendemos aqui que os procedimentos de ruptura das formas no Futurismo (e nas vanguardas de modo geral) perfazem um percurso de vivificação da cisão, assim como é o barroco em relação ao clássico, como se nota em *A vida das formas*.

A permanência das formas não é exatamente uma repetição delas, mas uma reformatação (Cf. WÖLFFLIN, 2006 [1915], p. 324). As formas do século XVI, por exemplo, orientam-se pelos *tratados da agudeza* (Cf. TOMASI, 2014, p. 81-90), que se apoiavam na memória formal da *Retórica* de Aristóteles, constituindo-se em renovação de perspectivas de observação do objeto, ao mesmo tempo que retinham a memória de algumas formas anteriores. Já no século XX, com o Futurismo, há outra reformatação, e assim sucessivamente; a cada vanguarda, há retenção de parte da memória formal, bem como seu avanço por ruptura.

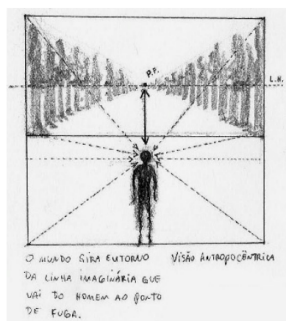
Afastado do ponto de fuga clássico, portanto, o Futurismo aproxima-se, como temos visto, da virada da perspectiva, que acaba por convidar o enunciatório a perseguir vários pontos de fuga (ver Figura 1).



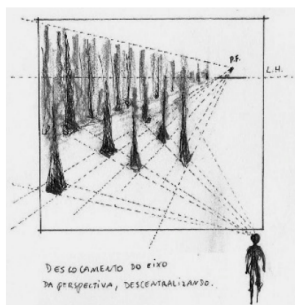
Perspectiva Renascentista



Virada da perspectiva



Renascimento



Barroco

Figura 1: A virada da perspectiva. Fonte: Desenho de Saulo Schwartzmann (Cf. TOMASI, 2014, p. 156-157).

No Futurismo, as linhas tracejadas, representadas nos esquemas acima, ganham dinamismo dinâmico, pois o enunciatório estaria em constante movimentação e em constante mutação de pontos de vista, alterando também a L.H. (linha do horizonte) e o P.F. (ponto de fuga). Essas três grandezas — ponto de vista, ponto de fuga e linha do horizonte — têm andamento acelerado em relação ao barroco e aceleradíssimo em

relação ao Renascimento. Mesmo que se verifique o deslocamento do enunciatário no barroco, criando uma figura deslocada no espaço, é no Futurismo que se engendra uma figura de dinamismo deslocada *temporal e espacialmente*, o que temos chamado de *dinâmico*. Em seguida, colocamos lado a lado duas telas, uma clássica e uma futurista (ver Tabela 2):

Dinamismo estático [clássico]	Dinamismo dinâmico [futurista]: a composição da complementaridade congênita
<p><i>Affresco Scuola di Atene</i>, di Raffaello Sanzio (1509-1511; 500x770cm) Musei Vaticani, Città del Vaticano</p>	<p><i>La città che sale</i>, di Umberto Boccioni (1910-1911; 199,3x301cm) Museum of Modern Art, New York</p>
<p>Triagem das linhas: nota-se claramente na tela a manutenção dos contornos</p>	<p>Mistura e simulacro de linhas se cruzam e se encavalam produzindo um efeito de dinamismo em mutação (por isso, dinâmico): tudo se move, tudo se desenrola em uma aceleração, em que as figuras do enunciado não se estabilizam diante do enunciatário. Temos um simulacro: é como se elas aparecessem e sumissem na tela incessantemente, como em <i>frames</i> fotográficos</p>
<p>Triagem e manutenção de cores encontram-se dentro dos limites lineares. Linhas e cores assumem um contrato enunciativo com a mimese. Cores e linhas estão sob o princípio coordenativo. No enunciado, as figuras discursivas configuram-se segundo o contorno da semiótica do mundo natural</p>	<p>Mistura e justaposição de cores se sobrepõem e avançam em relação ao espaço da outra, sobressaindo a acentuação do efeito de dinamismo dinâmico. Cores e linhas estão sob o princípio subordinativo. As figuras discursivas, pelo movimento, multiplicam-se, deformam-se, perfazendo um simulacro de vibração, como se as cores fossem ondas em movimento</p>
<p>Nitidez dos contornos produz um efeito de dinamismo estático, em que o enunciatário não se sente convocado a preencher nenhum contorno, posto que eles foram triados, mantidos</p>	<p>Fluidificação dos contornos lineares produz um efeito de dinamismo, em que o enunciatário é convocado a preencher os contornos desmanchados</p>
<p>No nível discursivo, as figuras, embora façam parte da tela, pertencem a um conjunto "coordenativo", tendo cada uma sua função ímpar dentro do coletivo</p>	<p>No nível discursivo, as figuras pertencem a um contínuo, dispendo-se na chamada <i>complementaridade congênita: subordinam-se em uma dependência interna</i></p>
<p>Enunciatário permanece fora do quadro; não há vivificação do espectador; ao contrário, ele tem papel passivo</p>	<p>Enunciatário é introduzido no quadro; intensifica-se o papel do espectador, que agora é central</p>

Tabela 2: Comparação entre dinamismo estático (classicismo) e dinamismo dinâmico (Futurismo).

Até aqui, elencamos os elementos do plano da expressão que erigem na tela futurista, por meio da função de *complementaridade congênita*, um efeito de dinamismo dinâmico. Não se pode, todavia, isolar o Futurismo pictórico sem pensar no seu contraponto tensivo, a pintura clássica, como vimos. Com base nessa hipótese, propomos um pêndulo tensivo entre dois funtivos, *dinamismo estático* e *dinamismo dinâmico* (ver Tabela 3):

Função Tensiva de Complementaridade Congênita	
Funtivos em jogo: Dinamismo estático e Dinamismo dinâmico	
Dinamismo estático	Dinamismo dinâmico
Efeito de sentido de nitidez	↔ Efeito de sentido de fluidez
1. manutenção dos contornos	1. desmanche dos contornos
2. redução da tonicidade sensível	2. aumento da tonicidade sensível
3. rapidez do reconhecimento inteligível	3. lentidão do reconhecimento inteligível
4. demanda atonizada de catálise*	4. demanda acentuada de catálise*
5. princípio de coordenação entre os formantes plásticos	5. princípio de subordinação entre os formantes plásticos (<i>complementaridade congênita</i>)
* As catálises recaem sobre as operações, em certa medida, inéditas, ou seja, quanto maior for o refreamento do plano da expressão mais acentuada será a catálise (Cf. HJELMSLEV, 1975 [1943], p. 100).	

Tabela 3: Função tensiva de Complementaridade Congênita.

Tomando a manifestação na tela futurista de Boccioni e tendo em vista as reflexões da Tabela 3, propomos três cifras principais de análise do plano da expressão:

1. *Distância*: em termos de perto/longe → enunciado pictórico mais fluido solicita maior aproximação do enunciatário. Quanto maior o desmanche das linhas e a opacidade das cores, maior necessidade de participação do enunciatário

2. *Clareza*: em termos de clareza/obscuridade → a tela de Raffaello, por exemplo, participa do eixo da clareza; a de Boccioni, do eixo da obscuridade. Em outros termos, o esmaecimento das linhas gera no enunciado o efeito de obscuridade (Boccioni); a manutenção das linhas, por exemplo, gera no enunciado o efeito de clareza (Raffaello)
3. *Número*: em termos de uma vez/várias vezes → nesse sentido, a tela futurista, por exemplo, tem o enunciado mais fluido, solicitando maior atividade de preenchimento dos contornos da expressão. Quanto maior o esmaecimento das linhas, mais serão os pontos de inacabamento no enunciado pictórico; esse fato convoca a atividade constante do enunciatário para um preenchimento vívido, a fim de diluir a opacidade e atingir o reconhecimento inteligível

Como estamos discutindo, a pintura futurista complexifica a perspectiva, diferentemente da pintura classicista, cujo fechamento e cuja precisão simétrica não possibilitam ao enunciador nem ao enunciatário que se aproximem do enunciado. Ao invés de ver os fatos de longe, como no classicismo, no Futurismo, os fatos, além de conterem a cifra visível da velocidade e do dinamismo dinâmico, são vistos de perto, pois enunciador e enunciatário participam da composição do sentido, dos preenchimentos dos contornos visivelmente esmaecidos. Mesmo se não tivéssemos pretensão analítica, é visível, como pudemos notar, a diferença entre os dois enunciados acima confrontados (o renascentista e o futurista).

Recorremos, a seguir, à semiótica tensiva de Claude Zilberberg para o esclarecimento de algumas questões, pois não se trata apenas de contrapor o dinamismo estático de Raffaello Sanzio com o dinamismo

dinâmico de Umberto Boccioni. O embasamento teórico nos permitirá questionamentos e análises consistentes.

3 O plano da expressão pictórico: a tensividade entre estático e dinâmico na complementaridade congênita futurista

A definição wolffliniana de *forma fechada* como tipo de representação apresenta o objeto estético como simulacro de imitação da realidade; já a *forma aberta* mostra o objeto como um simulacro de processo em criação, aberto, derretido em seus contornos: linhas e cores se desmancham no plano da expressão pictórico. Assim, na pintura, o plano da expressão de contorno nítido — pela manutenção da linha — teria um efeito de sentido de tutilidade, diferentemente do plano da expressão de contorno fluido (desmanche de linhas, mesclagem de cores etc.), que teria outro efeito: o da tangibilidade dissolvida. Ao analisar a arte do século XVII (o chamado barroco) contrapondo-a à arte do século XVI (o classicismo), Wölfflin (2006 [1915], p. 334) ressalta que, no barroco, o conjunto da obra sugere um tipo de “impressão” de representação, algo mais do que um simples fragmento casualmente extraído do mundo visível. Ele concebe, contrariamente ao barroco, o classicismo como busca da representação rigorosa do mundo natural.

Segundo Thürlemann (2004, p. 208), Wölfflin “contribuiu sobremaneira para a reabilitação do barroco”, tentando apreender as categorias de clássico e barroco de maneira imparcial; este último seria uma “nova forma de produção artística que se opunha ao discurso arquitetural da renascença”. Os cinco pares wolfflinianos (linear e pictórico; superficial e profundo; coordenado e subordinado; fechado e aberto; claro e obscuro) representam a evolução da forma clássica para a barroca e, nesse

caso, esses dois momentos da história da arte podem ser vistos como momentos que se sucedem e depois recomeçam, muito embora as curvas da evolução não sustentem a mesma uniformidade. É exatamente na esteira de Wölfflin que Eugenio D'Ors (2011 [1945], p. 89), em 1945, sugere para a história da arte ocidental vinte e dois momentos que teriam o rótulo de *barroco*. E, aqui, já poderíamos supor que o Futurismo, então, poderia ter, de certa forma, um lastro barroquista. Todavia, como dissemos, embora reconheçamos parentesco entre Futurismo e barroco, os campos tensivos são diferentes; o Futurismo é acelerado em relação ao barroco e aceleradíssimo em relação ao Renascimento.

No entanto, embora Thürlemann considere as categorias dedutivas wölfflinianas imparciais, verificamos certa euforização barroca além do tempo seiscentista. Nesse sentido, o barroco ascenderia então a uma vertente estilística. Essa posição genérico-formalista pressupõe uma progressão das formas, em movimento sucessivo de pré-clássico, clássico e barroco (Cf. Focillon, 2001 [1943], p. 91). A teoria de Wölfflin tende a valorizar o barroco como evolução das formas clássicas e, nesse caso, considera-o, em lugar do limitado e apreensível, um estilo colossal, ilimitado (Cf. GOMES JR., 1998, p. 86-87). Com base nessa simples comparação, verificamos certa falta de neutralidade de Wölfflin em relação ao clássico e barroco.

A história das artes vai, sem dúvida, perfazer, a partir dessa explanação wölffliniana, um movimento oscilatório que nos revela uma tensão entre formas da expressão que se erigem, ora na direção do "clássico", ora na direção do "barroco". O simples movimento pendular entre os rótulos não simplifica a análise de nosso modelo pictórico, uma vez que o recorte /clássico/ vs. /barroco/, por mais que tais categorias sejam abstratas, acaba tendo um resíduo semântico forte. Por exemplo: se considerarmos a fluidez, na pintura de Boccioni, uma fluidez do tipo *barroca*, transportaremos erroneamente, em nossa análise, elementos

do conteúdo *barroco* para a tela futurista. Se fosse assim, teríamos um modelo do plano do conteúdo. Algumas análises precipitadas acabam simplesmente optando pela gradação entre clássico e barroco. Nossa proposta é concentrar nossa pesquisa em um modelo voltado ao plano da expressão pictórico, e é exatamente esse nosso objetivo. Para isso, fazemos uma pequena parada reflexiva, considerando o ponto de vista de Zilberberg.

Em “Présence de Wölfflin” (1992, p. 4) e, posteriormente, em *Éléments de grammaire tensive* (2011a [2006], p. 44), Zilberberg mantém a oposição clássico/barroco, bem como a valorização eufórica do barroco, considerando-o um *acontecimento* em termos de “maravilhamento”, “sobrevir”, “surpresa”. Ele reserva para o classicismo a condição de *estado*. Nota-se uma homologação entre barroco e acontecimento (andamento rápido, vívido) e entre clássico e estaticidade (andamento lento, tênue). O barroco estaria, pois, no eixo de acentuada intensidade e o clássico estaria no eixo da intensidade mais diluída e atenuada, desembocando na extensidade, na expansão. Para Zilberberg, o barroco é, pois, da égide do acontecimento. Daí se pode questionar: só haveria acontecimento nas estéticas cujas formas apresentam “evolução” até atingir a “forma barroca”? Em outros termos, será que só o barroco contempla obras da ordem do acontecimento? Nas palavras de Wölfflin (2006 [1915], p. 337), “todo estilo passa pela sua fase barroca em dado momento”.

Na tentativa de incorporar o modelo zilberberguiano para pensar o nosso modelo do plano da expressão pictórico, aprofundaremos nossas reflexões, tomando como apoio o gráfico de correlação entre barroco e clássico (Zilberberg, 2011a [2006], p. 44). Com base na Figura 2, podemos fazer as seguintes reflexões:

1. No modelo inicial de Zilberberg (2004, p 69-101), a *mistura* estaria do lado da *difusão*, ou seja, do lado de “mais diluição” de intensidade. Na Figura 3, temos uma troca de posições entre *triagem* e

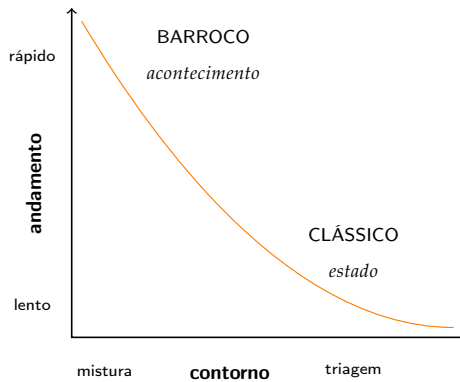


Figura 2: Correlação entre barroco e clássico. Fonte: Zilberberg, 2011a [2006], p. 44.

mistura. Na concepção original, no texto “As condições semióticas da mestiçagem”, a *triagem* aparece próxima da extremidade esquerda e a *mistura* aparece na extremidade direita

2. Como nos é apresentado, o gráfico citado gera algumas zonas de turbulência: (a) em primeiro lugar, considera o chamado barroco da égide do acontecimento e o clássico, da de estado; (b) em segundo lugar, aceitando o gráfico proposto por Zilberberg como esquema geral, ele funcionaria como modelo estático e, nesse caso, em análises específicas de inúmeros objetos pictóricos, como deixar de reconhecer acontecimentos em certas obras clássicas e estados em certas obras do chamado barroco?; (c) em terceiro lugar, há um posicionamento duvidoso de *mistura* e *triagem* no eixo da extensidade; enquanto a *mistura* está com menor extensidade, a *triagem* aparece com extensidade maior
3. Como Zilberberg admite, no eixo da extensidade, a categoria complexa “contorno” do plano da expressão (PE), adotamos aqui *mistura* como “esmaecimento de contornos”, “fluidez”, “aber-

tura”, e *triagem* como “permanência do contorno”, “nitidez”, “fechamento”. Nesse sentido, poderíamos, em vez de correlacionar “barroco” e “clássico”, pensar em objetos de *contorno mais fluido* e objetos de *contorno mais nítido* (Cf. TOMASI, 2014, p. 469)

4. Tomando *fluido* e *nítido*, como lidaríamos com o eixo da intensidade? A um contorno esmaecido, *fluido*, teríamos, de um lado, elevada acentuação na intensidade e, como consequência, impacto, maravilhamento; de outro lado, a um contorno mais nítido, teríamos atenuação da intensidade e, como consequência, menor impacto. E a velocidade como explicá-la?
5. Para *fluidez*, uma cifra de rapidez (vívido), de aceleração; para a *nitidez*, uma cifra de desaceleração, de lentidão. Em relação aos objetos fluidos, teríamos um delongado reconhecimento inteligível, ao contrário do que ocorre com os objetos encaminhados para a nitidez. Essas categorias não são estáticas, visto que um mesmo objeto pode contemplar ora nitidez, ora fluidez e, muitas vezes, a mistura dessas ordens, bem como uma gradação das cifras

Observando ainda a Figura 2, não se trata, portanto, de uma oposição convencional entre intensidade e extensidade, embora se tenha mantido, no eixo vertical, a noção de andamento, que é próprio da intensidade. Nesse caso, Zilberberg se apoia nas categorias do plano da expressão de contorno “aberto” (*fluido*, Cf. TOMASI, 2014, p. 469) ou “fechado” (*nítido*, Cf. TOMASI, 2014, p. 470). No lugar da correlação mais comum entre intensidade e extensidade, temos, pois, uma correlação entre *conteúdo*, associado a *andamento* no eixo vertical, e *expressão*, associada a *contorno* no eixo horizontal. O que parecia estranho, numa primeira visada do gráfico, pode agora, com alguns ajustes, revelar-se uma ferramenta útil para a análise do plano da expressão pictórico. O

que está em jogo, então, é a definição do contorno da expressão, ora pendendo para mais nítido, ora para mais fluido.

Assim, a reflexão de Zilberberg (2011a [2006], p. 44), ao identificar barroco com acontecimento e clássico com estado, é um pouco dissonante do que o próprio Wölfflin (2006 [1915], p. 317) afirma: “para a visão clássica, o essencial está na *forma estável e permanente*, que será apresentada com a maior precisão e com absoluta clareza; para a visão pictórica, o encanto e a garantia de vida estão no *movimento*. E o séc. XVI, evidentemente, não renunciou de todo ao motivo do *movimento*” (*grifos nossos*). Não seria, pois, pertinente identificar o chamado barroco com o acontecimento, pois o que Wölfflin identifica no barroco é um movimento acentuado, posto que, no Renascimento, também há movimento, só que mais tênue. A oposição em Wölfflin é entre *estático* e *movimento* e não entre *estático* e *acontecimento*. Nessa esteira, Tomasi (2014, p. 469) propõe, em sua tese de doutoramento, um modelo, tendo em vista os objetos estéticos do final do século XX; nesse modelo, ela faz um ajuste em relação ao gráfico inicial de Zilberberg (ver Figura 3):

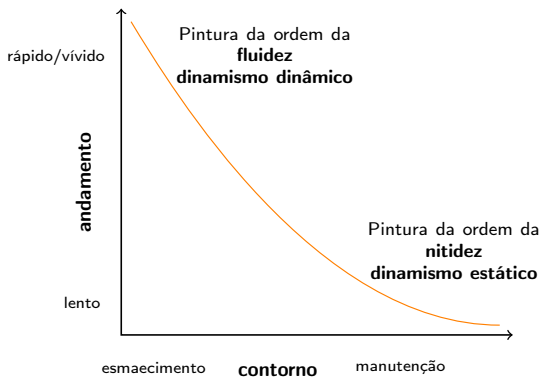


Figura 3: Correlação entre fluidez (dinamismo dinâmico) e nitidez (dinamismo estático).

Fonte: Elaborado com base em Zilberberg (2011a [2006], p. 44).

A seguir, na quarta seção deste capítulo, veremos que os objetos pictóricos do Futurismo (entre os próprios futuristas e no confronto entre Futurismo e Renascimento) configuram uma gradação entre dinamismo estático (cifra de “nitidez”) e dinamismo dinâmico (cifra de “fluidez”). Este último se embasa em um plano da expressão regido pela complementaridade congênita, responsável pelo dinamismo em mutação (aqui chamado de *dinâmico*). Essa oscilação não se limita apenas ao Futurismo, mas aos objetos pictóricos de todas as épocas: eles perfazem um contínuo de gradação entre mais ou menos movimento, e não entre estático e acontecimento (ou entre clássico e barroco).

Universalizar o barroco como forma a ser atingida pela evolução seria, *grosso modo*, denominar, ingenuamente, algumas estéticas de *barroquistas*. Tomasi (2014, p. 459), ao substituir as categorias *clássico/barroco* do gráfico de Zilberberg pelas categorias *nitidez/fluidez*, propicia uma análise menos valorativa, menos avaliativa, menos semantizada e mais voltada para o plano da expressão, pois, como temos afirmado, numa mesma estética, seja ela clássica, barroca, impressionista, neoimpressionista, cubista, futurista, podem existir objetos da ordem da fluidez, da ordem da nitidez ou, ainda, a mistura delas (ver Figura 3).

4 Complementaridade congênita nas telas futuristas de Boccioni

Umberto Boccioni (1882-1916), pintor, escultor e teórico do Futurismo, juntamente com Severini, e sob a influência de Balla, funda o conceito de complementaridade congênita, tentando imprimir ao plano da expressão das telas o dinamismo dinâmico, como temos discutido até aqui. Além de advogar completa ruptura com a arte do passado — que para ele era acentuadamente “estática” — ocupa-se de objetos caros ao

Futurismo: (a) a produção de obras de expressão afetiva e passional; e (b) a representação do tempo, do espaço e do movimento nas telas. Para testar parcialmente o modelo pictórico proposto, estabelecemos alguns recortes analíticos:

- Seleção de amostras futuristas de algumas telas de Boccioni. Deixaremos para um teste futuro as telas de Severini e Balla
- Tal recorte apoia-se na gradação do eixo “dinamismo estático-dinamismo dinâmico” para verificar como funciona a proposta da Figura 3 da seção anterior.

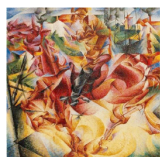
A seguir, vejamos a seleção de 16 amostras para a verificação do modelo de complementaridade congênita do plano da expressão⁴.

(I) Recrudescimento do dinamismo dinâmico:

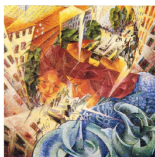
A partir das telas abaixo, notamos que o aumento do dinamismo dinâmico se daria, em linhas gerais, na seguinte direção: 10 → 6 → 3 → 2 → 9 → 7 → 5 (?) ou 7 → 9 → 5 (?) → 1 → 4 → 8. Nessa gradação, colocamos um sinal de interrogação ao lado de alguns dos números que correspondem às telas, pois seria necessária uma análise bem mais alongada do que a que propomos neste estudo. Nota-se que a direção proposta é a do dinamismo estático (mais nítido) para o dinâmico (mais fluido). A tela 8, por exemplo, seria o cume da fluidez e do dinamismo dinâmico na obra de Boccioni⁵.

⁴Todas as telas constam como domínio público

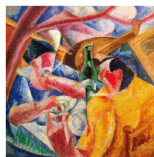
⁵Legenda das telas: (1) *Elasticidade*, 1912, óleo, 100x100cm, Museo del Novecento, Milano; (2) *Visões simultâneas*, 1912, óleo, 60,5x60,5cm, Vonder Heydt Museum; (3) *Sob a varanda em Nápoles*, 1914, óleo e colagem, 83x83cm, Museo del Novecento, Milano; (4) *Dinamismo no futebol*, 1913, óleo, 193,2x201cm, MoMA; (5) *Dinamismo no corpo humano*, 1913, óleo, 100x100cm, Galleria d'Arte Moderna di Milano; (6) *O bebedor*, 1914, óleo, 87x87cm, Museo del Novecento, Milano; (7) *Estado de alma I*, 1911, óleo, 71,2x94,2cm, MoMA; (8) *Dinamismo no ciclista*, 1913, óleo, 70x95cm, Guggenheim Collection; (9) *Matéria*, 1912, óleo, 226x350cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia; (10) *A rua entra em casa*, 1911, óleo, 100x100,6cm, Sprengel Museum Hannover.



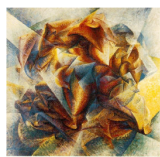
(1)



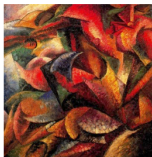
(2)



(3)



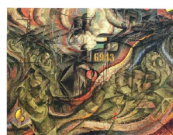
(4)



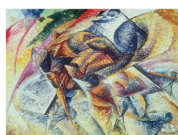
(5)



(6)



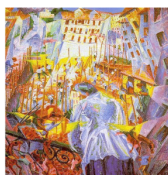
(7)



(8)



(9)

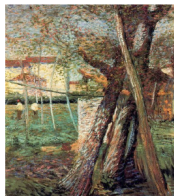


(10)

(II) Recrudescimento do dinamismo estático:

O aumento do dinamismo estático se daria, em linhas gerais, na seguinte direção: 14-12 ou 12 → 14 (?) 13 → 11. Colocamos, como no item “I — Recrudescimento do dinamismo dinâmico”, o sinal de interrogação ao lado de duas telas pelas mesmas razões apontadas acima. Como se pode notar, a direção proposta aqui é contrária à do item I: vai do dinamismo dinâmico (mais fluido) para o estático (mais nítido). A Tela 11, por exemplo, seria uma das telas representativas do retorno à

nitidez em Boccioni, aproximando-se do passado estético que ele tanto recusou nos manifestos⁶.



(11)



(12)



(13)



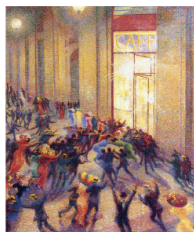
(14)

(III) Atenuação do dinamismo dinâmico: recrudescimento do dinamismo estático:

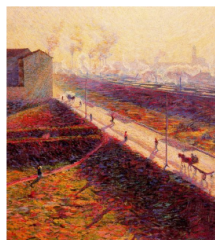
O aumento do dinamismo estático se daria, em linhas gerais, na seguinte direção: de 16 a 15. Como se pode notar, a direção proposta neste item é contrária à do item I e mais próxima da do item II: vai do dinamismo dinâmico (mais fluido) para o estático (mais nítido). A Tela 15, por exemplo, seria o cume da representação da nitidez em Boccioni. Outra vez, em 15 e 16, temos amostras de uma produção pictórica que vai no sentido contrário ao preconizado pelos manifestos escritos, que Boccioni produziu juntamente com outros pintores futuristas (BOCCIONI *et al.*, 2013, p. 41-44). Eles queriam atingir um enunciado pictórico

⁶Legenda das telas: (11) *Campo com árvores*, 1908, óleo, 93x140cm, Museo Civico di Belle Arti di Lugano; (12) *Paisagem do pôr-do-sol*, 1906, óleo, 100x120cm, MoMA; (13) *Camponês no trabalho*, 1908, óleo, 48x52cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma; (14) *Mulher no jardim*, 1910, óleo, 94x130cm, Museo del Novecento, Milano.

que contemplasse a complementaridade congênita entre os formantes do plano da expressão (como exemplo, ver Tela 8)^{7 8}.



(15)



(16)

Por razões analíticas, dividimos as amostras em três estágios. Elas perfazem um desenvolvimento tensivo. A quarta etapa seria a de restabelecimento do dinamismo estático. Aqui, novamente, estaríamos nos encaminhando para uma estética anterior ao Futurismo. Por isso, não encontramos amostras das telas de Boccioni nesse estágio. As telas de 1 a 16 perfazem, portanto, um contínuo que se ajusta, predominantemente, a duas direções tensivas:

- Dinamismo dinâmico:

- síntese dos movimentos em mutação
- movimento de linhas que não cumprem um contorno nítido
- mistura de cores que se justapõem na perda de nitidez
- catálise acentuada que convoca maior participação do enunciatário (*sobrevir*, Cf. ZILBERBERG, 2011b, p. 146)

- Dinamismo estático:

⁷Legenda das telas: (15) *Rebelião na galeria*, 1910, óleo, 74x64cm, Pinacoteca di Brera; (16) *A manhã*, 1909, óleo, 60x55cm, Collezione Mazzolla di Milano.

⁸Restabelecimento do dinamismo estático, eixo da nitidez: não há amostras futuristas que demonstrem esse campo tensivo.

- movimento concentrado em uma cena específica (parentesco com o impressionismo)
- triagem de linhas, ainda que minimizada
- manutenção de cores, perfazendo um mínimo de nitidez, ainda que minimizada
- catálise atonizada que convoca menor participação do enunciatório (*pervir*, Cf. ZILBERBERG, 2011b, p. 146)

Tomando as Telas de 1 a 11, notamos, por exemplo, uma predominância do eixo “fluidez — dinamismo dinâmico”, ou seja, há um movimento vívido de intensificação do *dinamismo dinâmico* que só aumenta. Já a partir da Tela 12, há predominância do eixo “nitidez — dinamismo estático”. No dinâmico, o reconhecimento do plano do conteúdo, obscurecido pelos refreamentos do plano da expressão, comporta certa margem de incerteza. Segundo Zilberberg (2011b, p. 146), o *sobrevir*, constante nesse tipo de enunciado pictórico, deve-se a algumas práticas artísticas mais apuradas. E esse era exatamente o projeto do Futurismo: afastar-se das técnicas mais comuns, que acabam por erigir enunciados da ordem do *pervir*. Já nas Telas 11 a 14, que são da ordem do recrudescimento do *dinamismo estático*, a direção é de aumento do encaminhamento para o dinamismo estático, parecendo um retorno ao impressionismo de Monet. Já nas Telas 15 e 16, o que se observa é uma predominância do campo da atenuação acelerada do *dinamismo dinâmico*. Aqui, temos um aumento acelerado de retorno ao dinamismo estático que, de modo geral, se acentuadamente aumentado, atingiria a nitidez do classicismo, outro extremo do eixo da função de complementaridade congênita.

Será possível detectar uma única tomada de posição ou reconhecer um único movimento em algumas das telas da seleção? Acreditamos não ser pertinente assumir uma posição antitética. Ao erigir-se contra-

riamente ao passado, o Futurismo, mais do que pensar em oposições estanques, mostra o processo, dentro do eixo de continuidade, entre dinamismo estático (nitidez) e dinamismo dinâmico (fluidez). Assim, para a análise, mais relevante do que estabilizar um dos extremos é ressaltar o movimento entre eles. Sintetizamos, em seguida, algumas características do plano da expressão e sua influência na suspensão temporal do plano do conteúdo pictórico (ver Tabelas 4 e 5).

<i>Semióse:</i>	plano da expressão	plano do conteúdo
	↓	↓
	valores táteis	menor opacidade

- Nesse eixo, a direção é do inacabamento para o acabamento (do repouso, da estaticidade);
- Observância dos contornos: a triagem das linhas e das cores mantém-se em seus limites (valorização da linha);
- Temporalidade: reconhecimento inteligível → catálise atenuada;
- Andamento: mais lento.

Tabela 4: Eixo do dinamismo estático.

<i>Semióse:</i>	plano da expressão	plano do conteúdo
	↓	↓
	valores visuais (aproximação)	maior opacidade

- Nesse eixo, a direção é do acabamento para o inacabamento (do movimento, da dinamicidade);
- Observância dos contornos: desmanche das linhas e amálgama de cores (confiança no olhar);
- Temporalidade: atraso no reconhecimento inteligível → catálise acentuada
- Andamento: mais rápido.

Tabela 5: Eixo do dinamismo estático.

Optamos por demonstrar, por razões analíticas, a direção que vai do eixo “nitidez — dinamismo estático” para o eixo “fluidez — dinamismo dinâmico”. Para isso, selecionamos, entre as 16 telas, uma amostra de três que são representativas de cada estágio para fazer parte do esquema tensivo (Cf. Diagrama 1)

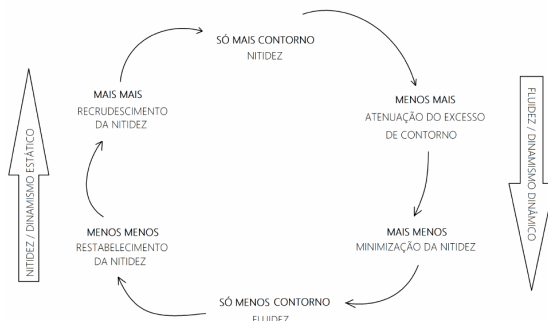


Diagrama 1: Tensividade na complementaridade congênita do plano da expressão pictórico.

A Tela A pertence ao campo da predominância do eixo “fluidez — dinamismo dinâmico”. Ela apresenta uma cifra de *mais menos* em relação à minimização da nitidez, partindo em aceleração, *cada vez mais*, para uma cifra de *só menos* contorno e, aqui sim, estamos no campo da fluidez acentuada, projeto dos pintores futuristas. Já em B, temos uma

cifra de *menos mais*, com atenuação do excesso de contorno. A Tela B é um caso em que Boccioni se afasta do projeto futurista e se aproxima do impressionismo de Monet: atenua-se o excesso de contorno e afasta-se da cifra de *só menos* contorno, da fluidez futurista. Na Tela C, temos um caso da cifra *menos menos*, com restabelecimento da nitidez e com encaminhamento para uma cifra de *mais mais*, com recrudescimento da nitidez de contornos.

Outro analista poderia inverter essa ordem, optando pelo sentido inverso, o do acabamento, da nitidez e não o do inacabamento, o da fluidez, como foi o caso deste estudo. Schwartzmann (2014, p. 139), ao analisar o plástico e o figurativo, por exemplo, mostra-nos duas possibilidades de direções analíticas.

Nossa opção analítica afirmou-se pela consonância em relação aos procedimentos pictóricos traçados pelo próprio Umberto Boccioni, seja nos manifestos, seja nas técnicas de sua produção pictórica. Tantos os manifestos quanto as técnicas encaminham-se para o inacabado, para a fluidez das linhas, das cores e para a afirmação da *complementaridade congênita*, que dinamiza tanto o espaço quanto o tempo pictural. Trata-se, como vimos, de um movimento pendular dos formantes plásticos que circulam entre dinamismo estático e dinâmico.

Considerações finais

Eis quatro questões que nortearam esta pesquisa: (a) Quais seriam os principais artifícios do plano da expressão que engendram os efeitos de sentido de dinamismo dinâmico nas telas futuristas?; (b) Comparando com os manifestos, notamos dissonância entre o projeto discursivo e as práticas do pintor futurista Boccioni, cujas telas foram aqui analisadas. Por que é que se verifica essa distância entre projeto verbal constante dos manifestos e a manifestação dos enunciados das telas? (c) Seria,

pois, a *complementaridade congênita* um experimentalismo do plano da expressão capaz de romper com as semioses pictóricas mais tradicionais até então? (d) O dinamismo proposto nas telas se afasta tensivamente das cifras do dinamismo clássico?

Em (a), notamos que os principais artifícios da expressão fundam-se nas premissas da complementaridade congênita que rege um procedimento subordinativo entre os formantes plásticos. Os pintores futuristas almejavam um enunciado plástico, cujos elementos estariam em subordinação complementar, ou seja, cada entidade nutre, assim, com outra entidade, certa dependência interna. Em (b), de fato, notamos uma dissonância, pois as telas 12 e 14, por exemplo, mais parecem um quadro impressionista de Monet do que uma tela futurista de Boccioni. Ou seja, não rompe tanto assim com o passado como preconizam os manifestos, pois, levada a complementaridade congênita às últimas consequências, os enunciados pictóricos revelariam saturação na vivificação da intensidade. Em (c), a complementaridade congênita seria apenas em parte um experimentalismo no plano da expressão capaz de romper com as semioses pictóricas mais tradicionais até então, pois desde o barroco, com a virada na perspectiva, notamos que os arranjos da expressão organizam-se por romper com o passado clássico. Em (d), acreditamos ter encontrado, pelo menos parcialmente, um caminho, visto que o dinamismo proposto nas telas futuristas afasta-se demasiadamente das cifras tensivas do dinamismo clássico, uma vez que elas projetam na manifestação do enunciado pictórico um movimento acentuadamente dinâmico. Esse dinamismo dinâmico abala não apenas o espaço, mas principalmente o tempo pictórico.

Como pudemos notar, então, este estudo buscou perfazer um percurso que priorizou a gradação entre dinamismo estático e dinamismo dinâmico, pensado dentro da função complexa de *complementaridade congênita*, e não postulado apenas como uma simples oposição entre

esses dois funtuivos. Pelas análises, depreendemos que não se deve confiar na suficiência de uma categoria estanque. Não podemos afirmar de uma simples tela isolada, como vimos nas amostras do Futurismo de Boccioni, que ela é puramente estática ou puramente dinâmica. Além disso, o conjunto das telas está em função de um efeito estético generalizante, e não particularizante.

De um lado, se tomarmos qualquer tela da rede de amostras (de 1 a 16) por exemplo, o que se observa é apenas mero efeito de sentido discursivo: ou de efeito estético estático ou de efeito estético dinâmico. De outro lado, cada um desses efeitos constrói-se segundo uma invariante formal nos objetos estéticos, os refreamentos do plano da expressão, que são regidos por dois *princípios*: (a) o *subordinativo*, regido pela complementaridade congênita do plano da expressão (esmaecimento das linhas e amálgama de cores); e (b) o *coordenativo*, regido pela manutenção das linhas e pela delimitação das cores. O primeiro participa do eixo da fluidez e o segundo, do eixo da nitidez; ambos os eixos pensados, tensivamente, em gradação complementar e não de modo binário.

Se mais ousados os refreamentos da expressão, como é o caso das telas de Boccioni, denominadas de "*dinamismo X* ou *dinamismo Y*", temos um efeito estético de fluidez ou de dinamismo dinâmico. Se menos ousados tais refreamentos do plano da expressão, como é o caso da tela 15, há um direcionamento para um efeito estético de predominância do eixo da nitidez ou do dinamismo estático. Juntamente com os refreamentos acentuados da expressão (ver, por exemplo, a tela 1), temos no plano do conteúdo a suspensão provisória da regência do semântico (supondo, evidentemente, que não tivéssemos em mãos a legenda verbal "elasticidade" ancorando o enunciado visual).

Mais do que uma conclusão definitiva, ressaltamos que a experiência estética proposta pelos futuristas suspende temporariamente uma

rápida decodificação do plano do conteúdo, delongando sobremaneira seu reconhecimento inteligível. Esse é o trunfo da função da complementaridade congênita do plano da expressão. Não é por acaso que as telas, cujos formantes da expressão se organizam conforme as cifras tensivas presentes na função da complementaridade congênita, tornaram-se representativas das técnicas da pintura futurista. Nas telas mais fluidas e, portanto, da ordem do dinamismo dinâmico, notamos ainda a soberania da espera, a soberania do intervalo psíquico na cognição do enunciatário, um efeito afetivo que tanto almejava Boccioni em seus manifestos e em sua produção pictórica.

Referências

- BOCCIONI *et al.* 2013. Manifesto dos pintores futuristas. *In: O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva.
- D'ORS, Eugenio. 2011 [1945]. **Del barocco**. A cura di Luciano Anceschi. Milano: Abscondita.
- FOCILLON, Henri. 2001 [1943]. **A vida das formas**. Trad. Ruy de Oliveira. Lisboa: Edições 70.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. 1998. **Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil**. São Paulo: Edusp: Educ.
- HJELMSLEV, Louis. 1975 [1943] **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- HOCKE, Gustav René. 2005 [1957] **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Trad. Clemente Raphael Mahl. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. 2000. **Barroco: Do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco.
- SCHWARTZMANN, Saulo Nogueira. 2014. **Semiótica da composição pictural: o jogo tensivo entre o figurativo e o plástico na Série das Ligas de Wesley Duke Lee, 149 f.** Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SCHWARTZMANN, Saulo Nogueira. 2018. **Semiótica da continuidade nas pinturas de vanguarda: graus de contrariedade entre rompimento forte e rompimento fraco, 260 f.** Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TOMASI, Carolina. 2014. **Semiótica da agudeza: da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX, 518 f.** Tese de

Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

THÜRLEMANN, Felix. 2004. Como definir a arquitetura barroca? *In*: Ana Claudia de Oliveira (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores.

VALÉRY, Paul. 1973. **Cahiers**. Paris: Gallimard / La Pléiade. Tomo 1.

WÖLFFLIN, Heinrich. 2006 [1915]. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Trad. João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.

ZILBERBERG, Claude. 1992. *Présence de Wölfflin*. **Nouveaux Actes Semiotiques**. Limoges: Pulim, 23-24, p. 1-110.

ZILBERBERG, Claude. 2004. As condições semióticas da mestiçagem. Trad. Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. *In*: E. P. Cañizal; K. E. Caetano (Orgs.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, p. 69-101.

ZILBERBERG, Claude. 2011a [2006] **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial.

ZILBERBERG, Claude. 2011b. Del tempo en pintura. Formas de la lentitud I. Trad. Desiderio Blanco. **Temas del Seminario**, 26, Julio-Diciembre, p. 135-158.

Parte III

Estudos da imagem em movimento

CAPÍTULO 5

Graus da expressão no texto cinematográfico

Ilca Suzana Vilela

Julia Lourenço Costa

Taís de Oliveira

Introdução

Nas pesquisas semióticas de abordagem do texto cinematográfico, é comum a relevância conferida ao plano da expressão para o desenvolvimento de modelos de análise que contemplem a descrição dos processos de geração de sentido dessas semióticas complexas ou sincréticas. Estas se constituem por diversas linguagens de manifestação: os elementos que configuram seu sincretismo são oriundos de semióticas heterogêneas. Necessária, portanto, é a apreensão das funções e do estatuto próprio desse sincretismo (GUIRADO, 2013).

Atualmente, a semiótica conta com duas vertentes de pesquisa voltadas ao sincretismo. A primeira atribui a esse tipo de texto estratégias textuais de comunicação sincrética. Logo, a produção do texto sincrético envolveria uma estratégia global de comunicação. A segunda vertente concerne aos procedimentos de sincretização constitutivos do plano da expressão textual. Metodologicamente, abstraído o plano do conteúdo, analisam-se os procedimentos utilizados na integração de diferentes linguagens de um plano da expressão sincrético (GUIRADO, 2013).

No Brasil, a obra *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética* (OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009) foi bastante disseminada e se volta, como antecipa o subtítulo, a propostas metodológicas de análise de textos sincréticos. Para tanto, investe-se na hipótese de uma “enunciação única” pela “análise da estratégia enunciativa construída pelo enunciador sincrético, já que as diferentes linguagens estariam unidas por meio da enunciação com uma relação entre elementos verbais e não verbais” (GUIRADO, 2013, p. 53).

Conforme Guirado (2013), no que tange à semiótica do cinema, buscam-se elementos da semiótica geral para tratar das especificidades da linguagem cinematográfica. Beividas (1983) apresenta um modelo

teórico de apreensão da interação e funcionamento dos códigos das linguagens sincréticas. Balogh (1996) concentra-se na narratividade fílmica e discute o papel da figurativização na temporalização discursiva. Silva (2011) aborda o filme como gênero, em que os elementos visual, verbal, sonoro e musical são abarcados por uma “identidade audiovisual” ou “estilo visual”. Guirado (2013), a partir de Beividas (1983), propõe um modelo de análise sincrética da linguagem cinematográfica que possibilita a organização de diversas formas códcas, as linguagens individuais que participam do sistema sincrético. Para efeitos de síntese, essas diferentes pesquisas semióticas sobre o cinema buscaram delinear uma proposta geral de abordagem desse tipo de discurso na produção do sentido.

Todavia, a apresentação de um modelo de análise da semiótica sincrética no cinema não é a proposta deste capítulo. Ao invés disso, investe-se na hipótese da gradação da expressão nos textos cinematográficos. Para tanto, serão observados os usos da simbolização e da semissimbolização nos filmes *As Patricinhas de Beverly Hills*, *As horas* e *A árvore da vida*. A organização desse capítulo inicia-se com a explicitação do enquadramento teórico-metodológico estabelecido. Em seguida, será feita uma breve aplicação no *corpus* mencionado.

1 Fundamentos

Na semiótica francesa, os conceitos de simbolismo e de semissimbolismo foram trabalhados principalmente por Jean-Marie Floch e por outros semioticistas dedicados à semiótica visual ou plástica. Contudo, esses sistemas podem ser aplicados a qualquer tipo de texto (BARROS, 2008).

Os sistemas simbólicos foram definidos por Hjelmslev como semióticas monoplanas, em que um termo do conteúdo corresponde a um

elemento da expressão, cuja interpretação está ancorada nos sentidos sedimentados por determinada cultura. Porém, não admitem a segmentação posterior em figuras. Essa isomorfia interpretativa pode ser ilustrada pela “foice e o martelo, símbolo do comunismo, os pratos e a balança, símbolo da justiça, ou as onomatopeias no domínio da língua” (HJELMSLEV, 2009 [1943], p. 118-119).

Se o simbolismo diz respeito às relações culturalmente estereotipadas entre expressão e conteúdo, em que o sentido é homologado termo a termo, o semissimbolismo, por sua vez, desestabiliza o que foi fixado pelas culturas e sociedades, a exemplo da pintura *Os girassóis*, de Van Gogh, em que a categoria — não mais termo a termo — claro / pontiagudo *versus* escuro / arredondado (expressão) será homologável à categoria do conteúdo vida *versus* morte (BARROS, 2008).

Da novidade à estereotipia entre essas relações “motivadas”, ocorrem gradações, “pois nada é completamente novo ou completamente estereotipado, e produz-se sempre um vaivém entre a novidade e a estereotipia” (BARROS, 2008, p. 34). Afinal:

Essas mudanças ocorrem aos pouquinhos e produzem textos que apresentam graus intermediários entre o semissimbolismo e o simbolismo. [...] Se o semissimbolismo constrói formas novas de sentir o mundo, criando relações sensoriais novas com os objetos, razões diversas de uso (a repetição sobretudo), em um momento histórico e em uma dada cultura, fazem dele um sistema de símbolos. Transforma-se a novidade em estereotipia e passa também a ser outro o papel da relação, agora simbólica, entre expressão e conteúdo nos textos: o de apontar os valores da sociedade, os *mitos da vida cotidiana*, como foi dito por Roland Barthes (BARROS, 2008, p. 34 — *grifos do original*).

Dessa citação de Barros, depreende-se, pois, que os sistemas semissimbólicos constroem efeitos de poeticidade e, no extremo, podem produzir textos capazes de provocar prazer estético. De outra parte, os sistemas simbólicos dão tangibilidade a conteúdos estabelecidos pela cultura e, no extremo, explicitam ou orientam quanto aos valores sociais.

2 Aplicação

Diante do exposto, ratificamos que a proposta deste capítulo é analisar o funcionamento do plano da expressão em diferentes textos cinematográficos, tendo como forma de abordagem os usos dos sistemas simbólico e semissimbólico no *corpus* selecionado para o estudo, de maneira a observar o papel desses recursos na construção do sentido no cinema. Vejamos então.

2.1 As patricinhas de Beverly Hills

Esse filme é uma comédia americana que trata da história de uma garota da Costa Leste do país, Tai, que se muda para Beverly Hills. Em sua nova escola, *Bronson Alcott High School*, Cher, a garota mais popular da escola, a recepciona e trabalha no projeto de transformar a recém-chegada à sua própria semelhança (OLIVEIRA, 2013).

Um estudo de Oliveira (2013) demonstrou que a temática central desse filme é a inclusão e a exclusão, de que decorre um sistema de valores subjacente à superficialidade do cômico. É de todo interesse, pois, demonstrar que o uso preferencial dos sistemas simbólicos no plano da expressão tem relevância na geração desses valores no âmbito de tal sistema.

De acordo com Oliveira (2013), na confluência entre a semiótica e as ideias de Bergson (1991), as personagens do filme em análise corroboram características que produzem o cômico. É o caso da rigidez mecânica das ações, a exemplo do consumismo e da dependência química que, de tão corriqueiros, não acionam paixões (comoção, compaixão, piedade, entre outras), mas apenas uma relação direta com o inteligível. Esse estado de coisas pode ser mais bem compreendido na cena descrita por Oliveira aos 10 minutos e 36 segundos de filme, em que Cher,

frente a um problema (não consegue fazer com que seu professor de debate mude sua nota), tem o seguinte pensamento: “Eu me senti impotente e sem controle, o que odeio muito. Eu precisava me abrigar num lugar onde pudesse refletir e recuperar minhas forças”. A imagem passa então do foco no rosto de Cher à fachada de um *shopping center*. Tal cena nos leva a uma das “leis” definidas por Bergson: “É cômico qualquer incidente que chama a nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa” (BERGSON, 1991, p. 40) (OLIVEIRA, 2013, p. 102).

Nessa demonstração de que a comédia produz personagens cujas imagens de si são muito estereotipadas e superficiais, Oliveira (2013) ensaia a observação do recurso ao simbolismo em *As patricinhas*. De fato, é curioso notar que a relação entre expressão e conteúdo nesse filme produz o efeito de motivação cultural na linguagem. Nesse contexto, determinada expressão corresponde, necessariamente, a determinado conteúdo, o que permite uma única interpretação possível, sem que, no entanto, a análise das figuras seja passível de ocorrer posteriormente. Assim, além dos risos que esse pensamento provoca — a relação entre Cher e o *shopping center*, o símbolo por excelência da lógica mercadoló-

gica do capitalismo recente — ele também faz entrever os sentidos de uma determinada cultura.

De fato, já na primeira aparição de Cher, uma súpula da sociedade de consumo americana, em que se assenta o universo axiológico concretizado pelos espaços e atores dessa comédia, é apresentada. É quando o espectador tem acesso (em *voice over*) ao seguinte pensamento da protagonista:

OK, você está provavelmente pensando: “Isto é como um comercial de Noxema, ou o quê?”. Mas, honestamente, na verdade eu tenho uma vida muito normal para uma garota adolescente. Ou seja, eu me levanto, escovo os dentes e pego as roupas do colégio.

Esse pensamento de Cher é simultâneo a sua ação de procurar a roupa com que vai à escola no seu “provador digital”, um programa de computador que testa as combinações possíveis entre as peças de seu guarda-roupa.

No tempo acelerado com que se desenrola o texto fílmico, repetem-se sucessivamente espaços (mansão, *shopping center*, carros de luxo), atores (garotas e garotos populares, galãs) e temas (magreza, riqueza) que reforçam padrões e clichês estéticos e socioculturais, mas, sobretudo, representativos da juventude privilegiada de Beverly Hills e sua pressa em consumir a vida.

No exame da película, nenhum trabalho com a expressão que configure um efeito poético da linguagem destacou-se. As escolhas do sujeito da enunciação orientam-se pela veiculação dos conteúdos tematizados no filme, não interessando, portanto, a produção da novidade estética. Os sentidos comuns aos signos que circulam podem ser facilmente reconhecidos, a exemplo do plano cromático, em que a claridade simboliza dia e a escuridão simboliza noite.

A centralidade da narrativa em *As patricinhas* é marcante. É essa tamanha relevância dada ao plano do conteúdo, em que mais interessante parece ser a própria história do que o modo (uso de recursos de intensificação da expressividade) de apresentá-la, que faz do sistema simbólico um mecanismo prioritário para obtenção desse efeito. De outra maneira, todavia, será o trabalho com a expressão no filme *As horas*.

2.2 As horas

Esse filme, cujo título original é *The Hours*, dirigido por Stephen Daldry (2002), é uma adaptação do romance homônimo de Michael Cunningham (*The Hours*, 1998). Sob a rubrica do roteirista David Hare, o enredo de *As Horas* foca nas histórias de três mulheres: Virginia Woolf, que vive no início do século XX, Laura Brown, que vive na metade desse mesmo século, e Clarissa Vaughan, que vive no primeiro ano do século XXI. A articulação entre essas personagens ocorre pelo romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]), cuja autoria é da primeira das personagens. A segunda, em algumas das cenas em que aparece, está lendo esse livro e a terceira, de tantas semelhanças com a personagem principal do romance, é apelidada pelo ex-namorado, Richard, com o nome da obra de Woolf (OLIVEIRA, 2015).

Em consonância com Oliveira (2015), observou-se que a oposição de base do filme é vida *versus* morte. Partindo dessa oposição e considerando apenas o par Clarissa Vaughan e Richard Brown, notou-se tanto o uso do simbolismo quanto do semissimbolismo no filme.

No que concerne à categoria cromática, Clarissa faz um uso simbólico dela, pois concebe, no plano do conteúdo, a vida como eufórica / emissiva, o que, no plano da expressão, corresponderá à claridade. Contrariamente, no plano do conteúdo, a morte é disfórica / remissiva e, no plano da expressão, corresponde à escuridão, em

conformidade com a concepção corrente da cultura ocidental. Assim, Clarissa é um agente operador de abertura e iluminação enquanto Richard ainda vive. Após a morte de seu amigo e ex-amante, Clarissa passa a ser um agente do fechamento e da escuridão¹. Esse jogo entre luz e escuridão pode ser observado no filme, respectivamente nas cenas que se passam aos 18min47seg e aos 18min43seg, por exemplo.

Na composição da personagem Richard, por sua vez, o enunciador optou pelo sistema semissimbólico. Sabe-se, de acordo com Pietroforte (2004), que esse sistema é bastante utilizado pela semiótica plástica e opera com as categorias: (1) *cromática*, que explora as relações de sentido estabelecidas por meio da cor — puro *versus* mesclado; brilhante *versus* opaco etc.; (2) *eidética*, cujo foco é a forma — côncavo *versus* convexo; retilíneo *versus* curvilíneo etc. e (3) *topológica*, que se interessa pela organização espacial das figuras — alto *versus* baixo; central *versus* periférico etc. Essa “sintaxe plástica”, que responde pela expressão, vai articular-se com categorias do conteúdo, tais como natureza *versus* cultura, vida *versus* morte. Tal relação é chamada de semissimbólica. Desse sistema, tal como ocorreu na análise da personagem Clarissa, será observada somente a relação cromática.

Nota-se que, para Richard, o conteúdo vida é disfórico / remisivo e corresponde, no plano da expressão, à escuridão (cena do filme: 18min44seg). Por outro lado, o conteúdo morte é eufórico / emissor e simboliza, pois, a claridade no plano da expressão, já que o único momento em que a personagem fala de luz e abre as janelas é na cena de seu suicídio (cena do filme: 01h32min45seg). Consequentemente, subvertem-se os estereótipos culturais e, assim, criam-se semissímbolos.

¹Fotogramas que exemplificam os pontos aqui levantados podem ser encontrados na Dissertação de Mestrado intitulada *Enunciação e intertextualidade no filme As horas, de Stephen Daldry*, de Taís de Oliveira (2015), disponível para download em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19082016-152523/pt-br.php>. Ver especialmente o item 1.3, “A oposição de base e a luminosidade”.

Em *As horas*, reconhece-se, mediante as cenas examinadas, tanto a fixação da interpretação arbitrariamente estabelecida pela cultura quanto o desfazimento desse tipo de significação. Ao tensionar os estereótipos culturais e a novidade estética, o discurso fílmico confirma sentidos habituais, o que gera uma relação contratual na linguagem, mas também contradiz esses sentidos, polemizando-os.

Partindo de um texto cujo recurso ao simbolismo firmou uma comédia de costumes de nossa época para, em seguida, observar, na tensão entre o simbólico e o semissimbólico, as relações de sentido reversíveis discursivizadas, vejamos, então, o que se passa no filme *A árvore da vida*.

2.3 A árvore da vida

Esse filme mostra as origens e o significado da vida através dos olhos de uma família da década de 1950, no Texas. Com o desenvolvimento de uma narrativa não linear, também apresenta temas surrealistas, imagens através do espaço e o nascimento da vida na Terra. Porém, o que se notabiliza no trabalho com o plano da expressão é o uso do semissimbolismo.

Figurativamente, relações semissimbólicas estão nos vastos espaços abertos que dominam a cenografia (cenas do filme: 02min10seg; 02min17seg; 05min57seg) mesmo quando as personagens estão dentro da casa, do lugar de trabalho, são sempre espaços amplos e claros, inclusive com janelas e portas abertas, permitindo que se veja o espaço externo (cena do filme: 04min31seg). Em contraposição, o fechamento ocorre no limitado e escuro espaço do castigo das crianças; as imposições de um pai opressor e direcionado pelos excessos de superioridade ante sua esposa e seus filhos. Suas lições morais e de conduta ocorrem na igreja, nos passeios de carro, na casa (cena do filme: 07min01seg). É sobretudo na casa que são exigidos dos filhos conhecimentos da música

erudita, dos bons modos à mesa, da força, da destreza e da capacidade de suportar a dor em exercícios / jogos que testam suas habilidades físicas. Tais lições não escondem, entretanto, a frustração de um pai que queria ser um grande músico erudito, nem sua admiração pelo que está acima das suas reais condições de vida. Com efeito, não tendo sido protagonista da superioridade e do destaque sociais almejados, vivencia a ilusão de poder e de superioridade na intimidade de seu lar pelas restrições e severidades impostas aos familiares. É notável que exija sempre mais dos seus filhos e que nunca emita julgamentos de aprovação a qualquer atitude deles.

A figuratividade, no que diz respeito ao plano da expressão, organiza-se pela categoria topológica, donde decorrem os seguintes contrastes: aberto *versus* fechado :: amplitude, liberdade, vida *versus* limitação, opressão, morte; hermético *versus* escancarado :: absoluto *versus* universo; superior *versus* inferior :: transcendência/divindade *versus* imanência/humanidade — trata-se de tomadas embreadas, que simulam visões em primeira pessoa, com vistas ao céu e ao teto da igreja, no caso da superioridade, ou a uma queda d'água, no caso da inferioridade.

Conquanto a semiótica plástica tenha estabelecido apenas as categorias eidética, cromática e topológica, Médola (2009) acrescenta a estas a cinética e, assim, além da abordagem dos formantes plásticos, podem ser considerados os dos audiovisuais. Ao explicar o formante cinético, diz que:

Na substância sonora, por sua vez, os sons, compreendidos como matéria sensível, serão formatados em notas musicais, fonemas, ruídos. Assim, conteúdo e expressão audiovisual apresentam características próprias, mas não independentes, de modo que os traços distintivos da forma da expressão correspondem aos traços distintivos da forma do conteúdo (MÉDOLA, 2009, p. 404).

A partir dessa ampliação das categorias de análise do plano da expressão proposta pela semiótica, pôde-se observar que as figuras da isotopia musical mencionadas acima, cineticamente, enunciaram-se como expressão musical forte e alta *versus* o conteúdo musical rígido, grandiloquente.

Essa escolha dominante do sistema semissimbólico traz inovação aos traços do significante no contraste com o significado, corroborando o posicionamento de Jean-Marie Floch no tocante à intencionalidade desse sistema:

Por um lado, os sistemas semissimbólicos permitiriam realizar um discurso mais profundo e mais mítico e, por outro, fazer com que seja tomado por mais “verdadeiro”, na medida em que a arbitrariedade do signo é parcialmente abolida quando ele adquire certa motivação² (FLOCH, 1986, p. 205-206, *tradução nossa*).

Contudo, não custa reafirmar, essa relativa motivação do signo proporcionada pela produção de semissímbolos se mantém, necessariamente, em virtude do contexto sociocultural. Todavia, como efeito de sentido que é, pode ser desfeito discursivamente por exigência do próprio espaço estabelecido por esse discurso.

3 Escala

Tendo concluído a observação do *corpus*, para efeitos de síntese, foi feita uma esquematização dos resultados obtidos numa escala em cujos extremos temos, de um lado, a estereotipia, que reitera o que já foi

²Les systèmes semi-symboliques permettraient ainsi, d'une part de tenir un discours plus profond et plus mythique et, d'autre part, de le donner pour plus «vrai» dans la mesure où l'arbitrarité du signe est en partie abolie puisque le signe conquiert quelque motivation.

feito em muitos textos da cultura, coincidindo com o senso comum. De outro lado, temos a estetização, que relativiza, subverte e inova os sentidos dados pela cultura e pela sociedade. Em posição intermediária, a mescla entre esses dois sistemas, propulsando a tensão entre o “dado” e o “novo” (Cf. Tabela 1). São, respectivamente, os usos dos sistemas simbólicos e dos semissimbólicos que produzem os efeitos de “dado” e de “novo” no plano da expressão do *corpus* investigado. Assim, o filme *As Patricinhas* está no extremo da estereotipia, pelo predomínio do uso do simbolismo; *A árvore da vida* está no extremo da estetização, pelo predomínio do uso do semissimbolismo, e, em posição intermediária, está o filme *As horas*, já que faz uso de ambos os sistemas.

Estereotipia	Mescla (estereotipia + estetização)	Estetização
Reiteração dos sentidos determinados pela doxa	Tensão entre o “dado” e o “novo”	Inovação dos sentidos dados pela cultura e pela sociedade
Predominância dos sistemas simbólicos	Mescla simbolismo + semissimbolismo	Predominância dos sistemas semissimbólicos
<i>As Patricinhas de Beverly Hills</i>	<i>As horas</i>	<i>A árvore da vida</i>

Tabela 1: Esquematização dos resultados.

Conclusão

Os estudos sobre o cinema na semiótica primaram pela busca de uma abordagem geral para lidar com esse tipo de texto sincrético, com atenção especial dada ao plano da expressão dos filmes. O objetivo deste capítulo, no entanto, não foi propor um modelo de análise semiótica sincrética para o cinema, mas, tão somente discutir a hipótese da gradação da expressão em textos cinematográficos. Para tanto, foram

examinados os usos da simbolização e da semissimbolização nos filmes *As Patricinhas de Beverly Hills*, *As horas* e *A árvore da vida*, resultando numa escala em que, num extremo, encontra-se preponderantemente o efeito de simbolismo, no outro extremo, ao contrário, o domínio é do semissimbolismo e, em posição intermediária, está a mescla desses dois recursos.

Referências

- AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS. 1995. Netflix. Direção e produção de Amy Heckerling. Estados Unidos: Amy Heckerling. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/384406>. Acesso em 12 de dezembro de 2017.
- AS HORAS. 2002. Direção: Stephen Daldry, Produção: Robert Fox e Scott Rudin. Estados Unidos: Miramax, 1 DVD.
- A ÁRVORE DA VIDA. 2011. Netflix. Direção e produção de Terrence Malick. Estados Unidos: Terrence Malick.
- BALOGH, Anna Maria. 1996. **Conjunções, disjunções, transmutações** — Da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 2008. Semiótica e retórica: um diálogo produtivo. In: Gláucia Muniz Proença Lara *et. al* (Orgs.). **Análise do discurso hoje** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 27-39.
- BEIVIDAS, Waldir, 2006 [1983]. **Semióticas sincréticas (o cinema): posições**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- BERGSON, Henri. 1991. **O riso**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- FLOCH, Jean-Marie. 1986. Semi-symbolique (système, langage, code ~), entrada 5. In: Algirdas Julien Greimas; Joseph Courtés. **Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II**. Paris: Hachete.
- GUIRADO, Natália Ciporalo, 2013. **Um sistema sincrético: a linguagem cinematográfica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- HJELMSLEV, Louis. 2009 [1943]. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. 2009. Lógicas de articulação de linguagens no audiovisual. *In*: Ana Claudia de Oliveira; Lucia Teixeira (Orgs.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética, 2009.

OLIVEIRA, Taís de. 2013. O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de *As Patricinhas de Beverly Hills*. **Estudos Semióticos**. São Paulo, USP, vol. 9, n. 1, p. 99-110.

OLIVEIRA, Taís de. 2015. **Enunciação e intertextualidade no filme *As horas*, de Stephen Daldry**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

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

SILVA, Odair José Moreira da, 2011. **O suplício na espera dilatada**: a construção do gênero suspense no cinema. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

WOOLF, Virginia. 2003 [1925]. **Mrs. Dalloway**. Ware: Wordsworth.

CAPÍTULO 6

Textualização na cultura digital: os movimentos de
condensação e expansão na campanha transmidiática

The experience inside

Patrícia Margarida Farias Coelho

Marcos Rogério Martins Costa

Introdução

Atualmente as mídias e as tecnologias se constituem em princípios organizadores da sociedade

Santaella

Por relação a vinte anos atrás, hoje convivemos com as mídias de uma forma absolutamente diferente. No século XXI, a maioria das pessoas está, direta ou indiretamente, vinculada a uma plataforma digital, seja por meio de aparatos tecnológicos (*smartphones, tablets, notebooks* etc.), seja por meio das redes sociais digitais (Facebook, Twitter, Google+ etc.)¹. Com o avanço das tecnologias midiáticas, conceitos e práticas foram sendo desenvolvidos. Um desses conceitos é o de *transmídia*, também traduzido como *narrativa transmidiática*, proposto por Jenkins (2009 [2006]). A *transmídia*, segundo esse estudioso, consiste em uma narrativa primeira associada a uma nave-mãe (mídia principal), que se desdobra em diferentes mídias a partir das ações dos fãs e de outros veículos comunicacionais².

Ressaltamos que o conceito de *narrativa transmidiática*, embora se relacione com a noção semiótica de narratividade (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [2006], p. 328-330), não cobre o mesmo escopo semântico de

¹Compreendemos, neste estudo, o termo *mídia* como um veículo de um determinado sistema de comunicação social. Levando em conta os setores tradicionais, temos as seguintes *mídias tradicionais*: rádio, TV, jornal, revista etc. Com o avanço tecnológico, passamos a ter as *mídias digitais*, desenvolvidas a partir das potencialidades da internet: redes sociais digitais, *blogs, sites*, plataformas digitais etc. É por isso que as mídias digitais também são nomeadas *novas mídias* (SANTAELLA, 2003).

²Segundo Jenkins (2009 [2006], p. 145), “o conceito de *narrativa transmídia* entrou para o debate público pela primeira vez em 1999, enquanto audiências e críticos tentavam entender o sucesso fenomenal de *A bruxa de Blair* (1999), um filme independente de baixo orçamento que se tornou um negócio imensamente rentoso. [...] *A bruxa de Blair* havia conquistado uma legião de seguidores na web mais de um ano antes de chegar a qualquer sala de cinema”.

narrativa, na proposta da semiótica greimasiana. O termo *narrativa*, em sua mais simples realização, é a passagem de um estado anterior a um estado posterior, “operado com a ajuda de um fazer (ou um processo)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 327). Assim, é um conceito operativo (metalinguagem), enquanto a noção de narrativa transmidiática é um conceito de uso (semiótica-objeto). Portanto, a narrativa transmídia possui programas narrativos que concretizam o fazer dentro do texto. Contudo, ela, em sua totalidade, não constitui apenas e somente uma narrativa, mas um conjunto de programas narrativos, segundo a perspectiva da semiótica francesa.

O primeiro objetivo deste capítulo é a discussão do plano da expressão por meio das correlações que este mantém com o plano do conteúdo, especificamente, na constituição dos procedimentos de textualização de uma campanha publicitária transmidiática. Desse modo, propomos, como segundo objetivo, descrever o fenômeno que temos à mão: a transmídia, respeitada a semiose que ela implica³. Para tanto, almejamos, como terceiro objetivo, cotejar a comunicação de massa com a comunicação digital. Isso possibilita a compreensão do que são e como se comportam as mídias digitais, bem como convoca a teoria semiótica a analisar esse objeto complexo e relativamente recente no campo dos estudos do texto e do discurso⁴. No prisma da semiótica discursiva, entendemos *textualização* como

³Conforme explicam Greimas e Courtés (2008 [1979], p. 447), “semiose é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de L. Hjelmslev) — ou entre o significante e o significado (F. de Saussure) —, produz signos: nesse sentido, qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica”.

⁴Na perspectiva semiótica, entende-se por *discurso* “o plano do conteúdo do texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas semionarrativas em estruturas discursivas” (BARROS, 2002, p. 85); já o *texto* define-se como “um objeto de significação e um objeto cultural de comunicação entre os sujeitos”, sendo, assim, “resultado da junção do plano do conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano da expressão” (BARROS, 2002, p. 90).

o conjunto dos procedimentos — chamados a se organizarem numa sintaxe textual — que visam à constituição de um contínuo discursivo anteriormente à manifestação do discurso nesta ou naquela semiótica (e, mais precisamente, nesta ou naquela língua natural) (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 504).

Logo, a textualização se fundamenta sobre uma série de categorias e, estas, por sua vez, estão correlacionadas ao material-suporte. Por exemplo, podemos ter a correlação entre o perceptivo e o discursivo em um *outdoor*; entre o crer cognitivo e a incorporação do sensível em um noticiário televisivo abordando uma tragédia; entre a criação textual e a leitura numa novela cavaleiresca, dentre outras possibilidades. Investigar os procedimentos de textualização para depreender as correlações ali configuradas torna-se, assim, um método descritivo pertinente para examinar tanto os efeitos de sentido quanto os mecanismos de construção da semiose nos textos. Eis o que fomenta nosso interesse teórico em retomar esse conceito para o estudo do plano da expressão.

Além disso, “no momento em que se efetua, a textualização reencontra certo número de coerções ao mesmo tempo em que se beneficia das vantagens que lhe são conferidas pelas propriedades do próprio texto” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 504). Em outros termos, é na instância da textualização que se encontram tanto as coerções discursivas do plano do conteúdo quanto as restrições de suporte e de matéria do plano da expressão, uma vez que a textualização é anterior à manifestação do discurso nesta ou naquela semiótica-objeto. Por isso, ela não é o fim do “percurso gerativo total, considerado como passagem do simples ao complexo, do abstrato ao figurativo. A textualização constitui, pelo contrário, uma parada desse percurso num momento qualquer do processo e um desvio em direção à manifestação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 504).

Os processos de transmediação, conforme discute Camara (2014, p. 171), “se caracterizam pela disponibilização em diferentes plataformas de mídias e dispositivos móveis de expansões narrativas criadas a partir de uma narrativa matriz e de uma mídia regente, por meio de contínuas traduções intergenéricas e intersemióticas”⁵. Entendemos, com isso, que as transmídias, como produto / resultado, participam desse processo de transmediação. Assim, este estudo pretende, com base na análise semiótica da textualização de uma transmídia, investigar como se realiza esse processo.

Como *corpus*, selecionamos a campanha transmidiática *The experience inside*, lançada no primeiro semestre de 2011. Essa campanha pertence ao projeto *Inside*, dirigido pela agência publicitária Pereira & O’Dell, que promoveu as marcas e os produtos da Toshiba e da Intel, grandes multinacionais do mercado de tecnologia e inovação. Foram lançadas, até 2016, quatro campanhas transmidiáticas desse projeto, criadas e desenvolvidas pela mesma agência: *The experience inside* (2011), *The beauty inside* (2012), *The power inside* (2013) e *What lives inside* (2015). A partir de 2015, a parceria das marcas patrocinadoras mudou, bem como o produto vinculado à publicidade. Em *What lives inside*, as marcas patrocinadoras são Intel e Dell, e o produto das três campanhas anteriores, um computador de última geração, foi substituído por um *tablet*⁶.

⁵Por *tradução*, a semiótica discursiva entende “a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro considerado como equivalente” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 508). Ressaltamos que nenhuma tradução é totalmente equivalente, tal qual não o são os sinônimos. Desse modo, por *tradução intersemiótica*, compreendemos, aqui, a ressignificação de um determinado sistema de signos por meio de outro sistema semiótico; e, por *tradução intergenérica*, a ressignificação de um gênero discursivo por meio de outro. Entre as traduções desses tipos, encontram-se diversos exemplos nas artes plásticas e visuais que dialogam com a linguagem verbal e vice-versa, em especial nos gêneros pictóricos e performáticos.

⁶*Pereira & O’Dell* nasceu de uma parceria entre o brasileiro Paulo Jorge Pereira e o americano Andrew O’Dell, fundada em 2009. Atualmente, a agência está associada ao

Escolhemos como *corpus* a primeira campanha transmidiática do *Inside* por ter sido um marco na história da comunicação, gerando o primeiro filme social-interativo de uma campanha publicitária: *Inside — A social film experience*⁷. Esse filme pode ser considerado um exemplo de *transcinema*. Conforme Maciel (2009, p. 10) define, transcinema é “o cinema situação”, ou seja, um cinema que trabalha com transformações e experimentações. Essa nomenclatura se aplicou ao filme *Inside* pois, embora dirigido por Caruso, contou com a colaboração e a participação ativa do público ainda na etapa da produção. Como declarou o próprio diretor, a experiência *Inside* é inovadora, tanto para seus espectadores quanto para seus desenvolvedores:

Inside é único, pois permite que eu, como diretor, dirija não apenas os atores, mas também a audiência. [...] O filme ainda está em sua fase experimental e ajudará a criar novos conceitos, oportunidades e ideias para o mundo do entretenimento. Tivemos que abordar o filme de maneira diferente, pois existem as lacunas que precisam ser preenchidas pela audiência da mídia social, mas é isso que faz dele uma experiência nova e empolgante para os espectadores (CARUSO *apud* Intel Brasil, 2011).

O interesse deste estudo é, portanto, examinar o processo de transmediação a partir dessa campanha transmidiática, em especial o processo de textualização entre o filme social *Inside* e as redes sociais digitais. Isso é pertinente para se compreender como essas “lacunas

Grupo ABC de Comunicações, que é o maior conglomerado de comunicação da América Latina e o 18º do mundo, segundo o ranking *Advertising Age*, de 2014.

⁷Neste estudo, não detalharemos o surgimento do filme social-interativo e suas coerções de gênero (relativas ao gênero discursivo), uma vez que nosso alvo é a textualização da transmídia. No entanto, não poderíamos deixar de evidenciar a importância de se estudar esse surgimento e suas consequências. Para maiores explicações sobre esse tema, indicamos a leitura de Souza (2014) e Renó (2011).

que precisam ser preenchidas pela audiência da mídia social” participaram da construção do texto fílmico. Com isso, problematizamos tanto o plano do conteúdo quanto o plano da expressão de textos midiáticos.

Sobre os critérios adotados neste estudo, nossa metodologia será de caráter descritivo, como supõe a tradição semiótica. Propõe-se, assim, examinar a campanha *The experience inside* com base na análise semiótica do filme social *Inside*. Para isso, é importante ressaltar que a análise semiótica dessa transmídia parte do princípio de que uma unidade de sentido pode enfeixar uma totalidade de textos, no caso, o conjunto das mídias articuladas na campanha transmidiática selecionada. Isso ocorre porque “falamos de uma totalidade que, vista sob as semelhanças das suas partes, remete a um determinado modo de presença articulado ao modo recorrente de um sujeito escolher, ainda que ilusoriamente, um lugar específico de onde falar” (DISCINI, 2004, p. 134).

Para tanto, dividimos este capítulo nos seguintes tópicos: (1) comunicação de massa e comunicação digital, no qual se problematizam os processos de comunicação tradicionais e os atuais, discutindo, com isso, a emergência da transmídia; (2) campanha *The experience inside*, no qual se retomam sucintamente as características gerais e específicas dessa campanha e, conseqüentemente, a produção transmidiática do filme social, analisando, ainda, os movimentos de condensação e expansão efetuados durante a campanha.

1 Comunicação de massa e comunicação digital: o surgimento das transmídias

Conhecer os processos comunicacionais de uma sociedade é fundamental, e estarmos atentos às mudanças propostas por ela é ainda mais

importante. Esses processos resultam de diferentes desdobramentos sociais, tecnológicos e culturais. De acordo com Greimas e Courtés (2008 [1979], p. 81), as atividades humanas, em seu conjunto, podem ser consideradas em dois eixos principais: “o da ação sobre as coisas, pela qual o homem transforma a natureza — é o eixo da produção —, e o da ação sobre os outros homens, criadora das relações intersubjetivas, fundadoras da sociedade — é o eixo da comunicação”. Dentre esses eixos, abordamos o segundo, baseados na distinção entre comunicação de massa e comunicação digital.

De acordo com Abrahnam Moles (1986), no *Encyclopedics dictionary of semiotics*, a comunicação de massa acontece entre, pelo menos, um emissor e uma multiplicidade de receptores espalhados em diversos campos geográficos e sociais, sem existir necessariamente uma conexão entre esses receptores. *Grosso modo*, a cultura de massa ocorre de *um-para-muitos*. Nas palavras desse estudioso francês, podemos compreender, ainda, que:

A comunicação de massa está em contraste direto com a comunicação pessoa a pessoa na qual o emissor escolhe seu receptor e o receptor aceita seu emissor. Comunicação de massa é, desse modo, um processo no qual uma pessoa fala para muitas, e é assim compelida a ignorar os traços distintivos destas últimas: numa margem ampla, a comunicação de massa é anônima. Ela leva seus receptores em consideração apenas como um público-meta cujas propriedades receptoras, especialmente seu repertório de signos, são consideradas como mais ou menos homogêneas, de modo que apenas seus traços gerais são levados em consideração (MOLES, 1986, p. 483-484 *apud* Santaella, 1996, p. 33).

De acordo com Santaella (1996, p. 33), se, de um lado, a cultura de massa nivela as diferenças de seu público-meta, “por outro lado, o modo de transmissão desse processo de comunicação tende a aumentar a margem de imponderabilidade da informação que é transmitida e que escapa ao controle da intencionalidade do ato comunicativo”. Segundo a estudiosa, isso acontece porque, na interação face a face, os falantes vão ajustando as diferenças de níveis de códigos culturais e os repertórios de signos, o que aumenta o grau de controle da informação durante o ato comunicativo. Todavia, esse controle diminui na cultura de massa, conforme explica Santaella (1996, p. 33-34):

A maior razão para o aumento de informação não controlada nos processos de comunicação de massa está, no entanto, num outro aspecto que costuma ser bastante negligenciado por aqueles que só buscam conteúdos nas mensagens: o fato de que as mídias inauguraram, antes de tudo, a mistura dos códigos de processos sógnicos numa mensagem, isto é, a simultaneidade semiótica das mensagens. Uma mesma mensagem é composta na sincronia de vários sistemas sógnicos, nas misturas do verbal e não verbal. Isso tende a aumentar a imponderabilidade da informação transmitida e a diminuir a possibilidade de controle do emissor sobre aquilo que os receptores poderão porventura captar como informação na mensagem. São mensagens aparentemente pobres no conteúdo, mas complexas semioticamente, isto é, ricas na mistura de códigos que concorrem para compor a mensagem.

Conforme podemos apreender, em termos semióticos, mesmo em um tipo de comunicação de dados, informações e conteúdos que privilegiem a difusão de *um-para-muitos*, o enunciador nunca terá domínio

completo do enunciatário, uma vez que o enunciatário tem um papel interpretativo que não pode ser ignorado. Além disso, como sustenta Santella (1996), uma peculiar semiose acontece entre os planos do conteúdo e da expressão dos textos com a emergência e o desenvolvimento da cultura de massa. Essas relações entre o verbal e as linguagens sincréticas tornaram-se cada vez mais atuantes nas comunicações de massa. Por isso, o estudo desses planos torna-se necessário e pertinente para a análise dos processos comunicacionais, bem como para os estudos do texto e do discurso.

Ainda segundo Santaella (1996), a cultura das mídias não constitui uma somatória da cultura de massa com a cultura digital. Ao contrário, a cultura das mídias está em formação e, portanto, situa-se entre a cultura de massa e a cultura digital. Isso quer dizer que a cultura digital foi se constituindo por meio de diversos processos de produção, distribuição e consumo — às vezes, em paralelo; às vezes, conjuntamente à cultura de massa. Essa autora explica também que esses processos comunicacionais acompanharam o desenvolvimento de uma audiência cada vez mais personalizada. De modo geral, Santaella (2003, p. 27) sustenta que:

cultura de massas, cultura das mídias e cultura digital, embora convivam hoje em um imenso caldeirão de misturas, apresentam cada uma delas caracteres que lhes são próprios e que precisam ser distinguidos, sob pena de nos perdermos em um labirinto de confusões. Uma diferença gritante entre a cultura das mídias e a cultura digital, por exemplo, está no fato muito evidente de que, nesta última, está ocorrendo a convergência das mídias, um fenômeno muito distinto da convivência das mídias, típica da cultura das mídias.

Jenkins (2009 [2006]) explica que o conceito de *convergência*, característica fundamental da cultura digital e, conseqüentemente, da transmídia, refere-se

ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (Jenkins, 2009 [2006], p. 29).

Essa convergência das mídias e das transformações sociais e culturais não surgiu bruscamente na história das culturas. Sobre a produção de culturas, Castells (1999) salienta que as mudanças na comunicação foram do sistema linear em direção às infinitas angulações e possibilidades do ciberespaço. Este potencializa as interações entre as pessoas, contribuindo, assim, com as (trans)formações culturais, conforme Levy (1993). As linguagens, nas mídias digitais emergentes, prioritariamente a partir da segunda metade do século XX, desenvolveram novas formas de produção, edição e divulgação de textos, imagens, sons e vídeos, pois eles passaram a ser (re)produzidos com o auxílio de *softwares* e *hardwares* dos computadores. Com efeito, a (r)evolução tecnológica contemporânea produziu mudanças sociais e o surgimento de novos hábitos.

Dessa maneira, os processos de comunicação e de linguagem interagiram para a emergência da cultura digital, em colaboração com as (r)evoluções tecnológicas pois, semioticamente, no eixo da produção, toda tecnologia está associada a uma programação que constitui um

tipo de metalinguagem; e, no eixo da comunicação, para se estabelecer uma tecnologia, relações humanas devem ser desenvolvidas em conjunto com as máquinas. Castells (1999, p. 366), na esteira do estudioso canadense Marshall McLuhan (1911-1980), considera que *o meio é a mensagem*. Observa assim que, com o advento da internet, é a mensagem que transforma o meio, pois, “devido à diversidade da mídia e à possibilidade de visar o público alvo, podemos afirmar que, no novo sistema de mídia, a mensagem é o meio” (CASTELLS, 1999, p. 364). Lévy (1993, p. 105) apoia esse ponto de vista por compreender que “as realidades virtuais compartilhadas, que podem fazer comunicar milhares ou mesmo milhões de pessoas, devem ser consideradas como dispositivos de comunicação ‘todos-todos’, típico da cibercultura”. Em outras palavras, diferentemente da proposta comunicacional de *difusão* da cultura de massa, que era de *um-para-muitos*, na cultura digital predomina a *rede*, porque a comunicação se estabelece de *todos-para-todos*.

Para que isso acontecesse, foi imprescindível a formação de uma cultura participativa, conforme explica Jenkins, (2009 [2006], p. 30):

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. Corporações — e mesmo indivíduos dentro das corporações da mídia — ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores. E alguns consumidores têm mais habilidades para participar dessa cultura emergente do que outros.

Dessa maneira, sem ignorar as diversas formas de atuação, Jenkins (2009 [2006]) sustenta que, tanto emissor quanto receptor, termos da teoria formal da comunicação, são participantes ativos, ou seja, emerge a “cultura em que fãs e outros consumidores são convidados a participar ativamente da criação e da circulação de novos conteúdos” (Jenkins, 2009 [2006], p. 378). Essa participação expande as possibilidades de criação de textos e discursos nas mídias digitais. A partir disso, podemos discutir como o conceito de textualização pode auxiliar a entender esses processos comunicacionais da cultura de massa e da cultura digital.

Observando as relações entre os planos da linguagem, com base nas contribuições da semiótica discursiva, podemos afirmar que, nas culturas de massa, a coerção predominante na instância da textualização é a linearização do texto, “determinada pela natureza do significante que ele [texto] terá de encontrar no momento da manifestação: ela será temporal (para as línguas orais, por exemplo) e espacial (escrita, pintura etc.)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 504). Em outros termos, quando, na cultura de massa, privilegia-se determinada mídia e procedimentos comunicacionais de difusão (um-para-muitos), instala-se, necessariamente, uma linearidade, seja entre aquele que produz e aquele que vai receber, seja entre uma mídia e outra. Isso pode ocorrer, em maior ou menor grau, em outros contextos que não os da cultura de massa. Todavia, é na cultura de massa que a segmentação de mercado, a definição de público-alvo, a padronização do produto, dentre outros direcionamentos de mercado, são estimulados e mais desenvolvidos. Temos, assim, uma linearidade fortemente produzida, principalmente nas concepções clássicas de mídias de massa presentes na imprensa, no rádio, na televisão, dentre outros veículos de comunicação da primeira metade do século XX.

Outro fator que confirma a predominância da linearização na cultura de massa diz respeito à comunicação e seus processos, que se

estabeleciem de maneira unilateral: do produtor do conteúdo para o público-meta. As possibilidades de resposta dos usuários-consumidores das mídias de massa, principalmente no início do século XX, eram mínimas, pois os canais de comunicação eram poucos e muito onerosos, principalmente se os compararmos com os que passaram a existir após o advento da internet. Desse modo, é notório o domínio da linearidade nos processos comunicacionais daquele momento sociocultural da cultura de massa.

Com a popularização da internet no final do século XX, as mídias digitais, principalmente as redes sociais digitais, permitiram uma interatividade maior entre os produtores de conteúdo e os nichos de mercado. Com isso, podemos afirmar que houve uma maior elasticidade dos discursos e dos textos. Como explica Greimas e Courtés (2008 [1979], p. 157, *grifos dos autores*):

A elasticidade do discurso é provavelmente — e pelo menos tanto quanto aquilo que se chama dupla articulação — uma das propriedades específicas das línguas naturais. Consiste na aptidão do discurso a distender linearmente hierarquias semióticas, a dispor em sucessão os segmentos discursivos pertencentes a níveis muito diferentes duma dada semiótica. A produção do discurso se acha assim caracterizada por dois tipos de atividades aparentemente contraditórias: expansão e condensação.

Em outras palavras, os discursos podem se expandir em diversos e distintos textos, como, por exemplo, o tema do amor, que está presente nas novelas, músicas, peças teatrais, filmes etc. — eis a *expansão*. Do mesmo modo, um texto pode concentrar diversos e distintos discursos, por exemplo, um romance medieval, que pode retomar os discursos de uma época, de uma determinada sociedade e de seus estratos culturais

— eis a *condensação*. Por isso, “mais que uma propriedade da língua, a elasticidade é característica do discurso, podendo manifestar-se por meio de qualquer substância de expressão” (LOPES, 2003, p. 67).

Com a emergência das mídias digitais, a elasticidade da linguagem ficou cada vez mais evidente em diversos espaços da sociedade e áreas do conhecimento, pois houve uma popularização do acesso à informação — anteriormente dificultada pelas limitações geográficas — e um aumento acentuado da produção de conteúdos — outrora bastante restrita e custosa. Desse modo, os processos comunicacionais se tornaram mais interativos e dinâmicos, pois o usuário-consumidor pôde se tornar produtor de conteúdos, mesmo ele não sendo um profissional ou especialista da área. Além disso, existem mais espaços de resposta para os usuários-consumidores, principalmente nas redes sociais digitais e nos veículos de comunicação que delas fazem uso.

Com o advento das mídias digitais, surgiram novas palavras e expressões na língua, traços emergentes dessa cultura participativa (JENKINS, 2009 [2006]). Eis o processo de condensação das novas experiências midiáticas em formas linguísticas. Houve, também, a convergência das mídias e das tecnologias (JENKINS, 2009 [2006]), que permitiram a expansão de um discurso ou um texto em diversos tipos de textualização e discursivização⁸. Por exemplo, uma postagem no Facebook pode ser textualizada na tela de um *tablet*, de um *notebook*, de um *smartphone*, e essa mesma postagem no Facebook pode se tornar, dependendo das interpretações e das normas socioculturais e legais, uma notícia, um escândalo, um crime, dentre outras possibilidades. Eis o processo de expansão *nas e pelas* mídias.

⁸Diferentemente dos procedimentos de textualização que são anteriores à manifestação, os “procedimentos de discursivização — chamados a se constituírem numa sintaxe discursiva — têm em comum poderem ser definidos como a utilização das operações de *debreagem* e *embreagem* e ligarem-se assim à instância da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 143).

Portanto, cotejando a cultura de massa e a cultura digital, podemos afirmar que elas possuem diferentes características. No que concerne ao tipo de transmissão de dados, informações e conteúdos, a cultura de massa privilegia a difusão: de um para muitos; já a cultura digital privilegia a rede: de todos para todos. No que se refere à coerção predominante na textualização, na cultura de massa predomina a linearização e, na cultura digital, evidencia-se a elasticidade. Semioticamente, na relação enunciador e enunciatário da cultura de massa, podemos destacar a recepção dos textos e dos discursos; já na cultura digital, o foco está na maior interação possível entre enunciador e enunciatário. Podemos visualizar essas relações na Tabela 1.

Tipos de comunicação	Comunicação de massa (mídias tradicionais: rádio, TV, cinema etc.)	Comunicação digital (novas mídias: redes sociais, TV digital, transmídias)
Tipo de transmissão de dados, informações e conteúdos	Difusão (um para muitos)	Rede (todos para todos)
Coerção predominante na textualização	Linearização	Elasticidade
Relação enunciador — enunciatário	Recepção	Interação

Tabela 1: Características da comunicação de massa e da comunicação digital. Fonte: Elaboração dos autores em conformidade com as propostas teóricas de Renó & Flores (2012, p. 44), Greimas & Courtés (2008 [1979], p. 504-505) e Jenkins (2009 [2006]).

Como podemos observar, a cultura digital emerge de uma dinâmica e uma interatividade próprias das coerções e das possibilidades advindas da web 2.0. Portanto, os planos da linguagem (em especial, o plano da expressão) e seus processos de textualização e discursivização foram transformados, principalmente, em suas relações intersemióticas e intergenéricas. Essa transformação, Jenkins (2009 [2006], p. 387) nomeou de *transição midiática*, o que significa a “fase durante a qual os entendimentos sociais, culturais, econômicos, tecnológicos, legais

e políticos dos meios de comunicação se reajustam em face de uma mudança que produz ruptura”. Prova disso foi o surgimento da transmídia.

Jenkins (2009 [2006], p. 137), a partir do projeto de *Matrix* — que foi lançado em 1999 e se desenvolveu integrando filme, *advergame*, *anime*, jogo *on-line*, dentre outras mídias — explica que a transmídia “é uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia”. Isso é possível pois, em uma narrativa transmídia, cada mídia tem seu próprio programa narrativo, que é baseado nos programas narrativos das outras mídias que o antecederam na franquia⁹. É importante evidenciar que cada programa narrativo subsequente contém enunciados de retomada de programas narrativos anteriores — não necessariamente em sua totalidade — e também enunciados de transformação de alguns desses programas narrativos.

Dentro desse contexto sociocultural e tecnológico, como explica Telles (2016, p. 279), “o computador seria o ponto de convergência dos diferentes tipos de mídia, reelaborando o texto, a fotografia, o cinema, a música, entre outros, a partir de uma linguagem de programação. Esta seria a origem das novas mídias” — argumento também encontrado em Santaella (2007; 2003). Logo, a transmídia, como convergência das novas mídias, favorece a intensa interação entre os meios de comunicação porque diferentes suportes e plataformas midiáticos, juntos, fortalecem uns aos outros, complementando e expandindo a narrativa matriz.

Isso se diferencia da multimídia e da *crossmedia*, estratégias também possíveis nas relações entre as novas mídias. Na multimídia, temos as informações e os dados divulgados em uma multiplicidade de formatos

⁹Johnson (2009) explica que uma franquia de mídia constitui o meio pelo qual os publicitários produzem sinergia, isto é, colaboração entre empresas e veículos midiáticos, para a produção e a promoção de produtos. Segundo Jenkins (2009 [2006]), foi a partir das estratégias de franquia que surgiram as narrativas transmidiáticas.

e suportes. Logo, é um conteúdo distribuído em diferentes plataformas midiáticas. Na *crossmedia*, as mídias, juntas, divulgam o conteúdo ao máximo de pessoas. Portanto, diferentemente da multimídia, que só multiplica os meios de comunicação e seus suportes, a *crossmedia* faz com que uma mídia expanda o conteúdo para outra. Na transmídia, por sua vez, essa convergência é simultânea e, por vezes, sincrônica. Desse modo, ao contrário da multimídia, que amplia o número de mídias divulgando o conteúdo (*mídias autônomas*, umas das outras), e da *crossmedia*, que direciona a informação dos meios de comunicação agremiados (*mídias interdependentes*), na narrativa transmidiática, todas as plataformas e suportes midiáticos se intercomunicam, sendo denominados, assim, *mídias interindependentes*.

Essa estratégia narrativa da transmídia fornece autonomia a cada acesso à franquia: não é imprescindível, por exemplo, assistir ao filme para entender o *anúncio publicitário*, e vice-versa. Daí afirmarmos que são mídias interindependentes. Por outro lado, como explica Jenkins (2009 [2006], p. 138), “cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo”. Essa profundidade da experiência só é sustentada quando não há redundância entre os programas narrativos das mídias, uma vez que “a redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a felicidade do consumidor” (JENKINS, 2009 [2006], p. 138). Esse é, por conseguinte, o conceito de transmídia de Jenkins (2009 [2006]) no cenário da cultura digital.

2 A campanha *The experience inside*: desenvolvimento e realização de uma narrativa transmidiática

A campanha *The experience inside*, em termos gerais, conseguiu criar um processo unificado e coordenado de entretenimento publicitário que dissipou sistematicamente elementos integrais de uma narrativa em múltiplos canais midiáticos. Esses canais eram compostos por: (i) site¹⁰, (ii) página no Twitter¹¹, (iii) página no Facebook¹² e (iv) *hotsite*¹³, este último, criado para divulgar o notebook Toshiba Satellite® P775, com processador Intel Core® i7™, produto enfatizado na publicidade da transmídia em análise¹⁴. O diferencial destacado na propaganda desse produto oferecia uma conexão à internet não-rastreável¹⁵.

Em termos mais específicos, essa campanha também se caracteriza por ser um tipo de *advergame*. Como explica Coelho (2012; 2011), *advergame* é uma estratégia de marketing que vende entretenimento em formato de jogo, que está incorporado à narrativa transmidiática da campanha. Por exemplo, para estimular a participação e a adesão

¹⁰Esteve disponível em: <<http://theinsideexperience.com>> (Acessado em: 18/07/2011).

¹¹Esteve disponível em: <[@theinsideexp](https://twitter.com/theinsideexp)> (Acessado em: 18/07/2011).

¹²Esteve disponível em: <facebook.com/theinsideexperience> (Acessado em: 18/07/2011).

¹³Esteve disponível em: <<http://theinsideexperience.com/product>> (Acessado em: 18/07/2011).

¹⁴Segundo o *Dicionário de Informática e Negócios* (2015), *hotsite* é “uma ferramenta de marketing para internet que consiste em manter um *website* no ar, por um período de tempo determinado, para promoção de produtos e serviços; composto, em geral, por uma ou quatro páginas”. Devido a essa efemeridade da ferramenta de marketing, o *hotsite* do produto da campanha *The experience inside* não está mais disponível — o mesmo ocorre com muitas das páginas associadas à campanha.

¹⁵Essa característica do produto foi bastante enfatizada durante a campanha, pois foi graças a ela que não se detectou, de imediato, a localização do computador que Christina, a protagonista da trama que estava presa em um lugar desconhecido, utilizava para se comunicar em sua rede social digital na plataforma Facebook.

à campanha, o público era motivado a interagir por meio de trocas de informações, vídeos e dados diversos que pudessem ser inseridos dentro da narrativa principal do filme. Essa possibilidade servia como mote para que os usuários se comunicassem, ratificando, assim, a sua presença na transmídia, bem como contribuindo para que esta se desenvolvesse. Essa foi, portanto, uma via de mão dupla: da mídia para o usuário e do usuário para a mídia.

Para que essas trocas ocorressem, a campanha publicitária criou uma narrativa de suspense. Nessa trama, Christina Perasso, uma garota de 24 anos, ao acordar, descobre que se encontra presa em um quarto escuro. Ela não sabe onde está, quem a sequestrou e, principalmente, o motivo de a manterem prisioneira. Assim emerge o sentido que nomeia a campanha: *The experience inside*. Destacamos, ainda, que, nesse quarto, há um computador de última geração, o mesmo modelo anunciado na campanha. De posse desse aparato tecnológico, ela entra em sua rede social digital no Facebook e pede socorro. O sinal de internet é controlado por seu sequestrador, por isso, ora ela tem acesso à internet, ora não. Com suas postagens, ela consegue enviar vídeos e fotos do lugar onde se encontra, conversar por *Skype* e divulgar as pistas que seu sequestrador deixou, como papéis cifrados, bilhetes e inscrições. Esse diálogo é acompanhado pelo sequestrador, que só alimenta Christina se ela descobrir suas pistas. Conforme a protagonista utiliza as redes sociais, a audiência e a colaboração dos usuários da internet vão aumentando e, assim, ela mantém sua sobrevivência no cativeiro e sua esperança de libertação. Cumpre-se, desse modo, a chamada do *trailer* da campanha publicitária: “a única saída dela será você entrar”¹⁶ (TOSHIBA; INTEL, 2011, *tradução livre*). Com o apoio dos usuários da internet e com a distração de seu sequestrador, Christina consegue finalmente fugir e, ainda, com o *notebook* nas mãos.

¹⁶Her only way out will be to bring you in (original).

Toda essa trama foi atravessada por recortes midiáticos dos diversos internautas que tentavam decifrar as pistas do sequestrador de Christina para, então, libertá-la. Portanto, a elaboração do filme foi realizada com a colaboração ativa da rede de contatos de Christina. Para isso ocorrer, uma equipe de edição, liderada pelo editor Josh Bodnar, incorporou os *posts*, vídeos e imagens que melhor se adequavam à narrativa que estava sendo construída. Houve, também, um *casting on-line* na plataforma YouTube, que começou no dia 11 e terminou em 20 de julho de 2011. O vídeo vencedor dessa promoção digital foi incorporado ao filme e o nome desse fã foi incluído nos créditos.

A partir dessas interações entre produtor e público, podemos afirmar que, embora uma mídia alimente a outra, semioticamente, o enunciador convoca o enunciatário de maneira controlada. Isso ocorre porque o ator da enunciação da campanha — e, conseqüentemente, também o do filme — prevê e controla as ações narrativas de modo a fazer-criar (isto é, estabelecer um contrato fiduciário) e a fazer-fazer (ou seja, estimular o usuário a querer e a dever participar da narrativa para, assim, fazê-lo conhecer as marcas patrocinadoras e, talvez, comprar o produto delas). Por isso, constatamos que existe um procedimento de triagem, tanto no *casting on-line* quanto nas postagens das redes sociais, para a realização do filme.

De forma geral, temos postagens, vídeos e videoconferências entre Christina e os usuários empenhados em ajudá-la. Além disso, grupos abertos e fechados foram criados na plataforma Facebook para discutir as pistas, a situação de sequestro de Christina, bem como a formação de uma rede de colaboração e resgate.

A partir de materiais distribuídos e coletados durante a supracitada campanha, descrevemos a seguir — indicando as referências e a minutagem do *corpus* —, três recortes do filme social *Inside*¹⁷, dirigido

¹⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJFL5kd6dG8>.

por John Caruso, e a discussão de um grupo aberto do Facebook¹⁸. No primeiro recorte, nomeado *frame 1* (minutagem: 3:09), temos o primeiro contato de Christina com o computador, que ela utiliza, a princípio, como uma lanterna. No segundo recorte, intitulado *frame 2* (minutagem: 6:08), temos a primeira postagem que a protagonista fez em sua rede social pedindo socorro, na qual ela escreve: “Ajude-me! Eu fui sequestrada! Esta é uma foto de onde eu estou presa. Chame a polícia. Ajude-me!”¹⁹ (tradução livre). No terceiro recorte, nomeado *frame 3* (minutagem: 6:40), temos a interação de uma usuária da internet com Christina, que diz: “Tudo vai ficar bem... Nós estamos com você. Vamos ajudá-la a sair daí”²⁰ (tradução livre). No canto inferior direito, temos a reprodução de um grupo aberto do Facebook, criado em 2011, pelos fãs de Christina e das empresas patrocinadoras, Toshiba e Intel. Os dados demonstram que essa estratégia publicitária, ao fazer uso da narrativa transmidiática, conseguiu agregar os usuários da internet à trama de Christina e, conseqüentemente, aos valores das marcas Toshiba e Intel e seus respectivos produtos. Isso ocorreu durante a gravação do filme *Inside*, a partir das pistas deixadas pelo sequestrador de Christina e sua interação em redes sociais digitais. Eis, portanto, as etapas de desenvolvimento de uma narrativa transmidiática.

Em termos semióticos, no plano do conteúdo, podemos afirmar que a realização de conteúdos, sejam eles sintáticos ou semânticos, de uma mídia para outra na transmídia, ocorre de maneira a preservar alguns programas narrativos, bem como alguns elementos da sintaxe e da semântica do discurso. Todavia, também se observa que essa circulação de conteúdos altera alguns programas narrativos da mídia-

¹⁸Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/134452603311592/?fref=ts>.

¹⁹“Help me! I’ve been kidnapped. This is a picture of where I’m being held. Call the police. Help me!” (original).

²⁰“Everything is going to be ok... You have us. We’re going to help you get out of there” (original).

mãe (mídia principal), seja por meio da inserção de novos programas narrativos, seja pela produção de outros percursos temáticos e figurativos. Com esses movimentos, sustenta-se a oposição mínima de sentido: *identidade vs. alteridade*. Nessa oposição mínima, a transmídia é um termo complexo, pois sustenta tanto o eixo da identidade quanto o da alteridade.

Dessa maneira, em uma transmídia, é mantida a identidade de cada mídia. Por isso, Jenkins (2009 [2006]) afirma que cada acesso à franquia é autônomo, ao mesmo tempo em que é estimulada a alteridade de cada mídia. Isso ocorre porque cada uma delas será, em algum ponto, diferente da outra, seja por um programa narrativo que uma possui e a outra não, seja por uma figura ou tema que uma mídia traz e a outra não. Sendo assim, é interessante examinar os movimentos de condensação e de expansão que se integram à textualização dos conteúdos e que, conseqüentemente, relacionam-se à manutenção / alteração da identidade das mídias presentes nessa transmídia.

Dentre os movimentos de condensação presentes, podemos citar: (i) a participação dos usuários da internet com postagens nas redes sociais digitais que foram condensadas em algumas cenas do filme social; (ii) o *trailer*, que também faz uma condensação de algumas cenas do filme social; (iii) os anúncios publicitários que instigam, em sua chamada, toda a experiência do *Inside*. Esses movimentos concentraram e vincularam diversos discursos e textos à campanha.

Já dentre os movimentos de expansão, podemos destacar: (i) as mensagens e os vídeos de Christina postados em sua rede social digital que se pulverizaram em outras páginas e plataformas digitais; (ii) os grupos abertos e fechados criados nas redes sociais digitais em prol de Christina, independentemente da campanha publicitária da Toshiba e da Intel; (iii) os vídeos e as postagens de usuários da internet comen-

tando espontaneamente o caso de Christina. Esses movimentos, por sua vez, expandiram a narrativa de Christina para além da campanha.

Ainda em termos semióticos, podemos distinguir esses dois movimentos em suas manifestações no plano da expressão dos textos que compõem a transmídia *Inside*. Quando ocorrem os movimentos de condensação, os textos compõem uma totalidade integral (*totus*), conforme a proposta de Brøndal (1986) e Greimas & Courtés (2008 [1979], p. 507-508), ou seja, os discursos e outros textos se concentram de tal maneira que o sentido está no todo, e não necessariamente nas partes, ressaltando, ainda, que o todo não é a somatória das partes. Por isso, as postagens do Facebook selecionadas para a composição do filme passaram a ser textualizadas no plano da expressão, sofrendo, portanto, cortes e distorções conforme a diagramação da cena. Por exemplo, nos *frames* 2 e 3, não temos a página do usuário da plataforma Facebook, apenas a postagem é expandida na tela, em plano fechado (*close-up*).

Com isso, o plano da expressão dos textos condensados favorece uma maior continuidade, conforme Brøndal (1986) e Greimas & Courtés (2008 [1979], p. 127). Isso acontece porque diferentes textos e discursos são textualizados em um produto final; em nosso caso, o filme social. Esse produto final, embora bastante heterogêneo, possui sentido na continuidade das cenas e não em seus recortes. É o contínuo do plano da expressão do filme social que contribui para o sentido do plano do conteúdo, do mesmo modo que é a continuidade da experiência transmidiática que favorece o entretenimento e a adesão do público, fenômeno que Jenkins (2009 [2006], p. 138) chama de “uma profundidade de experiência que motiva mais consumo”.

Em termos da semiótica tensiva, os textos condensados favorecem mais as operações de mistura (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001 [1998]). Isso ocorre em sua sintaxe, pois há mais contrações das valências tensivas dos textos e discursos do que dilatações. Por exemplo,

nem todos os valores e objetos de valor são retomados no filme, todavia, aqueles que foram escolhidos são misturados à narrativa de Christina, de modo que eles façam sentido *na* e *pela* narrativa transmidiática, como um todo concentrado. Por isso, as postagens, os vídeos e as videoconferências homologados ao filme e à campanha são partes dela, pois foram ressignificados, tensivamente misturados às valências de tempo, espaço, tonicidade e impacto da transmídia.

Os movimentos de expansão, por sua vez, privilegiam, no plano da expressão, os textos da transmídia em análise: a unidade integral (*unus*) e o descontínuo, conforme os termos de Brøndal (1986) e Greimas & Courtés (2008 [1979], p. 127; 507-508), respectivamente. Por exemplo, houve iniciativas espontâneas do público em abrir grupos nas redes sociais digitais em prol do resgate de Christina; os vídeos e as mensagens de Christina se popularizaram pela internet por meio de compartilhamentos entre *sites* e plataformas digitais. Desse modo, cada uma das interações se torna uma unidade integral que não reproduz simplesmente o conteúdo da campanha transmidiática, mas cria novos conteúdos para ela e para além dela. Assim, temos outras coerções do significante do texto, pois diferentes gêneros, espaços e tempos são articulados na textualização desses conteúdos. Em outras palavras, nesses movimentos de expansão, o sentido está espalhado *pelas* e *nas* partes.

Em termos tensivos, podemos dizer que esses movimentos de expansão estão associados às operações de triagem (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001[1998]). Conforme Zilberberg (2011 [2006], p. 268), “diante de um objeto que vale antes de tudo pelo seu índice, elevado ou nulo, de composição com outros objetos, o sujeito, a partir do seu foco, opera triagens ou misturas”. No caso da transmídia *Inside*, o público foi fazendo triagens de valências e valores tanto nas mensagens de Christina e nas pistas do seu sequestrador quanto nas interações com seus

amigos sobre esse tema. Essas triagens foram registradas em formato de mensagens de apoio, em vídeos e em compartilhamentos de postagens. Todas elas selecionavam um recorte do caso de Christina: ora mais inteligível (associadas à resolução das pistas do sequestrador), ora mais sensível (ligadas à reação passional frente ao caso de sequestro). Por isso, conforme explica Zilberberg, “se uma operação de triagem se completa, configura um valor de absoluto impactante e exclusivo para aqueles que estão convencidos de sua pertinência” (2011 [2006], p. 290, *grifo dos autores*). Isso ajuda a explicar a grande participação dos usuários da internet nessa campanha transmidiática. De forma geral, podemos resumir as relações entre os movimentos de condensação e de expansão apreendidos nessa campanha conforme a Tabela 2.

Movimentos de condensação	Movimentos de expansão
+ continuidade	+ descontinuidade
+ totalidade integral (<i>totus</i>)	+ unidade integral (<i>unus</i>)
+ mistura	+ triagem

Tabela 2: Movimentos de condensação e expansão na campanha *The experience inside*. Fonte: Elaboração dos autores em conformidade com as contribuições teóricas de Greimas & Courtés (2008 [1979]), Jenkins (2009[2006]), Zilberberg (2011 [2006]), Fontanille e Zilberberg (2001 [1998]) e Brøndal (1986).

Como podemos notar, a transmídia, como emergente da cultura digital, privilegia mais a elasticidade dos textos e dos discursos do que o princípio de linearização. Com isso, os movimentos de expansão e de condensação entre os planos da linguagem devem ser considerados para a análise das novas mídias, em especial aquelas que se relacionam com o conceito de transmídia. No caso da campanha transmidiática do filme *Inside*, depreendemos que houve, de um lado, um movimento de expansão na relação entre o filme social, as postagens e os grupos das redes sociais digitais e, de outro, um movimento de condensação das

postagens e dos grupos das redes sociais digitais para a produção do filme social. Podemos visualizar essa situação na Figura 1.

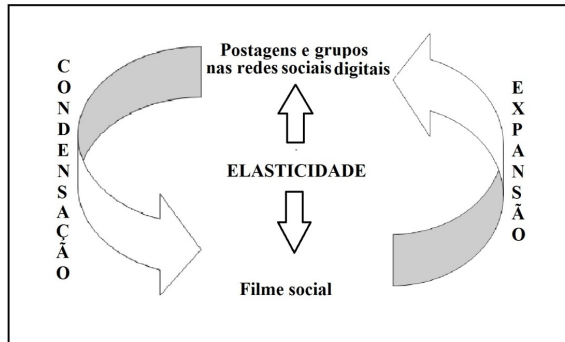


Figura 1: Os movimentos de expansão e de condensação na campanha transmidiática. Fonte: Elaboração dos autores em conformidade com as contribuições teóricas de Jenkins (2009[2006]), Greimas & Courtés (2008 [1979]) e Lopes (2003).

Na proposta de uma narrativa transmidiática, observamos a pertinência de estudarmos os movimentos de condensação e de expansão. Ressaltamos ainda que, em conformidade com Lopes (2003, p. 74), a partir dessas contribuições, “teremos, assim, um quadro de modulações contínuas a ligar tipos de textos distinguíveis por critérios especificamente semióticos”. Logo, a construção de um metadiscorso sobre a semiose constitui um dos esforços teórico-metodológicos que essas contribuições iluminam no cenário das teorias do texto e do discurso.

Considerações finais

De acordo com Barros (2008, p. 28), “os estudos sobre o plano da expressão dos textos eram, e ainda são, pouco numerosos, pouco sistematizados e dirigidos pontualmente a questões específicas, em quadros teóricos variados”. Compreendemos, assim, que o projeto semiótico

ainda está em desenvolvimento e, portanto, existem lacunas teóricas a sanar durante esse processo de formação e de desdobramento teórico e metodológico. No caso do plano da expressão, por muito tempo, a semiótica não se dedicou a seu estudo aprofundado.

Por isso, somente depois de consolidar um forte modelo teórico sobre o plano do conteúdo, embasado no percurso gerativo do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 232-235), buscou-se entender as categorias do plano da expressão. O maior expoente dessa investida sobre o plano da expressão e suas categorias foi o semioticista francês Jean-Marie Floch (1947-2001). No Brasil, temos diversos ramos de pesquisa que se interessam pelos planos da linguagem: uns, visando ao aprofundamento da pesquisa sobre o plano do conteúdo; outros, debruçando-se sobre as propriedades e as coerções dos planos da expressão. São em menor número nas pesquisas brasileiras os estudos que se interessam pelos dois planos concomitantemente, isto é, pela semiose do texto. Podemos perceber isso pela diminuta quantidade de publicações acadêmicas e apresentações em congressos científicos sobre essa temática.

Observando esse panorama, este estudo investigou o plano da expressão a partir das correlações que este mantém com o plano do conteúdo, especificamente, na constituição de procedimentos de textualização da campanha transmidiática *The experience inside*. Tendo em vista os objetivos propostos, fizemos a descrição semiótica da narrativa transmidiática dessa campanha, observando suas características gerais e específicas. Para tanto, discutimos também as diferenças entre a comunicação de massa e a comunicação digital, depreendendo que, na primeira, prepondera a difusão (um para muitos), a linearização e a recepção; enquanto, na segunda, predomina a rede (todos para todos), a elasticidade e a interação.

Por meio da semiose dos textos que compuseram a campanha analisada, este estudo visou ainda à apreensão dos movimentos de condensação e de expansão, cuja elasticidade é inerente à cultura digital, e que chegam ao ápice na convergência das mídias participantes da narrativa transmidiática. Nos movimentos de condensação, encontramos mais continuidade, mais totalidade integral (*totus*) e mais mistura. Já nos movimentos de expansão, observamos mais descontinuidade, mais unidade integral (*unus*) e mais triagem. Chegamos a essa formulação com base nas contribuições teóricas de Jenkins (2009 [2006]), Greimas & Courtés (2008 [1979]), Brøndal (1986), Fontanille & Zilberberg (2001 [1998]) e Zilberberg (2011 [2006]).

Assim, este estudo dispôs-se a demonstrar a necessidade de se investigar a semiose dos textos, principalmente neste momento em que emergem da cultura digital objetos cada vez mais complexos e dinâmicos. A teoria semiótica não deve se afastar desses objetos da realidade contemporânea, uma vez que, como destaca a dialética da proposta hjelmsleviana, a teoria da linguagem deve ser adequada e arbitrária:

Desse ponto de vista, se relacionarmos a teoria da linguagem com a realidade, a resposta à questão que consiste em saber se o objeto determina e afeta a teoria, ou se é o contrário, é dupla: em virtude de seu caráter arbitrário, a teoria é *a-realista*; em virtude de seu caráter adequado, ela é *realista* (atribuindo a este termo seu sentido moderno e não, como mais acima, seu sentido medieval) (HJELMSLEV, 2009 [1975], p. 17, *grifos dos autores*).

Como herdeira dessa orientação científica de Hjelmslev (2009 [1975]), que propôs os planos da linguagem baseado em pressupostos saussurianos, a semiótica pode elucidar os processos de significação para

além de um referente exterior, oferecendo uma formulação mais concreta dos fenômenos do mundo. Uma das práticas do semioticista do século XXI deveria ser, portanto, examinar esses objetos emergentes da cultura digital, seja porque a semiótica é uma teoria da significação (arbitrariedade), seja porque a investigação de novos objetos sempre alimenta os desenvolvimentos metodológicos da teoria (adequação). Portanto, torna-se cada vez mais imprescindível estudarmos as novas mídias e suas potencialidades, examinando-as a partir da semiose que estabelecem em suas diversas manifestações.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 2002. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 2008. A comunicação Humana. *In*: José Luiz Fiorin (Org.). **Introdução à linguística: objetos teóricos**. 5. ed. São Paulo: Contexto, p. 25-54.
- BRØNDAL, Viggo. 1986. Omnis et Totus. **Actes Sémiotiques** — Document VIII, 72. Paris: Groupe de Recherches Sémio-linguistiques; École de Hautes Études en Sciences Sociales, p. 11-18.
- CAMARA, Naiá Sadi. 2014. Formas de vida no seriado de ficção televisiva *Game of Thrones*. *In*: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento; Vera Lúcia Rodella Abriata (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, p. 171-192.
- CASTELLS, Manuel. 1999. **A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra.
- COELHO, Patrícia Margarida Farias. 2011. Os *advergames* femininos e as novas formas de comunicação. *In*: Ana Ferrari *et al.* (Orgs.). **Horizontes de Brasil: Escenários, intercâmbios y diversidad**. Barcelona: Apec, p. 1343-1356.
- DICWEB — Dicionário de informática e negócios. *Verbetes* hot site. Online. Disponível em: <http://www.dicweb.com/hh.htm>. Consultado em 18 de julho de 2016.
- DISCINI, Norma. 2004. A imagem do enunciador na mídia. *In*: Maria Oliveira Barbosa Bastos (Org.). **Língua Portuguesa em calidoscópio**. São Paulo: Educ; Fapesp, p. 133-141.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. 2001 [1998]. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP.

- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. 2008 [1979]. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto.
- HJELMSLEV, Louis. 2009 [1943] **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- INTEL Brasil: Intel e Toshiba lançam o filme colaborativo *Inside*. **Sala de Imprensa Intel Brasil**. 15 jul. 2011. Disponível em: http://newsroom.intel.com/community/pt_br/blog/2011/07/15/intel-e-toshiba-lan%C3%A7am-o-filme-colaborativo-inside. Consultado em 18 de julho de 2016.
- JENKINS, Henry. 2009 [2006]. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph.
- JOHNSON, Derek. 2009. **Franchising media worlds: content networks and the collaborative production of culture**. Texas: University of North Texas.
- LÉVY, Pierre. 1993. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- LOPES, Ivã Carlos. 2003. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. **Itinerários** (UNESP), Araraquara — SP, v. 1, n. especial, p. 65-75.
- MACIEL, Katia. 2009. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- MOLES, Abraham. 1986. Mass communication. *In*: Thomas Andrew Sebeok *et al* (Orgs.). **Encyclopedic dictionary of semiotics**. Berlim: Mouton de Gruyter.
- RENÓ, Denis Porto; FLORES, Jesús. 2012. **Periodismo Transmedia**. Madri: Editorial Fragua.
- RENÓ, Denis Porto *et al.* Narrativa transmídia: diversidade social, discursiva e comunicacional. **Palavra Clave**, *Chia*, vol. 14, n. 2, dez. 2011. Disponível em: <http://palavraclave.unisabana.edu.co/i>

index.php/palavraclave/article/view/1973/2531. Consultado em 18 de julho de 2016.

SANTAELLA, Lúcia. 1996. **Culturas das mídias**. São Paulo: Experimento.

SANTAELLA, Lúcia. 2003. **Culturas e artes do pós-moderno: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus.

SOUZA, Guilherme Mendonça. 2014. Transcinema: panorama e categorização dos filmes interativos. *In*: Eric Chaud (Org.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FAV, p. 454-465.

TELLES, Pedro. As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais. **Antíteses**, v. 9, n. 17, p. 270-296, jun. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/20595/19135>. Consultado em 18 de julho de 2016.

TOSHIBA; INTEL. 2011. **Inside** — Official movie trailer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xk3VdjcwArA>. Consultado em 18 de julho de 2016.

ZILBERBERG, Claude. 2011[2006] **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial.

Parte IV

Estudios poéticos

CAPÍTULO 7

A significação na poesia sonora

Antonio Vicente Petroforte

Nada mais adequado para o desenvolvimento do tema poesia sonora que recorrer às palavras de Hugo Ball — considerado um de seus precursores — escritas nos diários *Die Flucht aus der Zeit* (Fuga do tempo), quando descreve a primeira apresentação no novo gênero:

23-06-1916. Encontrei um novo gênero de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos, nos quais o equilíbrio das vogais é ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação. Os primeiros desses versos li hoje à noite. Eu havia construído uma fantasia própria para isso. Minhas pernas ficavam dentro de uma coluna de papelão azul brilhante que me alcançava até a cintura, de forma que até aí eu parecia um obelisco. Sobre isso eu trajava uma gigantesca gola de casaco recortada de papelão colada por dentro com papel escarlata e por fora com dourado; ela era sustentada junto ao pescoço de maneira que eu pudesse movê-la como asas, levantando e baixando os cotovelos. Além disso, um chapéu de xamã, cilíndrico, alto e listrado de branco e azul. Eu havia colocado nos três lados do *podium*, em frente ao público, estante de partituras e colocara lá meus manuscritos desenhados com lápis vermelho, celebrando ora em uma, ora em outra estante de partitura. Como Tzara sabia dos meus preparativos, houve uma verdadeira *première!* Todos estavam curiosos. E já que eu, como coluna, não conseguia andar, deixei que me carregassem na penumbra para o palco e comecei, vagarosa e solenemente.

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala

glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim. . .

As tônicas ficaram mais pesadas, a expressão se intensificou na ênfase das consoantes. Percebi logo que meus recursos expressivos não seriam suficientemente grandes para a pompa de minha encenação, se eu quisesse permanecer sério (e era o que eu queria, a qualquer preço). No público eu estava vendo Brupbacher, Jelmoli, Laban, Senhora Wiegmann. Eu temia o ridículo e concentrei minhas forças. Nas estantes de partituras da direita estava a Canção de Labada às Nuvens e no da esquerda a Caravana dos Elefantes, que eu já apresentara; dirigi-me ao centro, batendo aplicadamente com as asas. As difíceis sequências de vogais e o ritmo arrastado dos elefantes me permitiram uma última intensificação. Mas como é que eu deveria terminar? Aí percebi que minha voz — à qual não restou outra saída — assumiu a arquivelha cadência da lamentação sacerdotal, aquele estilo do canto de missas, como ele soa lamuriosamente pelas igrejas católicas do Oriente e do Ocidente.

Não sei o que me inspirou essa música. Mas comecei a cantar como num recitativo no silêncio eclesial minhas sequências de vogais e procurei não apenas permanecer sério, mas também obrigar-me à seriedade. . . Então apagou-se a luz elétrica, conforme eu havia pedido, e fui carregado do palco para o alçapão, coberto de suor, como se fosse um bispo mágico (BALL, *apud* HAUSMANN, 1992, p. 38-39).

Além da constatação histórica do encontro de “um novo gênero de versos” — talvez a informação mais significativa da passagem citada —, é difícil não observar as descrições do ânimo de Hugo Ball, oscilando

entre o temor do ridículo e a solenidade sacerdotal. A seu modo, o poeta fala de como operou a transformação do provável bufão, vestido de “obelisco”, em “bispo mágico”. Contudo, por que Hugo Ball estaria no limiar do ridículo? O ridículo é o risível, do Latim *ridicūlus* — o que talvez justifique as preocupações do poeta com a seriedade —, mas não apenas isso, o riso diante do ridículo deriva de desvios do que é considerado socialmente aceito.

Vestir-se para a encenação teatral de modo extravagante não é necessariamente ridículo. O papel de ator autoriza trajes de papelão coloridos que, fora do palco, podem parecer dignos de riso; ao que tudo indica, embora atento à vestimenta incomum, o temor do poeta reside antes no incomum da declamação. Melhor que a designação “incomum”, a palavra mais adequada seria “novidade”, pois pretende-se inaugurar novo gênero de poesia que, esteticamente, tornou-se bastante relevante ao longo do século XX, apesar de nem sempre ser conhecido ou, até mesmo, reconhecido como tal.

Espera-se do poeta, mesmo vestido de “obelisco”, que declame seus versos; espera-se da poesia que ela se realize em significações variadas, ambíguas, contraditórias, delirantes, mas que se faça, sobretudo, com palavras. Seria essa a convenção social violada nos versos “sem palavras” da poesia fonética?

1 A construção de um campo literário

Solenemente, a *performance* do poeta Hugo Ball não trata da comédia, mas da construção de um campo literário; os versos declamados parecem perguntar o que cabe na literatura, colocando em questão os domínios da poesia.

A leitura dos muitos manifestos das vanguardas do século XX leva a crer que, ao construir seus campos de atuação estética e ideológica,

os movimentos artísticos valem-se de, pelo menos, três tópicos argumentativos: (1) renovação; (2) exploração de potencialidades estéticas das linguagens em questão; e (3) antecedentes históricos.

Quando grupos de artistas sentem necessidade de se manifestar em nome de renovações estéticas, surgem orientações discursivas opondo valores novos a antigos, fazendo com que o movimento proposto se afirme em relação a outras afirmações contrárias, próprias das estéticas já estabelecidas e devidamente justificadas. O concretismo literário, por exemplo, afirma a poesia sintético-ideogramática, contrária à poesia analítico-discursiva, considerada tradicional ou, muitas vezes, ultrapassada. Entretanto, como não se pretende investir contra a linguagem em questão, mas contra determinados usos que se faz dela, trata-se de renovar explorando suas potencialidades, ou seja, não se trata de inventar linguagens, mas de descobrir novos modos de realizá-las. Ainda no concretismo, não há, em seus manifestos, repúdio à linguagem verbal. Pretende-se, isso sim, sua ressignificação. Consequentemente, porque são exploradas potencialidades, é possível encontrar explorações afins na história da arte, permitindo que as novidades sejam justificadas também em função de antecedentes históricos. Na literatura, o concretismo encontra semelhanças entre sua estética verbo-visual e os poemas visuais alexandrinos; a poesia experimental portuguesa se diz herdeira do barroco português.

A poesia, ao lado da prosa, é uma linguagem verbal; de acordo com a linguística, as linguagens verbais são formadas por signos linguísticos, cuja expressão é de ordem prosódico-fonológica e o conteúdo, de ordem semântica. Em outras palavras, a expressão verbal — o significante — realiza-se por meio de vogais, consoantes e semivogais, dispostas em curvas entoativas, enquanto o conteúdo verbal — o significado — realiza-se em conceitos, formados por traços semânticos. Desse ponto de vista, tudo leva a crer que tanto a poesia quanto a prosa implicam a

atuação nesses dois planos da linguagem; a arte verbal seria arte oral e arte conceitual.

Deve-se considerar, também, que a arte verbal é o resultado de encaminhamentos discursivos, em relação aos quais a poesia de Hugo Ball se define, afirmando um discurso contrário, em vias de construção. Em termos de relações interdiscursivas, trata-se de opor “versos sem palavras ou poemas fonéticos”, aos tradicionais versos com palavras, compostos de expressão prosódico-fonológica e conteúdo semântico conceitual, abolindo, assim, o significado da poesia em função do significante.

Diante dessa renovação, caberia indagar quais potencialidades verbais, não desenvolvidas até então, são exploradas pela poesia sonora.

Nos domínios do plano da expressão das línguas naturais, os sons produzidos pelo aparelho fonador nos atos de fala não devem ser confundidos com as formas fonológicas, responsáveis pela realização desses sons e de sua inserção em linguagem verbal. Devem ser diferenciados, portanto, os fonemas, próprios de determinada língua, dos sons da fala. Metodologicamente, a técnica para fazer essa triagem consiste em verificar a função dos fonemas de distinguir signos linguísticos. Em português, por exemplo, /r/ e /s/ são fonemas, pois permitem distinguir os signos “arco” e “asco”, todavia, os diferentes modos de pronunciar o “r” depois das vogais — como são as diferenças entre as pronúncias paulista, paulistana e carioca no português do Brasil — não podem ser consideradas fonemas, mas variações fonológicas, justamente por não cumprirem a função distintiva. Em linhas gerais, há a ciência fonológica, cujo objeto de estudo são os fonemas das línguas, e a ciência fonética, cujo objeto de estudo são os sons das falas.

A poesia sonora, portanto, não demole a linguagem verbal, mas investe em suas potencialidades fonéticas ao explorar não apenas as formas linguísticas, mas sua substância sonora, fazendo com que a

fonologia perca a função distintiva em nome do equilíbrio das vogais, “ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação” (BALL, *apud* HAUSMANN, 1992, p. 38). Fonologia e fonética dão forma a domínios distintos; a poesia sonora, porém, em seus desenvolvimentos, sugere continuidades entre ambos, encaminhando, não a separação, mas as tensões em que um se define em relação ao outro.

2 Por uma tipologia da poesia sonora

Uma vez que a poesia sonora se define em relação à poesia com signos linguísticos, é possível, com inspiração nas propostas do poeta italiano Enzo Minarelli (2010, p. 13-50), falar em poesia vocal, nos domínios fonéticos, e em poesia oral, nos domínios do signo verbal. Além disso, para evitar a noção de descontinuidade entre ambos os domínios, as poesias vocal e oral devem ser consideradas como limites do mesmo eixo de expressividade verbal, permitindo teorizar a respeito das muitas gradações entre elas e determinar regimes de atuação poética sobre esse mesmo eixo.

Em princípio, tal eixo semiótico estaria construído, em um de seus extremos, pela poesia oral, formada por signos verbais, permitindo à engenharia poética atuar tanto nos domínios semânticos quanto fonológicos, e, no outro extremo, pela poesia vocal, em que a poesia se faz nas tensões entre as formas prosódico-fonológicas e suas realizações fonéticas (Cf. Diagrama 1).



Diagrama 1: Poesia oral e poesia vocal.

Desse modo, evidentemente, classifica-se a poesia tradicional como poesia oral e a poesia de Hugo Ball, e demais poetas sonoros, como

poesia vocal. Entretanto, quais seriam as classificações de poemas como “O interregno” e “Cantata para a maldade semântica”, de Ana Hatherly (2001), o soneto “Só Ne Tó” (2000), de Ernesto Manuel de Melo e Castro, ou as propostas de onomatopeias encaminhadas por Filippo Tommaso Marinetti (MARINETTI, *apud* RUSSOLO, 1992, p.25-29)? O próprio termo poesia vocal atribuído à poesia sonora em todas as suas variações implica em generalizações inoportunas; além do mais, há poemas, como o haikai “iaíá iaíá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaíá ia”, de Pedro Xisto (1979), que podem ser lidos tanto no regime oral quanto no vocal.

Em “O interregno”, a partir da estrofe “Na comutação do sintagma / o que perturba o indagador é / que todas as testemunhas / possam ter razão. Quanto tempo / durará esse interregno, não / se sabe”, Ana Hatherly encaminha três variações: primeiramente, apenas as vogais; em seguida, apenas as consoantes; por fim, a estrofe “Na comut’ do ‘int’gm / o q’e p’rt’rb o indag’r é / ‘ t’s ‘s t’s’t’mu’s / p’ss ‘r ‘z’~ o. ‘ua’o t’mp’ / durará ‘s’e inter’gn’, n~ / ‘ s’b’.”. Composto por quatro estrofes, o poema começa como poesia oral para, depois, modificar-se em poesia vocal, sugerindo uma gradação entre os dois regimes poéticos orientada da oralidade para a vocalidade.

Ainda nesse sentido, há o soneto “Só Ne Tó”, de Melo e Castro (2000), do qual se reproduz o primeiro quarteto:

- 1 e se o i de se que de
- 2 e de se que de ó de u
- 3 de que que se de i de de
- 4 e se o é de é que tu

Percebe-se, em ambos os poemas, desmontagens dos signos da poesia oral mediante inflexões sobre o significante prosódico-fonológico que, por sua vez, promove o enfraquecimento e, no limite, a indeterminação das categorias semânticas. Em “O interregno”, a primeira

estrofe é convertida em seus constituintes fonológicos nas três variações que a seguem; em “Só Ne Tó”, monossílabos, que porventura coincidem com algumas palavras da língua portuguesa, como artigos, verbos ou conjunções, têm seus valores lexicais subvertidos a favor da disposição sonora dos significantes. No primeiro poema, a negação da oralidade em prol da vocalidade se faz nas relações entre o tema da primeira estrofe e suas variações fonológicas; no segundo poema, esse processo distribui-se ao longo do soneto, na medida em que possíveis palavras são transformadas em sílabas sem significado, ordenadas pela sonoridade.

Ainda que por meio de soluções poéticas distintas, verifica-se nos dois poemas a presença da oralidade que, uma vez desarticulada, converte-se em poesia vocal: no poema de Ana Hatherly há uma estrofe em poesia oral; no de Melo e Castro, há a sugestão de palavras, além da prosódia regular em versos de oito sílabas em todo o soneto. Não se trata, portanto, da poesia eminentemente oral, como a de Hugo Ball, na qual não há quaisquer reminiscências semânticas; trata-se, isto sim, de, sobre o eixo formado pelos limites oralidade *vs.* vocalidade, negar a oralidade a caminho da afirmação da vocalidade.

Define-se, nesse processo semiótico, um terceiro tipo de poesia, que pode ser chamada poesia fonológica e que, por preservar conteúdos semânticos e remeter à rede de fonemas de determinada língua — no caso dos exemplos anteriores, a língua portuguesa —, ainda não se resolve na poesia propriamente fonética, atenta, antes, às potencialidades do aparelho fonador que aos sistemas fonológicos (Cf. Diagrama 2).

Conforme exposto anteriormente, a fonologia estuda as unidades distintivas do plano da expressão das linguagens verbais; seu objeto de estudos, embora envolva a fonação e usos do aparelho fonador, está centrado nas línguas naturais, pois só é possível a determinação de fonemas dentro de sistemas linguísticos específicos. Em Português,

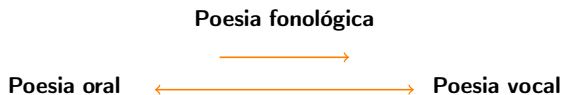


Diagrama 2: Poesia oral, poesia vocal e poesia fonológica.

/a/ e /u/ são fonemas, pois distinguem signos como “mala” e “mula”, entretanto, a duração das vogais não é pertinente para descrever a fonologia dessa língua como é para o Latim, em que “*malum*”, com /a:/ (longo), significa “maçã” e com /a/ (breve), significa “mau”. A fonética, diferentemente, concentra-se no estudo do aparelho fonador e na análise de suas propriedades acústicas e articulatórias; embora a fonética abarque o estudo das línguas, seu enfoque a aproxima da física e da anatomia.

A poesia vocal, com suas opções fonéticas, busca desvincular-se das funções fonológicas, distanciando-se cada vez mais de conteúdos semânticos, o que a leva a insistir nas articulações de sons cuja única coerção é serem produzidos pelo aparelho fonador, longe de quaisquer funções distintivas em linguagens verbais. A “Ursonate” (KOSTELANETZ, 1992, p. 78), de Kurt Schwitters, sua sonata para os sons primordiais, é bem mais radical do que a poesia de Hugo Ball no que diz respeito à exploração das potencialidades da fonação. Se em Hugo Ball ainda são respeitados padrões silábicos, como “gadji beri bimba”, sugerindo palavras, ainda que palavras estranhas, na “Ursonate” isso é bem menos frequente; “urros” e “murmúrios” predominam ao longo do poema, como se pode verificar em sua introdução:

1 Fümms bö wö tää zää Uu,
 2 pögiff,
 3 kwii Ee.

4(1)
 5 Oooooooooooooooooooooooooooooo,
 6(6)
 7 dll rrrrr beeeee bö
 8 dll rrrrr beeeee bö fümms bö,
 9 rrrrr beeeee bö fümms bö wö,
 10 beeeee bö fümms bö wö tää,
 11 bö fümms bö wö tää zää,
 12 fümms bö wö tää zää Uu:
 13(5)

É possível, em seguida, determinar um quarto tipo de poesia, definido no percurso contrário ao da poesia fonológica; isto é, a poesia que nega a vocalidade sem ainda ser, entretanto, poesia oral. Com esse propósito, vale a pena recorrer ao que Filippo Tommaso Marinetti (MARINETTI, *apud* RUSSOLO, 1992, p.25-29), em seus manifestos sobre a sonoridade na poesia, propõe a respeito dos efeitos poéticos das onomatopeias.

De acordo com ele, há quatro tipos de onomatopeias: (1) a onomatopeia direta, que imita denotativamente sons específicos, como “sseeee”, para significar o apito dos rebocadores; (2) a onomatopeia indireta, que busca analogias sonoras entre o som e o sentido, como “dum-dum-dum”, para significar a passagem morosa das horas durante dias quentes; (3) a onomatopeia abstrata, que expressa estados de ânimo, como “ran ran ran”, para significar determinada emoção; (4) o acorde psíquico onomatopeico, construído na fusão da onomatopeia indireta com a abstrata, como “tlahtlahk ee ee gueeee / trrrrrrrrrrr / tahtahtahtoh-oh tahtahtahtoh-oh”, para significar “a repercussão visceral das onomatopeias líricas de um trem”. Os exemplos anteriores são de Marinetti. Trata-se de citações de seus próprios poemas (MARINETTI, *apud* RUSSOLO, 1992, p. 25-28).

Em Marinetti, os sons deixam de ser primordiais, como na Ursanate, e, ao tornarem-se onomatopeias, aproximam-se das palavras lexic-

lizadas em sistemas verbais por encaminhar significados semânticos correspondentes aos significantes onomatopaicos. Em outras palavras, as onomatopeias, por possuir significados, não são mais sons primordiais, derivados unicamente do aparelho fonador, todavia, ainda não possuem o estatuto semântico das palavras comumente usadas na poesia oral.

A rigor, as onomatopeias são palavras, como os demais vocábulos de determinada língua, contudo, elas sugerem, por remeter à imitação dos sons, elos menos arbitrários entre o significante e o significado do que há em outras palavras. Em decorrência disso, um dos efeitos de sentido das onomatopeias é, sem desviar a linguagem de seus conteúdos conceituais, atualizar potencialidades prosódico-fonológicas, tão caras à poesia sonora.

Para concluir, convém chamar de onomatopaica a esse quarto tipo de poesia, que pode ser inserida no eixo oralidade *vs.* vocalidade (Cf. Diagrama 3).



Diagrama 3: Poesia oral, poesia vocal e poesia onomatopaica.

Em síntese, a exploração das potencialidades sonoras da linguagem verbal pode ser sistematizada nas gradações formadas pelo eixo oralidade *vs.* vocalidade, por meio do qual é possível deduzir, no que diz respeito à sonoridade, quatro regimes básicos de poesia, conforme o Diagrama 4.

Embora muitos poemas sonoros sejam expressos basicamente em poesia fonológica, vocal ou onomatopaica, em vários outros, esses procedimentos são complexificados com a poesia oral no mesmo poema,

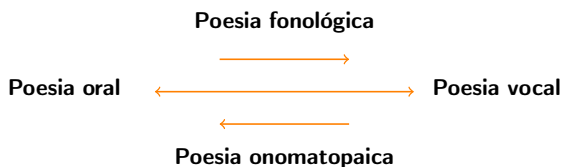


Diagrama 4: Poesia oral, poesia vocal, poesia fonológica e poesia onomatopaica.

dando forma ao que Enzo Minarelli chama *poesia vocoral* (MINARELLI, 2010, p. 48-50). Essa complexificação pode ser, basicamente, de dois tipos: (1) em sequência, quando os regimes sonoros são intercalados ao longo dos versos — por exemplo, o poema “Cantata para maldade semântica”, de Ana Hatherly —; (2) em paralelo, quando a mesma sequência fonológica pode ser lida de dois modos: (2.1) oralmente, por meio de signos verbais, em regime oral; (2.2) vocalmente, porque os significantes desses mesmos signos são articulados de modo a se prestar também a sonorizações em regime vocal — por exemplo, o haikai de Pedro Xisto, citado anteriormente.

Em “Cantata para maldade semântica”, como se pode verificar em seus primeiros versos, Ana Hatherly inicia o poema em regime onomatopaico, intercalando onomatopeias com frases em regime oral para, em várias passagens, desenvolvê-lo em regime vocal, além de algumas desmontagens fonológicas, quando escreve em língua francesa:

1	TOC
2	a maldade semântica abre a boca
3	TIC!
4	a seguir dá dois passinhos
5	TOCTOC!
6	volta-se para trás
7	TAC!
8	dá dois tiros fecha a porta

9 PLOCK.
 10 entra em casa
 11 toma a tisana
 12 óóóóóóóóóóóó ó ó ó ó ó ó ó óck!
 13 TOC!
 14 tira o suporte
 15 TOCTOCTOC!
 16 dellarte je m'en mock
 17 PLOCK!
 18 por toda a parte
 19 fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.fofrock.
 20 quel'frock!
 21 quel'mock! !
 22 quel'momock! !
 23 quel mo.mo.mo.mo.mo.mo.mo.m o c k !
 24 je te rapaporte:
 25 FLOCK!
 26 abre la poporte:
 27 TATAFLOCK!
 28 je te renmène je te renmock:
 29 TAFROFROCK!
 30 PLOCK!
 31 TROCK!
 32 TOCTOC!
 33 t ó ó ó ó ó ó ó óóóóóóóóóóóóó c!
 34 tótótótótótótótótó t ó c !
 35 T O C !
 36 des tiques & des toc !

Já o haikai de Pedro Xisto, “iaiá iaiá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaiá ia”, em uma primeira leitura, sugere ser um poema vocal, no qual as vogais e as semivogais são distribuídas em função de suas sonoridades. Entretanto, tais vocalizações também são significantes de palavras lexicalizadas em língua portuguesa, encaminhando, em paralelo, a leitura oral: (1) “iaiá”, em variante regional do Português falado no Brasil, significa “senhora”, derivada das transformações senhora >

sinhá > iaiá; (2) “ioiô” significa, na mesma variação, “senhor”, derivado de senhor > sinhô > ioiô; (3) “ia” é o verbo “ir” conjugado na primeira ou terceira pessoas do singular, do pretérito imperfeito do indicativo; (4) “aí” é advérbio de lugar; (5) “ai” e “oi” são interjeições.

3 A convocação do passado

Nos itens anteriores, com base nas dimensões sígnica, fonológica e fonética das linguagens verbais, os tópicos da renovação e da exploração de potencialidades estéticas propostos pela poesia sonora estão descritos por meio da tensão semiótica oralidade *vs.* vocalidade, definida entre duas formas contrárias de expressividade linguística. Resta, por fim, tratar do tópico da busca por antecedentes históricos, que também pode ser explicado pelo mesmo modelo semiótico.

Embora seja elaborado sobre eixo contínuo, a tensão oralidade *vs.* vocalidade pode, em alguns contextos discursivos, parecer ruptura, ainda mais quando os regimes oral e vocal são exemplificados com poesias tão díspares, como seria comparar a lírica de Camões com a “Ursonate”, de Kurt Schwitters. Entretanto, os poemas de Ana Hatherly, Ernesto Manuel de Melo e Castro, Filippo Tommaso Marinetti e Pedro Xisto revelam a continuidade expressiva que, em seus limites, aparentaria ruptura.

Por se tratar da exploração de potencialidades sobre a mesma continuidade expressiva, torna-se comum encontrar explorações semelhantes fora dos contextos discursivos da poesia sonora elaborada no século XX. Isso se evidencia quando se reconhece que aliterações, assonâncias e rimas já são explorações da expressividade verbal capazes de salientar a vocalidade em meio à oralidade poética, permitindo verificar em poetas do passado, naqueles mais audaciosos em suas invenções prosódico-fonológicas, algumas afinidades estéticas.

Na busca dessas afinidades, Dick Higgins, em seu ensaio “As origens da poesia sonora” (1992, p. 103-112), recua ao século II a.C. com o fragmento “O Tite, tute, tati, tibi tanta tyranne tulisti”, de Quintus Ennius (239-168 a.C.), no qual, segundo o autor, os significantes se sobrepõem aos significados do verso, sugerindo procedimentos semelhantes aos da poesia sonora. Por meio desse critério, são citados: Hugobald O. Beneditino, poeta do século IX; as meditações lúdicas sobre a morte, de Nicholai de Dacia, poeta do século XIV; Manuel de Faria e Souza, poeta português do século XVI; Luís de Góngora y Argote, poeta espanhol, também do século XVI. De Góngora, um dos exemplos é este:

1 A lo mismo
 2 Algualete, hejo
 3 Del Señor Alà
 4 Ha, ha, ha
 5 Haz, vuesa, merc
 6 Zalema e zalà,
 7 Ha, ha, ha
 8 Bailà, mahuma, bailà
 9 Falala laila
 10 Taña el zambra la jauenà
 11 Falala lailà
 12 Que el amor del nenio me matà.
 13 Me maità
 14 Falala lailà

Evidentemente, tais ocorrências, embora significativas, não fazem dos poetas citados poetas sonoros em sentido estrito. Em nenhum deles, a invenção poética foi levada tão longe quanto em Hugo Ball ou Kurt Schwitters. Contudo, além de confirmar que são explorações sobre as potencialidades da mesma continuidade expressiva, textos como o de Higgins negam o isolamento do campo literário da poesia sonora em relação ao universo literário de modo geral, fazendo com

que, justificados com a antecedência histórica de poetas de valor reconhecido, como Góngora, os poetas sonoros do século XX deixem de parecer tão estranhos.

4 As presenças do corpo

Retomando a citação dos diários de Hugo Ball, é possível verificar na poesia sonora inclinações para a *performance* poética. Em outras palavras, a poesia sonora não é apenas uma exploração das potencialidades da linguagem verbal; ela também explora as presenças do enunciador poeta enquanto corpo falante.

Entre suas muitas realizações, o Dadaísmo de artistas como Hugo Ball e Kurt Schwitters não é responsável apenas por inovações como a poesia sonora. Devem ser contadas entre elas a arte aleatória, a colagem, a arte performática (GOLDBERG, 2006, p. 40-64). Considerados precursores de muitas vanguardas, os dadaístas deram novas dimensões à declamação de poesias. Basta lembrar das *performances* do Cabaré Voltaire, em Munique, quando vários poetas recitavam ao mesmo tempo, contrariando expectativas tradicionais. Nesse contexto histórico, a *performance* de Hugo Ball torna-se mais uma entre as várias intervenções dadaístas nos desenvolvimentos da arte.

Na citação, evidentemente, estão presentes as inquietações, propostas e soluções de Hugo Ball em relação à composição do poema sonoro enquanto enunciado. Mas ele também cuida de sua enunciação, quer dizer, de seus modos de declamar, salientando que tal declamação está inserida em um texto maior, cujo conjunto significante vai além da linguagem verbal e da expressividade fonético-fonológica. Hugo Ball compõe, não apenas o poema, mas sua cena enunciativa, como se pode verificar nos cuidados com figurino, cenário, atuação, incluindo na última a determinação de tom de voz específico. Como resultado,

a recitação transforma-se em *performance* poética, na qual o poema é mais um elemento em sua composição integral.

Enunciado como *performance*, e não somente como poema, a poesia sonora, com sua deriva vocal e em suas ênfases nas potencialidades do aparelho fonador, ao enfatizar a voz, termina por enfatizar o corpo do enunciador. Recitado pelo “bispo mágico”, o poema ganha voz e corpo, fazendo com que a presença do corpo falante no texto do poema-*performance* seja outra inovação tão relevante quando a poesia sonora enunciada por meio dele.

A *body art*, movimento estético da segunda metade do século XX, entre suas contestações, reage contra a arte do passado — inclusive o Modernismo —, chamada por seus críticos de arte transcendental, definida como a arte derivada do paradigma cartesiano “penso, logo existo”, que desconsideraria o corpo na concepção da existência (JONES, 2012, p. 18-43). Isso não significa que a arte transcendental não tenha representado o corpo humano, mas, na *body art*, são enfatizadas as presenças do corpo vivo na obra, e não mediante formas indiretas, como a escultura, a pintura ou a fotografia.

Nas artes plásticas e na *body art*, consideram-se as presenças do corpo em várias gradações: da *action painting*, de Jackson Pollock, cuja pintura depende da *performance* corporal do pintor, à pintura corporal de Carolee Schneemann, que se vale do próprio corpo como tela; das pinturas com urina, de Andy Warhol, às mutilações de Gina Pane e Bob Flanagan. Nesse contexto estético, cuja ênfase recai sobre a pertinência do corpo do artista, a voz, por ser gerada no corpo e não em sistemas linguísticos gerais e abstratos, é tão determinante quanto a urina ou o sangue.

A poesia sonora, portanto, encaminha o corpo falante em seu projeto de arte; para compreendê-la, com vistas a apreciá-la melhor, não basta redimensionar os domínios da poesia oral somente com a exploração

da vocalidade. A poesia sonora é também *body art*. Sua significação plena só pode ser investigada nos domínios dessa estética e da poesia performática.

Referências

- BALL, Hugo. 1946 [1927] **Die Flucht aus der Zeit**. Lucerne: Stocker.
- GOLDBERG, RoseLee. 2006. **A arte da performance**. Do futurismo ao presente. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- HATHERLY, Ana. 2001. **Um calculador de improbabilidades**. Coimbra: Quimera.
- HAUSMANN, Raul. 1992. História da poesia fonética. *In*: Philadelpho Menezes. **Poesia sonora**. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, p. 31-42.
- HIGGINS, Dick. 1992. As origens da poesia sonora. *In*: Philadelpho Menezes. **Poesia sonora**. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, p. 103-112.
- JONES, Amelia. 2012. Survey. *In*: Tracey Warr. **The artists body**. Londres: Phaidon, p 18-43.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. 2000. **Antologia efêmera**. Rio de Janeiro: Lacerda.
- MINARELLI, Enzo. 2010. **Polipoesia**. Entre as poéticas da voz do século 20. Trad. Frederico Fernandes. Londrina: Eduel.
- KOSTELANETZ, Richard, 1992. A arte do texto-som: um panorama *In*: Philadelpho Menezes. **Poesia sonora**. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, p. 76-84.
- RUSSOLO, Luigi. 1992. Consoantes: os ruídos da língua. *In*: Philadelpho Menezes. **Poesia sonora**. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, p. 23-29.
- SCHWITTERS, Kurt. 1995 [1921-32]. **Ursonate**. Cuenca: Taller de Ediciones. Facultad de Bellas Artes.
- XISTO, Pedro. 1979. **Caminho**. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores.

CAPÍTULO 8

Isotopias do plano da expressão

Juliana Di Fiori Pondian
Thiago Moreira Correa

Introdução

O conceito de isotopia do plano do conteúdo, bastante explorado na teoria semiótica, leva a considerar um conceito equivalente no plano da expressão, contemplando o postulado da isomorfia entre os planos (HJELMSLEV, 2006 [1943]). Dessa forma, investigaremos como o conceito de isotopia poderia ser estudado no plano da expressão de textos verbais, que oferecem duas possibilidades isotópicas: o plano da expressão sonoro e o plano da expressão gráfico.

Independentemente do conteúdo do texto, buscamos compreender, para fins de análise, quais os tipos de isotopia que se pode depreender desses dois planos, passíveis de ganhar ou perder intensidade em razão de sua repetição. Por exemplo, a extensa repetição de sons e/ou símbolos gráficos (grafemas ou grafotaxemas) pode gerar um efeito de sentido poético em um texto verbal, como um poema simbolista, que explora ao máximo sua sonoridade, ou um cartaz, que explora o valor gráfico das palavras, ou ainda um poema concreto, que explora ambas as isotopias do plano da expressão para atingir sua *verbivocovisualidade*.

Essa alta intensidade de concentração linguística, característica do texto poético, determinou nossa escolha de exploração analítica. Assim, a partir desse conceito amplamente explorado no plano do conteúdo, conduziremos nossa abordagem de quais seriam os elementos linguísticos pertinentes na produção de isotopias do plano da expressão para, em seguida, verificar sua adequação por meio da análise do soneto (8/64) “Aquele fera humana que enriquece”, de Luís Vaz de Camões (1992, p. 18).

1 Conceito de isotopia

Muitas foram as definições dadas para o conceito de isotopia na teoria semiótica desde sua primeira formulação por A. J. Greimas, em *Séman-tique structurale* (1966). A ideia foi inspirada na Química, no conceito de isótopo, que designa elementos que ocupam um único lugar na tabela periódica; ou seja, átomos de mesmo número atômico (prótons), mas de quantidade de massa diferente (soma de prótons e nêutrons). Greimas toma de empréstimo o termo adaptando-o ao campo da semântica, em que passa a designar “a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 275-276).

Num segundo momento, a ideia da iteratividade de classemas é ampliada para a noção de recorrência de categorias sêmicas abstratas (temáticas) ou figurativas, cujo conceito passa a incidir sobre a recorrência de traços semânticos em palavras distintas arranjadas sintagmaticamente num texto, resultando na coerência discursiva. A repetição, deve-se ressaltar, é “dos elementos de significação, não das palavras; das figuras, não dos signos” (BERTRAND, 2003 [2000], p. 186) — essa distinção é necessária para evitar a confusão entre isotopia e campo lexical ou campo semântico.

Em linhas gerais, esse é o conceito que será fixado na teoria semiótica e utilizado até os dias atuais, restrito ao plano do conteúdo. Extrapolações dessa ideia podem ser encontradas nos textos de François Rastier, em que a noção de recorrência semântica se abre para abarcar também as unidades pertencentes ao plano da expressão. Em artigo publicado na coletânea *Ensaïos de semiótica poética*, Rastier dedica um estudo inteiro à noção de isotopia e afirma: “isotopia é toda iteração de uma unidade linguística qualquer” (Rastier, 1976 [1972], p. 82), levantando a possibilidade de existência das isotopias também

no plano da expressão — proposta esta que virá a ser reconhecida já no verbete “isotopia” no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 275).

Articulando as noções de Greimas e Rastier em “*Por une théorie de textes poly-isotopiques*”, Michel Arrivé (1973) reafirma a pertinência do conceito de isotopia do plano da expressão e postula: “a isotopia é constituída pela redundância de unidades linguísticas, manifestas ou não, do plano da expressão ou do plano do conteúdo” (p. 54, tradução nossa)¹. Com isso, a noção de poli-isotopia é delineada pelo estabelecimento de pelo menos uma isotopia da expressão e uma isotopia do conteúdo em alguns textos. Seu objetivo principal é definir as correlações que podem ser estabelecidas entre os dois planos a partir do conceito de isotopia. Nesse contexto, o que se acrescenta às noções anteriores é a ideia da manifestação, ou não, das unidades linguísticas que seriam, no caso das isotopias da expressão, os fonemas ou agrupamentos de fonemas (manifestados) e os femas (não manifestados). Os primeiros, constituindo rimas e aliteraões, e os demais, as redundâncias fêmicas. Arrivé desconsidera as recorrências gráficas e as questões que decorrem da escrita.

É com base nas proposições de Rastier e Arrivé — além de Greimas, evidentemente — que, anos depois, o Grupo μ , em *Retórica da poesia* (1992 [1977]), irá dedicar-se quase que exclusivamente ao desenvolvimento dos conceitos de isotopia, sobretudo no que diz respeito ao seu aproveitamento para o estudo do texto poético. O grupo formula diversas modalidades para a constituição de isotopias, seja no plano do conteúdo, seja no plano da expressão, embora não chegue a desenvolver estas últimas com o mesmo rigor das primeiras.

¹L’isotopie est constituée par la redondance d’unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l’expression ou du plan du contenu.

Diante desse quadro, portanto, pode-se afirmar que as isotopias do plano da expressão não apenas podem existir no âmbito da teoria semiótica, como sua formulação é desejada e profícua para o estudo de diversos procedimentos que dizem respeito à expressão. Neste estudo, observaremos a validade do conceito aplicado ao texto poético, o que, de saída, nos coloca diante de duas faces da expressão da linguagem verbal: a gráfica e a fonética. Para contemplá-las, distinguiremos entre dois tipos de isotopia do plano da expressão: (a) isografias, ou isotopias do plano da expressão gráfico, e (b) isofonias, ou isotopias do plano da expressão fônico.

2 Proposição de um modelo isotópico para o plano da expressão verbal

A partir das definições vistas acima, entendemos a isotopia como a repetição de uma unidade linguística qualquer, manifestada ou não, do plano da expressão ou do plano do conteúdo. Essas repetições têm a função de criar microestruturas que geram sequências e cadências especiais na arquitetura textual e nos permitem reconhecer blocos similares ou distintos, que serão responsáveis pela estrutura geral do texto e pela geração de sentidos a partir unicamente do plano da expressão. *Grosso modo*, as isotopias da expressão correspondem a estruturas recorrentes que permitem a criação de um ritmo previsível e de suas rupturas, a serem captados pelo ouvido ou pelo olho.

O Grupo μ alerta para o fato de que o estabelecimento do conceito de isotopia do plano da expressão não é apenas uma correspondência entre unidades dos dois planos — tal como o fez Rastier ou Arrivé. Para eles, é necessário (i) isolar a isotopia da expressão e a isotopia do conteúdo e (ii) inseri-las no quadro de uma teoria geral do discurso

(1992 [1977], p. 35). Nesse domínio, o grupo belga lança algumas ideias em relação ao plano da expressão, mas não chega a desenvolvê-las.

Em *Retórica da poesia* (1992 [1977]), são propostos quatro tipos de isotopias, a saber: isoplasmias (isotopias plásticas), isossemias, isotaxias e isologias. Não discutiremos uma a uma, pois não vem ao caso, mas apenas aquelas que dizem respeito à expressão, que são as isoplasmias, de ordem plástica (e que devem compreender as isofonias) e as isotaxias, de ordem sintática. Ambas vão ao encontro de nossa proposta: da repetição das mesmas unidades do significante (manifestadas ou não, fônicas ou gráficas) ou mesmo de estruturas sintáticas (profundas ou superficiais) ao longo de um enunciado (1992 [1977], p. 35).

Em nossa perspectiva, a necessidade de separação entre os planos isotópicos é mais do que uma demanda metodológica; trata-se de uma imposição epistemológica. Se a isotopia do conteúdo é o que garante a coerência textual por meio da recorrência de elementos semânticos no discurso, garantindo a continuidade figurativa e temática do texto, o mesmo não se pode dizer da isotopia da expressão. Esta última, como indica o próprio Grupo μ , consiste em estruturas adicionadas à mensagem e configura fenômenos retóricos — “as isotopias da expressão aparecem, assim, como estruturas adicionais (ritmo, prosódia, calembur), que são, por si mesmas, fatos retóricos” (1992 [1977], p. 35). E apenas nessas condições é que elas podem criar a tal homogeneidade — meta da isotopia do conteúdo — em um dado discurso.

Diante disso, para se chegar ao conceito, é preciso ter bem definidas quais são as unidades linguísticas no plano da expressão fônico e no plano da expressão gráfico. As primeiras são já bem conhecidas entre nós e serão detalhadas a seguir. Já aquelas de ordem gráfica, encontram-se ainda em formulação devido à resistência que se impôs ao estudo da escrita no terreno linguístico com o *Curso de Linguística Geral*, de Saussure (1916), como atesta Endruweit:

O Saussure do Curso sustenta essa concepção de escrita, nomeando um capítulo como Representação da língua pela escrita. Justifica a necessidade de estudar a escrita para conhecer sua utilidade, seus defeitos e os inconvenientes decorrentes do processo de representação a que a língua é submetida ininterruptamente. Saussure afirma tratar-se de uma escrita por si estranha ao sistema interno, impossibilitando as abstrações desse processo. O lugar da escrita é, portanto, o de representar a voz, com toda a carga depreciativa que este lugar lhe reserva: ser a imagem imóvel de um fenômeno vivo, ocupando um espaço que não lhe pertence. Um vicário apenas (ENDRUWEIT, 2008, p.6).

Dessa forma, para o estabelecimento das unidades linguísticas pertencentes ao plano da expressão verbal, teremos como base os princípios dos níveis de análise linguística propostos por Benveniste em *“Les niveaux d’analyse linguistique”* (1966). Temos aí a delimitação de unidades morfológicas e sintáticas a partir das operações de segmentação e substituição. Para Benveniste, o fonema é a menor unidade em que é possível operar segmentações e substituições — as duas operações fundamentais da análise linguística. O fonema pode ser segmentado em seus traços distintivos, nível mais geral, em que são possíveis apenas operações de substituição. Acima do fonema, temos o morfema/palavra, para então chegar à frase, que não pode ser ultrapassada na proposta de Benveniste — e que é alcançada aqui com a visada semiótica.

2.1 Unidades linguísticas do plano da expressão fônico e isofonias

Ao descrever o plano da expressão do que chama o “signo poético”, Greimas menciona a possibilidade do estabelecimento de isotopias sonoras:

Teoricamente, não existe nenhum empecilho ao empréstimo do conceito de isotopia ao plano do conteúdo: a isotopia semântica de natureza semêmica é que permite superar os obstáculos opostos à leitura pelo caráter polissêmico do texto manifestado. Parece ser possível postular um nível fonêmico que dê margem a uma leitura isotópica. Sabe-se que o destinatário de um discurso qualquer consegue eliminar, no momento da percepção, até 40% das redundâncias fêmicas desnecessárias à apreensão do sentido; a recepção da mensagem poética poderia ser interpretada, pelo contrário, como uma valorização das redundâncias, que se tornaram significativas com a mudança de nível da percepção, valorização que daria margem à apreensão das regularidades constitutivas de uma nova isotopia sonora, já agora conotativa, se quisermos, e não mais denotativa. Desenrolando-se sobre o plano da expressão, o discurso poético poderia assim ser concebido sob forma de uma projeção de feixes fêmicos isotópicos, onde seriam reconhecidas as simetrias e as alternâncias, as consonâncias e as dissonâncias e, finalmente, as transformações significativas dos conjuntos sonoros (GREIMAS, 1976 [1972], p. 21-22).

Logo, a identificação dessas redundâncias — simetrias, alternâncias, consonâncias e dissonâncias — está baseada no reconhecimento das unidades linguísticas de que falamos acima. Como se sabe, as unidades

pertencentes ao plano da expressão fônico da linguagem verbal são aquelas já bem definidas pelos estudos de fonética e fonologia e dizem respeito às questões de fonética e prosódia. São elas:

1. Traço distintivo / Fema: é o nível mais geral, em que são possíveis apenas operações de substituição, mas não podem ser segmentados. Os traços distintivos fazem parte do nível infralinguístico de Benveniste, cujas características pertencem ao domínio da fisiologia e da acústica
2. Fonema: é a unidade sonora vocálica ou consonantal que se distingue funcionalmente de outras unidades sonoras da língua. Forma o nível imediatamente superior ao do traço distintivo e é passível de substituições e segmentações. Para Benveniste, do fonema, passamos ao nível do signo — o que, para ele, equiparase à palavra — e daí para a frase
3. Acentos: pertencem ao domínio prosódico e geram fraseados de modulação dos enunciados e curvas melódicas

Todos esses elementos configuram ritmos e encadeamentos prosódicos particulares, os quais serão descritos a seguir, na análise do soneto de Camões. Como se poderá perceber, é a repetição dessas unidades que nos permite reconhecer, no discurso poético, efeitos como rimas e metros regulares, por exemplo. Pensar a partir de unidades linguísticas e da noção de isotopia nos permite ter consciência dos fenômenos que as envolvem e enriquecem a análise à medida que podem contribuir para desvelar procedimentos fônicos não tão evidentes quanto a rima, como os ritmos e as construções particulares dos versos analisados.

3 Análise: isotopias fônicas

Para abordar a isofonia e a isografia em um exemplo concreto, escolhemos o soneto 8². “Aquela fera humana que enriquece”, de Luís Vaz de Camões (1992). É válido ressaltar que o soneto, originário da Sicília e difundido na Europa renascentista por Petrarca, provém de um tipo de canção provençal composta por uma oitava (forma poética constituída de oito versos) e uma sextina (forma poética de seis versos), o que resultou em sua forma característica, dois quartetos e dois tercetos, para muitas línguas³.

Desse modo, mesmo que essa forma poética tenha se consolidado no campo da literatura, sua herança musical é, de certa maneira, mantida em sua estrutura composicional. No entanto, além desta, é preciso observar que o soneto também possui uma estrutura gráfica particular, que vai desde o plano das rimas, em que, na maior parte das vezes, a reiteração se dá também nos grafemas, até a organização geral da página, na alternância de brancos e linhas para formação de blocos/estrofes.

Vale também apontar para a composição em decassílabos heróicos, cujos versos são constituídos de dez sílabas poéticas com sílabas acentuadas obrigatoriamente na sexta (cesura) e na décima sílaba poética⁴, e para a disposição das rimas ABBA ABBA CDC DCD, em /ece/ /ia/ (quartetos) e em /ória/ e /ar-me/ (tercetos). Vejamos a seguir o poema camoniano:

- 1 Aquela fera humana que enriquece
- 2 A sua presuntuosa tirania
- 3 Destas minhas entranhas, onde cria
- 4 Amor um mal, que falta quando cresce;

²A numeração do soneto está vinculada à edição escolhida, o que pode mudar em outras edições.

³Na língua inglesa, por exemplo, o soneto possui outra configuração.

⁴Cumpre lembrar que a contagem das sílabas poéticas vai até a última sílaba tônica de cada verso.

- 5 Se nela o Céu mostrou (como parece)
6 Quanto mostrar ao mundo pretendia,
7 Porque de minha vida se injuria?
8 Porque de minha morte se enobrece?
- 9 Ora, enfim, sublimai vossa vitória,
10 Senhora, com vencer-me e cativar-me:
11 Fazei dela no mundo larga história.
- 12 Pois, por mais que vos veja atormentar-me,
13 Já me fico logrando desta glória
14 De ver que tendes tanta de matar-me.

Em nossa análise do poema, não será abordado o conteúdo do texto. Propomos tão somente uma descrição do plano da expressão fônico e, em seguida, do plano da expressão gráfico, a fim de marcar as recorrências que constituem as isotopias. Assim, partimos do nível suprasegmental até chegar aos elementos linguísticos mínimos. No entanto, deve-se ter em mente que o objetivo final é considerar, na análise de qualquer tipo de texto, as isofonias e as isografias em relação ao plano do conteúdo, de acordo com o postulado da correlação entre os planos (GREIMAS, 1972). O fato de estarem separadas aqui deve-se a nossa intenção de demonstrar didaticamente a ocorrência da isotopia.

Em língua portuguesa, o ritmo dos versos, e da própria fala, pode ser identificado pelas nuances de acentuação, ou seja, pela variação de sílabas tônicas e átonas em uma cadeia. A partir dessas ondulações de acento, que caracterizam o idioma português (no grego, por exemplo, o ritmo é dado pela duração), destacamos cinco tipos de “pés”, que são os constituintes métricos de um verso, de uma frase ou de uma palavra: degenerado, iambo, troqueu, anapesto e dátilo. Os pés podem ser entendidos como células rítmicas de uma cadeia da fala e são formados por um, dois ou três constituintes métricos, de acento forte e fraco. O

pé degenerado possui só um constituinte, geralmente marcado como forte (*)⁵. O iambo forma-se de dois constituintes em uma sequência fraco e forte (. *). O troqueu seria o inverso do iambo, pois possui dois constituintes, um forte e outro fraco (* .). Já o anapesto é formado de três constituintes, dois fracos e um forte (. . *). E, por fim, o dátilo é formado por três constituintes, um forte e dois fracos (* . .). Nota-se que o iambo está para o troqueu assim como o anapesto está para o dátilo, porque se trata de ritmos crescentes e decrescentes; o que muda é somente o número de constituintes. Destacamos esses cinco tipos rítmicos em função de nossa análise.

As repetições estão definidas no poema de Camões pelo paralelismo, mas, se fôssemos destacar um ritmo preponderante nesse poema, sem dúvida seria o iambo (. *). O paralelismo formal do soneto parece ser apropriado à cadeia sonora dos versos, que podem ser estruturados segundo esta disposição rítmica:

- 1 5 iambos
- 2 1 troqueu/ 1 dátilo/ 3 troqueus
- 3 1 troqueu/ 1 dátilo/ 3 troqueus
- 4 5 iambos

- 5 3 iambos/1 troqueu/1 iambo
- 6 1 troqueu/ 4 iambos
- 7 5 iambos
- 8 5 iambos

- 9 1 troqueu/ 1 degenerado/ 1 anapesto/1 troqueu/1 iambo
- 10 5 iambos
- 11 1 iambo/1 troqueu/ 3 iambos

⁵Os símbolos entre parêntesis marcam os acentos em cada constituinte: o asterisco significa forte (*) e o ponto quer dizer fraco (.).

- ¹² 1 degenerado/1 iambo/1 anapesto/2 iambos
¹³ 1 degenerado/1 iambo/1 anapesto/2 iambos
¹⁴ 5 iambos

No primeiro quarteto, as duas configurações rítmicas são acompanhadas pela disposição das rimas intercaladas. O segundo quarteto inicia-se com dois versos cujos metros não serão repetidos ao longo do poema e, nos versos 7 e 8, retoma-se os iambos do quarteto anterior. O primeiro terceto inicia-se e termina com uma configuração rítmica sem paralelos, mas o décimo verso recupera a métrica iâmbica. O último terceto cria outro paralelismo em seus versos 12 e 13, seguidos dos já repetidos iambos. Nota-se que, afóra o primeiro quarteto, somente os versos 10 e 14 acompanham ritmicamente as rimas. No restante do poema, as repetições agem independentemente.

Então, podemos dividir o poema em ritmos paralelos e ritmos independentes. Dos paralelos temos: os constituídos de 5 iambos, nos versos 1, 4, 7, 8, 10 e 14; os constituídos da sequência 1 troqueu, 1 dátilo e 3 troqueus, presentes nos versos 2 e 3; os formados por 1 degenerado, 1 iambo, 1 anapesto e 2 iambos, que aparecem nos versos 12 e 13 e, por fim, os “espelhados”, que formam uma espécie de quiasmo rítmico, pois a sequência 3 iambos, 1 troqueu e 1 iambo, que consta do verso cinco, é invertida para a configuração 1 iambo, 1 troqueu e 3 iambos no verso 11. Já os versos 6 e 9 podem ser caracterizados como independentes em razão da ausência de um par rítmico, porém, é pertinente destacar que o verso 9 possui a maior variedade rítmica. De todos os pés presentes no poema, apenas o dátilo não integra os versos.

O ritmo do poema leva-nos, assim, a uma necessidade de repetição, já que em quatorze versos há apenas um par sem correspondência rítmica, que ainda assim poderia ser visto como um par de “ritmo branco” (em referência ao verso branco). Afóra a presença de pelo

menos dois versos com cadências idênticas, o iambo prevalece em seis dos quatorze versos do poema.

3.1 Sílabas, rimas, fonemas e traços distintivos

Separamos o ritmo dos outros elementos para trazer maior clareza à descrição. A pontual repetição de sílabas e fonemas leva nossa investigação a concentrar-se na alta intensidade rímica e na extensa repetição de traços distintivos.

Em relação à constituição silábica, as rimas podem ser reconhecidas em uma situação intermediária, pois são constituídas de parte de uma sílaba, presentes em oxítonas, ou de “uma sílaba e meia”, encontradas em oxítonas e paroxítonas, ou de mais de duas sílabas, identificadas em paroxítonas e proparoxítonas. Por exemplo, no primeiro e quarto versos, é considerada a cadeia sonora a partir da vogal da sílaba tônica da última palavra do verso: “enriquece” > “quece” > “ece”; e “enobrece” > “brece” > “ece”. No caso de nosso soneto, todas as rimas são feitas a partir de “uma sílaba e meia”, em que a presença de paroxítonas é superior à presença das oxítonas, restritas aos versos 10, 12 e 14. Essa configuração trata das rimas consoantes, que possuem uma correspondência total da cadeia. Porém, existe outro tipo de rima, as toantes, que fazem uma rima entre vogais. O princípio é semelhante ao das rimas consoantes, mas a imitação sonora incide nas vogais, desconsiderando as consoantes: no primeiro verso, por exemplo, “aquela” > “quela” > “ela” (princípio de rima consoante) > “é... a”, e “fera” > “era” (princípio de rima consoante) > “é... a” fazem a rima soante em [εε].

Afora a utilização comum de rimas consoantes no final de cada verso, há uma rima consoante interna de “ora” e “senhora” nos versos 9 e 10, que é reforçada pela formação de uma rima toante com a palavra “vossa” (verso 9) e uma repercussão nas rimas consoantes “vitória”,

“história” e “glória”. Essa disposição mesclada de rimas consoantes e toantes ganha mais força devido à proximidade dos sons, concentrados majoritariamente no primeiro terceto, o que não ocorre com outras rimas toantes, cuja distância entre uma repetição e outra produziria uma perda de intensidade.

Esse enfraquecimento pode ser encontrado no par “quando” e “quanto”, nos versos 4 e 8, como também, de forma mais extensa, na rima toante [ɛv], que vai perdendo intensidade ao longo do poema. A sequência “aquela fera”, no verso 1, “destas”, no verso 3, e “nela”, no verso 5, disposta no início do verso, cria uma expectativa de regularidade que se conclui de forma dispersa no “dela”, do verso 11, e no “desta”, do verso 13. Então, verificamos que, além das rimas consoantes finais (ABBA ABBA CDC DCD), características do soneto, há um fluxo rímico menos regular, mas significativo, pois reforça as rimas consoantes e gera uma repetição sonora que contribui para o efeito musical do texto.

Seguindo com a repetição de outros elementos, encontramos no poema de Camões uma exploração de assonâncias e aliterações em alguns versos, porém, a repetição de traços oclusivos, nasais e fricativos percorre todo o soneto com mais intensidade. No que concerne às vogais, a repetição do [ɛ] marca o primeiro verso de cada quarteto e o /e/ nasalizado reforça a assonância no verso 1 [kẽ.xi.'kɛ.sɪ]. Também poderíamos considerar o /e/ presente no quarto verso da segunda estrofe, gerando outro paralelo⁶. Outras assonâncias soam no poema: o [a], no verso 4 (amor... mal... falta), o [i], no verso 7 (minha vida s'injuria), o ɔ, no verso 9 (ora... vossa vitória), que possui um reforço na palavra /senhora/ do verso seguinte, o [o], do primeiro verso do

⁶O verso [porke dʒi mĩɲɐ mɔrtʃi senobɾɛsi], no português atual de São Paulo, a assonância seria em [i], no entanto, para sermos fiéis ao poema, deveríamos fazer um estudo aprofundado sobre a prosódia e o sistema fonético do português europeu quinhentista, o que ultrapassa os objetivos deste trabalho.

segundo terceto (pois por... vos... atormentar) e o último verso, que tem um encadeamento de “ês” até a mudança para outro encadeamento de “as” a partir da cesura na sexta sílaba poética. Essa transição de assonâncias, do /e/ ao /a/, gera um belo efeito de abertura vocal.

As consoantes também são repetidas. Temos a seguinte configuração para as aliterações: no verso 1, o [k] produzido em “aquela... qu’enriquece” e, no verso 5, a aliteração em [s], presente em “Se... Céu mostrou... parece”. Contudo, o som consonantal tem maior impacto no poema pela repetição de traços distintivos: a incorporação de diferentes fonemas em torno do mesmo modo de articulação cria uma identidade sonora.

Os traços oclusivo, nasal e fricativo são repetidos ao longo do poema, contribuindo para a força rítmica do soneto. No entanto, as oclusivas prevalecem por relação aos outros traços, como pode ser visto a seguir:

- 1 Aquela [...] que enriquece
- 2 [...] presuntuosa tirania
- 3 Destas [...] entranhas, onde cria
- 4 [...] que falta quando cresce;

- 5 [...] mostrou (como parece)
- 6 Quanto mostrar [...] mundo pretendia,
- 7 Porque de [...] vida
- 8 Porque de [...] morte [...] enobrece?

- 9 [...] sublimai [...] vitória,
- 10 [...] com [...] cativar [...].
- 11 [...] dela [...] mundo larga história.

- 12 Pois, por [...] que [...] atormentar [...],
- 13 [...] fico logrando desta glória
- 14 De [...] que tendes tanta de matar [...].

Vale notar ainda o par “logrando” e “glória” do verso 13, que explora, quase anagramaticamente, os mesmos sons (ou letras).

Já a repetição do modo de articulação nasal pode ser encontrada no verso 4, em “amor um mal... quando”, no verso 6, em “quanto mostrar ao mundo pretendia”, e no verso 10, em “senhora, com vencer-me... me”, enquanto a ocorrência das fricativas aparece no verso 2, com “sua presuntuosa”, e no verso 9, com “enfim, sublimai vossa vitória”.

Vista de um modo descendente, nossa análise da repetição de elementos linguísticos parte da cadeia suprasegmental para chegar aos traços distintivos presentes no poema. Desse modo, propomos que o acúmulo dessa repetição em cada nível, em uma direção ascendente, contribui para a intensificação do ritmo do poema e para uma redundância, que daria um efeito poético ao soneto.

3.2 Ritmo poético

Ao analisar a estrutura regular do soneto, percebemos que o agrupamento de sílabas distintas forma uma identidade na sequência de “pés” em cada verso (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 423), ou seja, há um ritmo interno ao verso que ganha maior pertinência ao ser repetido na extensidade do poema. Esse fluxo temporal marcado de acentos fortes e fracos é pontuado por pausas devido à presença das rimas, que fazem a transição de um verso ao outro. Dessa forma, compreendemos a cadeia rítmica interna ao verso, geradora do ritmo global do poema, em razão dessas pausas, causadas pela presença das rimas finais, mas também pela disposição tipográfica do poema.

Os espaços em branco, as letras maiúsculas no início de cada verso, as letras minúsculas que constituem a maior parte dos versos e a pontuação inserem visualmente as pausas (delegadas unicamente às rimas no plano sonoro), que dão forma ao soneto. Caso não houvesse essas estratégias de segmentação da cadeia, sua repetição perderia em clareza.

Assim, o fluxo sonoro do soneto é composto por encadeamentos de pés intermediados por pausas, que são repetidos na extensão textual.

A pausa vai produzir uma espera a respeito do próximo verso, que pode recuperar a configuração rítmica do verso recém-findado ou trazer uma configuração nova. Essa tensão entre a espera da repetição de uma cadeia rítmica apreendida (memória) e a espera de uma sequência nova pauta o ritmo global do soneto, já que o poema de Camões sempre produz uma repetição, mesmo dos versos com ritmos independentes.

Cinco repetições de cadeias rítmicas são possíveis no decorrer do poema, com preponderância da sequência iâmbica, então, ao compararmos os versos, notamos que podemos associar um andamento ao ritmo de cada verso, o que vai produzir um movimento de maior ou menor velocidade no ritmo global do soneto.

Para o soneto camoniano, consideramos que haveria uma implicação entre a variedade de pés no verso e seu andamento, isto é, quanto maior a variedade de pés, mais lenta seria a cadeia rítmica do verso, pois quanto mais fluida for a cadeia sonora, mais rápida ela seria, ou seja, menos divisões de acento leva a menos pausas, resultando em maior fluidez. Logo, o verso iâmbico teria o andamento mais rápido, enquanto o verso 9 seria o mais lento. O soneto, então, seria ritmado pelo andamento dos versos e movido pela expectativa de sua repetição.

Vimos que o poema de Camões emprega regularmente uma série de repetições nos diversos níveis de análise, o que poderia gerar uma isofonia em cada nível. Porém, esse acúmulo repetitivo pode ser entendido também pelo viés da intensificação rítmica, que produziria um efeito poético. Segundo Lemos (2015), o processo de repetição pode ser direcionado para *mais* ou para *menos*, então, poderíamos entender o soneto de Camões como um texto “excessivamente” redundante, longe da ausência de repetição e perto de sua saturação:

Num extremo, temos a repetição mínima que garante a coesão e a possibilidade de interpretação de um texto: trata-se da acepção linguística de redundância. No outro polo, encontramos a redundância entendida como excessiva, em que justamente a multiplicação pode afetar a compreensão do texto ou a atenção de um suposto enunciatário. Entre os dois limites, ocupando o comprimento da escala, estão todas as retomadas que ultrapassam esse limite mínimo e que, portanto, podem ser manipuladas no texto para criar variações de ritmo, andamento, espera, mas que não chegam a saturar a mensagem (LEMOS, 2015, p. 110-111).

Essa repetição caracterizaria o poético textual, já que textos em prosa, como o jornalístico, por exemplo, mantêm a “repetição mínima”, evitando toda e qualquer redundância. Ao integrar a repetição, a prosa tornar-se-ia poética. Assim, o acúmulo da repetição do plano da expressão, nível a nível, contribui para o efeito de poeticidade do soneto.

4 Unidades linguísticas do plano da expressão gráfico e isografias

Por outro lado, em relação ao plano da expressão gráfico, não temos unidades linguísticas tão bem consolidadas como aquelas da fonética, como já foi dito. Uma proposta para o estabelecimento dessas unidades foi apresentada por Pondian (2016) e será adotada aqui. Assim, o plano da expressão gráfico constitui-se de:

(1) Traços distintivos / grafos

Assim como os sons, qualquer forma alfabética pode ser reduzida a um simples esqueleto que mostre a construção e proporção básica de cada letra por relação às demais, em termos de altura e de largura. O caráter de uma letra depende de seus traços, de seu percurso e de sua angulação. Esse conjunto de características constitui a “forma essencial” dos alfabetos, no qual cada letra é diferente das demais devido a sua construção básica (BOMENY, 2010, p. 51). O instrumento de registro e o suporte também influenciam na determinação desses traços: desde o estilete afiado que talhava a argila na escrita suméria (cuneiforme), o cálamo de bambu e as penas de ave até a caneta bic. Eis a definição de tipografia para o que, linguisticamente, podemos considerar os traços distintivos da escrita.

Assim, a substância gráfica define-se por esses traços distintivos, que podemos chamar *grafos*, e que compõem os grafemas. Podem variar segundo cada estilo tipográfico ou caligráfico e, principalmente, segundo cada sistema de escrita; no entanto, uma vez estabelecido um padrão, obedecem ao mesmo princípio fundamental: constituir-se enquanto traço significativo para a formação de um grafema, sem o qual não é possível identificá-lo. Definir o que são os grafos não é tarefa fácil. Anis (1983a), por exemplo, afirma que a questão deve ser colocada em colaboração com especialistas da substância gráfica, como Philippe Coueignoux (1983), que se dedicou ao estudo da problemática do reconhecimento de caracteres.

(2) Grafemas (que se reúnem em sílabas, palavras, linhas, blocos ou páginas)

O grafema é o menor traço ou conjunto de traços (grafos) da ordem da dimensão (visual), significativo do ponto de vista organizacional

das leis internas (orto)gráficas e que ocupa uma posição orientada no espaço de manifestação da escrita. É, portanto, a menor unidade morfológica da escrita na cadeia sintagmática e varia conforme cada língua: pode ser a letra (nos sistemas alfabéticos, de origem cuneiforme), o ideograma (da caligrafia chinesa) ou o hieróglifo (desenvolvido pelos egípcios) — sendo estes os três principais tipos originários dos variados sistemas de escrita.

Ao contrário do que acontece em fonologia, em que se pode utilizar o alfabeto fonético internacional, válido para a descrição de (quase?) todas as línguas, neste primeiro momento, consideramos que na escrita é preciso que cada língua apresente seu inventário de grafemas antes da análise. Porém, esse princípio de unidade mínima prevalece idêntico para todos e ainda, segundo Anis (1983a), sua descrição pode sempre se valer dos métodos estruturais clássicos, já consolidados na fonologia.

Enquanto parte do sistema, os grafemas alfabéticos podem ser de dois tipos: núcleos (node) ou satélites (sate). Reproduzimos aqui a proposta de Anis, tal e qual, inspirada no conceito de Hjelmslev (2003 [1943]) para o plano fônico, delimitando as partes centrais e marginais da sílaba, como Malmberg (1971, p. 57).

- Vogal gráfica = é a parte suscetível de formar o núcleo de uma sílaba (node).
- Consoante gráfica = é a parte que forma o seu satélite (sate).

Resultam da combinação de grafemas (núcleos ou satélites) as sílabas gráficas, as palavras, as frases, as linhas, os blocos e as páginas. Essa combinação é variável em cada língua.

(3) Grafotaxemas (topogramas, punctogramas, morfogramas)

Unidades gráficas dotadas de uma dimensão (visual) com função sintática na cadeia sintagmática da escrita e que orientam a disposição dos elementos gráficos na página. Dividem-se nos três tipos abaixo, que podem se manifestar concomitante ou alternadamente, do grafema à página:

Topograma. Responsável pela orientação dos grafemas alfabéticos, organiza o encadeamento das palavras e colabora para a delimitação de unidades linguísticas gerais, menores ou maiores (palavra-linha/verso/frase-discurso/página). São eles, na língua portuguesa:

- Branco: no interior das letras, entre as letras, entre as palavras e entre as linhas
- Direção: de cima para baixo; da esquerda para a direita; etc.
- Alinhamento: à esquerda, à direita, ao centro, justificado
- Sinais de ritmização: () [] < > *** / \ | - —

Punctograma. É a categoria que corresponde aos sinais de pontuação clássicos. São exclusivos da língua escrita e servem para ordenar os grafemas, as palavras ou as frases, garantindo o fluxo do texto.

- Sinais de pontuação clássicos: , ; . ! ? : “ ” ‘ ’ ...

Morfograma. Diz respeito a alterações nos grafemas alfabéticos, sem os quais não existe, a fim de corroborar a organização sintática. Essa categoria pode ser descrita mais ou menos como os “grafemas de coalescência” (CATACH, 1980; DAHLET, 2005) de que falamos anteriormente, ou seja, aqueles que só podem ser descritos por meio do suporte alfabético e não existem sem ele.

- Maiúsculas
- Itálico
- Negrito
- Sublinhado
- Riscado

Finalmente, é preciso considerar que topogramas, punctogramas e morfogramas têm função sintática e, também, estilística — sendo as principais responsáveis pela constituição de efeitos expressivos no texto poético.

(4) Elementos plásticos adicionados à escrita

Aos caracteres acima, pode-se aplicar traços exclusivamente plásticos, com função sintática e/ou estilística. Assim, a escrita é passível de receber:

- Cor
- Tamanho
- Forma
- Textura

Como pudemos ver, da combinação de grafemas surgem as sílabas e as palavras. Estas, combinadas com os grafotaxemas, formam frases que se dispõem em linhas, blocos e páginas. Além disso, é preciso não se esquecer de que todos esses elementos são passíveis de receber investimentos de ordem plástica (cor, forma, tamanho e textura), cujo efeito pode ser tanto sintático quanto estilístico. Eis, portanto, as principais unidades da escrita, a partir das quais se configurarão as isografias.

4.1 Análise: página, blocos, linhas e grafemas

Desde a revolução tipográfica mallarmaica instaurada na poesia, sabe-se que a escrita não pode ser ignorada na análise de nenhum poema impresso. No entanto, diversos exemplos atestam que, mesmo muito antes disso, o plano da expressão gráfico já se fazia tão importante quanto o plano sonoro ou o conteúdo imagético de um poema — para um exemplo radical, basta observar a poesia visual feita já no século III a.C. na Grécia ou, a partir do século IV d.C. na tradição latina, muitos séculos antes do surgimento da imprensa de Gutenberg.

A partir desses exemplos radicais, entende-se hoje que não existe poema que não seja também visual em certa medida, mesmo o soneto clássico, como demonstraremos a partir do soneto de Camões em questão. Todo texto poético impresso é passível de investimentos no plano gráfico, o que se dá por diversos recursos, dentre eles, a constituição de isografias.

Diante disso, postula-se que o plano gráfico e o fônico possuem existência autônoma e complementar no texto poético, o que demanda um modelo que seja capaz de descrever a ambos separadamente, e também em correlação. Logo, o que se apresenta é uma ferramenta para que isso seja possível, com base em procedimentos da teoria grafemática demonstrada na primeira parte desta seção (*cf.* PONDIAN, 2016), a fim de se estabelecer as unidades mínimas da escrita passíveis de constituir isografias.

Antes ainda de ir ao texto, convém estabelecer que estamos utilizando, para a análise gráfica do poema de Camões, uma edição antiga, de 1783, e uma edição moderna, de 1992. Parte-se do pressuposto de que, em relação a textos antigos, a observação deve contemplar edições variadas ao longo do tempo, como num exame filológico, e que a pertinência gráfica deve se manifestar em qualquer versão impressa — séria — do texto.

No poema de Camões, a primeira característica que salta aos olhos é o modo como se organiza na página. Em sua edição moderna, estamos diante de um quadro branco preenchido por quatro blocos de linhas intercalados por grafotaxemas, as linhas brancas (topogramas). Os blocos dividem-se em maiores, os dois primeiros, contando 4 linhas, e levemente menores, os dois últimos, com 3 linhas, e estão alinhados verticalmente à esquerda, com ondulações à direita, dadas pela extensão irregular dos grafemas, arranjados em grupos de palavras que preenchem as linhas. Tal arranjo permite ao leitor supor, imediatamente, que se trata de uma forma fixa clássica, o soneto. Como afirma Anis:

O dispositivo espacial habitual: quatro formas aproximadamente retangulares, constituídas de linhas desiguais (separadas por entrelinhas), duas grandes seguidas de duas menores — permite ao leitor “versado” formular, à primeira vista, uma hipótese sobre o gênero: sem dúvida, eu vou ler um soneto (ANIS, 1983b, p. 90, tradução própria)⁷.

Se observarmos o texto antigo, tal estrutura gráfica mantém-se, no entanto, substitui-se o topograma /branco/ entre linhas pelo recuo à esquerda ao início de cada bloco, como se pode ver na reprodução (ver Figuras 1 e 2). Eis o primeiro tipo de isografia. A recorrência no intervalo entre branco e letra, criando uma oposição preenchido *vs.* não preenchido, gera uma estrutura significativa. Nesse caso, é manifestada uma forma fixa, como a do soneto, que poderia ter um arranjo distinto (no caso da poesia contemporânea ou de outros gêneros poéticos), menos evidente à primeira vista, passível de ser descrito por meio desse sistema.

⁷Le dispositif spatial habituel: quatre rectangles approximatifs de lignes inégales (disjoints par des interlignes), deux grands suivis de deux plus petits — permet au lecteur « averti » de formuler au premier regard une hypothèse sur le genre: je vais sans doute lire un sonnet.

O segundo traço que buscamos evidenciar diz respeito também aos grafotaxemas, agora os chamados morfogramas, dentre os quais está a letra maiúscula, vista em nível global. A partir dele, temos outro dado estrutural do poema e a constituição de outra isografia. É a iteração da maiúscula inicial em todas as quatorze linhas preenchidas, somadas ao espaço branco não preenchido à direita, que possibilita formular a noção de *verso gráfico*. Mais uma vez, a noção pode parecer demasiado óbvia num poema cuja forma se encontra já consolidada na tradição literária ocidental, no entanto, quando diante de um poema em versos livres ou segundo outras configurações, tais unidades mínimas da língua escrita são o que nos ampara na descrição do espaço do poema. Ademais, a noção de verso gráfico é de extrema relevância, sobretudo quando este não coincide com a estrutura sonora ou sintática, gerando *enjambements*, inversões, entre outros efeitos retóricos.

As relações sintáticas contrapostas à estrutura do verso gráfico podem ser descritas a partir de vetores exigidos para a leitura: horizontal, vertical ou diagonal. No presente caso, mencionaremos apenas a construção visual de um paralelismo sintático num ponto central do poema, que evidencia por si só toda a pertinência da análise do plano gráfico. Nos versos 7 e 8, que dividem exatamente o poema em duas partes, vê-se a seguinte repetição, sonora e gráfica:

Por que de minha vida se injuria?

*Por que de minha morte se enobrece?*⁸

Conforme mencionado, as isotopias têm função de garantir a homogeneidade do discurso, além de funcionar, em textos nos quais predomina a função poética, como estruturas adicionais que constituem fatos retóricos. Nesse caso, o paralelismo sintático é também

⁸Propomos aqui uma correção à edição moderna, que mantém a grafia antiga, do “porque” junto, mas que não se aplica segundo a ortografia atual.

gráfico. Há sobreposição vertical repetindo-se na primeira metade de cada verso a mesma fórmula “Por que de minha”, na qual a descontinuidade, ou seja, a ruptura dessa homogeneidade repetitiva vem com duas palavras: vida, no verso 7, e morte, no verso 8, que, não por acaso, constituem a isotopia semântica principal conduzida na globalidade do texto. Ainda do ponto de vista topológico, essas duas palavras que introduzem a ruptura estão posicionadas precisamente no centro do espaço gráfico preenchido do poema, ressaltando sua importância capital. Tal característica é evidente, tanto na edição moderna quanto na antiga, no entanto, fica plenamente evidente nesta última, em que se pode medir em centímetros os espaços superior e inferior que a rodeiam, obtendo-se exatamente o mesmo resultado.

Em relação ao morfograma /maiuscula/, agora em nível local, ou seja, restrito à palavra, a escrita assume outra função enfática, que apenas a edição antiga permite afirmar. Nesta, há duas palavras que rompem a continuidade gráfica esperada e são iniciadas por letra maiúscula: Céu, no verso 5, e Mundo, nos versos 6 e 11. Estas, por sua vez, também centrais no estabelecimento das isotopias do conteúdo, instaurando a oposição *cosmos vs. anthropos*, ou *divino vs. humano* — ocupando ainda, no caso da primeira ocorrência de “Mundo”, no verso 6, posição quase verticalmente paralela a Céu, no verso 5.

Finalmente, do ponto de vista da iteratividade gráfica, deve-se observar a questão da rima. O Grupo μ (1977) já considerava que havia rimas para o olho, no caso dos anagramas, por exemplo, além do fato de que toda rima fônica pode estar em conformidade, ou não, com a rima gráfica. No caso do poema de Camões, às rimas fônicas correspondem rimas gráficas, em igual proporção, com a diferença de que existe uma manifestação gráfica que não ocorre plenamente no plano sonoro. Observemos: há isografia nos dois primeiros blocos (os

quartetos), em /ece/⁹ e /ia/, criando uma identidade visual, e nos dois últimos (os tercetos), em /oria/ e /ar-me/. O que distingue, nesse caso, a rima gráfica da fônica é que aquela pertencente ao primeiro bloco, /ia/, também está presente no segundo, /oria/ estendendo o alcance da iteratividade visual.

A análise grafemática do soneto deveria ainda contemplar o estudo de todo o sistema de pontuação do poema (os punctogramas), os demais topogramas (título, sinais rítmicos, etc.), a relação entre a sintaxe e a distribuição espacial dos períodos em cada verso gráfico, assim como a apresentação tipográfica geral do ponto de vista enunciativo, o que não será feito por extrapolar os objetivos deste estudo, centrado no conceito de recorrência gráfica a fim de definir a *isografia*. Além disso, evidentemente, a todas essas observações deve-se contrapor a descrição do plano da expressão fônico, assim como do conteúdo do poema.

Reproduzimos a seguir as edições antiga (ver Figura 1) e moderna (ver Figura 2) com os aspectos destacados em formas geométricas, a fim de facilitar a visualização dos fenômenos acima descritos.

Nota-se, então, que as recorrências gráficas seguem sua própria direção e podem ser abordadas de forma independente das isotopias fônicas, mesmo que, em um segundo momento, seja necessário integrar ambas as isotopias ao plano do conteúdo para, enfim, chegar ao sentido global do texto.

⁹Note-se que na edição antiga esse traço é ainda mais marcante, uma vez que a palavra *cresce* é grafada como “crece”, formando com “enriquece”, “parece”, “enobrece” uma semelhança perfeita.

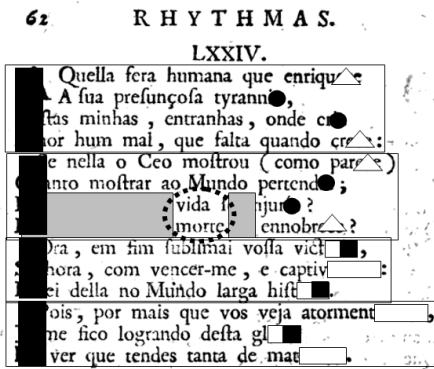


Figura 1: Edição de 1783.

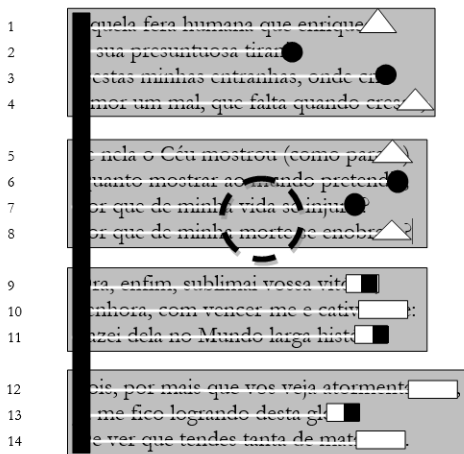


Figura 2: Edição de 1992.

Conclusões

Como se pôde perceber, o terreno das isotopias do plano da expressão pode ter muito a dizer sobre um texto. Por vezes, pode parecer que

a coleção de sons e grafemas ali exposta é óbvia e é percebida clara e intuitivamente por qualquer leitor. Todavia, o analista se difere deste último na medida em que consegue organizar aquilo que é percebido intuitivamente e demonstrar metodologicamente por que determinados enunciados suscitam impressões particulares.

Dessa forma, acreditamos que os conceitos de isofonia e isografia têm muito a contribuir, não apenas para o estudo dos textos, mas também para o desenvolvimento da famigerada gramática do plano da expressão — num primeiro momento, descolada do plano do conteúdo. Em nosso estudo, vale ressaltar que, se levantamos essas ocorrências, foi apenas para demonstrar como pode ser feita uma parte da análise do plano da expressão. Porém, o trabalho do analista não pode esquecer de relacionar as isografias e as isofonias às isotopias (do conteúdo). O desenvolvimento desses novos conceitos não passa de um instrumento de leitura, enquanto a análise se vale deles para atingir o domínio plenamente semiótico, da globalidade do texto.

Da parte teórica, se nos alongamos mais nas conceituações do plano da expressão gráfico, foi apenas porque estas ficaram obscurecidas nos estudos linguísticos quando comparadas aos estudos fonéticos e fonológicos. No entanto, o soneto de Camões nos colocou mais problemas fonéticos, como era de se esperar. Diante disso, o próximo passo para o desenvolvimento do conceito de isotopia do plano da expressão será, certamente, testá-lo em textos de forte apelo visual, a fim de sistematizar as recorrências gráficas que são percebidas intuitivamente.

5 Referências

- ANIS, Jacques. 1983a. Pour une graphématique autonome. **Langue française**. Le signifiant graphique. Paris : Vol. 59, n. 1, p. 31-44.
- ANIS, Jacques. 1983b. Vilisibilité du texte poétique. **Langue française**. Le signifiant graphique. Volume 59, Numéro 1, p. 88 — 103.
- ARRIVÉ, Michel. 1973. Por une théorie de textes poly-isotopiques. **Langages**, Vol. 8, n. 31, p. 53-63.
- BENVENISTE, Émile. 1966. Les niveaux d'analyse linguistique. *In*: **Problèmes de linguistique générale I**. Paris: Gallimard.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. 2010. **Os manuais de desenho da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial.
- BERTRAND, Denis. 2003 [2000]. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc.
- CAMÕES, Luís Vaz de. 1992. **1524? — 1580. Lírica / Luís de Camões**. José Lino Grünwald (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAMÕES, Luís Vaz de. 1783. **Obras de Luis de Camoes, principe dos poetas de Hespanha**. Tomo II. Segunda edição. Original de Universidade Sapienza de Roma (Biblioteca Angelo Monteverdi). Lisboa: Oficina Simão Thaddeo Ferreira.
- CATACH, Nina. 1978. **L'orthographe**. Paris: Presses Universitaires de France.
- COUEIGNOUX, Philippe. 1983. Approche structurelle de la lettre. **Langue française**, Vol. 59, n. 1, p. 45-67.
- DAHLET, Véronique. 2005. **As (man)obras da pontuação: usos e significações**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- ENDRUWEIT, Magali Lopes. A escrita em Saussure. **ReVEL**. Edição especial n. 2, 2008.

- GREIMAS, Algirdas Julien. 1966. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien. (org.). 1976 [1972]. **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. 2008 [1979]. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto.
- GRUPO μ . 1992 [1977] **Retórica da poesia**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix.
- HJELMSLEV, Louis. 2003 [1943] **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- LEMONS, Carolina Lindenberg. 2015. **Condições semióticas da repetição**. 232 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MALMBERG, Bertil. 1971. **Les domaines de la phonétique**. Paris: PUF.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. 2016. **Gramática da poesia escrita: figuras retóricas**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- RASTIER, François. 1976 [1972]. Sistemática das isotopias. In: Algirdas Julien Greimas (org.). **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix.

Parte V

Estudos cancionais

CAPÍTULO 9

A interação entre expressões na canção: repetições e hierarquias

Carolina Lindenberg Lemos

José Roberto do Carmo Jr.

Lucas Takeo Shimoda

Introdução

Em nossa experiência empírica como ouvintes, podemos constatar que, em certo grupo de canções populares brasileiras, a repetição de elementos verbais (sílabas, palavras, sintagmas cristalizados, etc.) é proeminente e cria novos efeitos de sentido. Os efeitos causados pela repetição de estribilhos e refrões já foram amplamente investigados. Em contrapartida, os efeitos da repetição de elementos de outra ordem (segmentos, sílabas e sintagmas) parecem menos sistematizados — ao menos em comparação com unidades como o refrão, no componente verbal, e os motivos melódicos, no componente musical.

Tendo isso em vista, colocamo-nos a tarefa de discutir como a observação de fenômenos de repetição evidencia certos princípios gerais de organização hierárquica do plano da expressão verbal de textos cancionais. Quando se fala especificamente da canção popular brasileira, é preciso sempre manter em vista o caráter sincrético desse objeto, localizado a meio caminho entre as forças de irrupção da fala coloquial e os moldes impostos pelas leis musicais (cf. TATIT, 2016). Nesse aspecto, o tratamento peculiar dado ao plano da expressão do componente verbal traz consequências para o plano da expressão musical.

Num primeiro momento, apresentaremos um panorama teórico a fim de situar mais precisamente a problemática no interior do corpo da disciplina. Em seguida, centraremos o foco da discussão sobre as hierarquias melódicas e prosódicas. Discutiremos a isomorfia dos níveis hierárquicos nos componentes verbal e musical do plano da expressão cancional, bem como a relação estabelecida entre esses níveis e os fenômenos de repetição verbal observados na superfície textual da canção. Argumentaremos que a sistematização desses níveis ajuda a entender com maior objetividade as imbricações mútuas contraídas por letra e música. Por fim, apresentaremos como estudo de caso uma

análise comparativa entre as canções “Cotidiano”, de Chico Buarque, e “Gago Apaixonado”, de Noel Rosa. Mostraremos que essas canções funcionam como protótipos de fenômenos observáveis, com graus maiores ou menores de transparência, em diversos tipos de canção.

1 Fundamentos teóricos

A abordagem da canção como objeto autônomo (e não como mero subproduto da poesia ou da música) exige tomar em consideração a participação simultânea dos componentes verbal e musical (este último entendido como configuração rítmico-melódica da linha do canto) na construção dos efeitos de sentido postos em circulação pelo enunciado cancional: “A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (TATIT, 1997, p. 87). É sobre a íntima imbricação desses domínios que se tece a peculiaridade da linguagem da canção. Nesse sentido, estamos indiscutivelmente diante de um objeto sincrético.

No entanto, nota-se certa tendência dos estudos empreendidos na Semiótica da Canção a observar apenas o plano da expressão do componente musical e o plano do conteúdo do componente verbal. Luiz Tatit faz essa associação explicitamente ao discutir a depuração dos ruídos e das instabilidades da fala cotidiana na constituição da linguagem cancional, como se pode ver na seguinte passagem:

Tais categorias equivalem a uma espécie de recuperação das motivações entre *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, já que, na canção, a *melodia* concentra os principais recursos sintáxicos do *primeiro plano* enquanto a *letra se encarrega do segundo* (TATIT, 1997, p. 150, *grifos nossos*).

Guiada antes pela intuição do que por uma restrição estrutural, nessa separação transparece o entendimento da canção como palavra cantada, simultaneamente tributária da perenidade estética e da interinidade oral (cf. TATIT, 1997, p. 88-90). A linha do canto se comporta ora seguindo estritamente os padrões rítmicos e melódicos (tematização e passionalização), ora desobedecendo-os para dar vazão ao fluxo da assim chamada prosódia coloquial (figurativização).

De um lado, há a voz que canta e as regras de previsibilidade musical. De outro lado, há a força desreguladora da voz que fala. Em breve apresentação desse último processo, Luiz Tatit explica a ancoragem da figurativização às instabilidades sonoras da fala:

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (TATIT, 2002, p. 21).

A grande oposição que emoldura a maturação da linguagem cancional como tal se coloca entre força entoativa e forma musical, que devem ser dosadas por meio de um cálculo subjetivo operado pelo cancionista (cf. TATIT, 2010, 2014, 2016). Tratando especificamente do plano da expressão, Tatit sublinha essa dualidade da seguinte maneira:

Grosso modo, o plano da expressão da canção popular articula-se com elementos fonológicos e elementos melódicos. Os primeiros mantêm a pesquisa da canção a um passo do discurso oral (da fala), enquanto os elementos melódicos atraem o analista para o viés musical (TATIT, 1997, p. 118).

A natureza sincrética da canção não poderia estar posta de maneira mais explícita. O plano da expressão do texto cancional congrega

elementos de ambos os domínios — fala e música. Apesar de ter igual direito de cidadania no plano da expressão do texto cancional, os elementos musicais foram mais amplamente investigados com os instrumentos analíticos da semiótica tensiva (cf. TATIT, 1997, p. 59-128; 2007, p. 193-222). Em contrapartida, não contamos com uma descrição igualmente detalhada do comportamento dos elementos propriamente verbais do plano da expressão das canções. Estes são atribuídos ao efeito de figurativização e interpretados como uma negação dos processos de tematização e passionalização, que imprimem um caráter mais “musicalizante” à canção¹ (cf. TATIT, 2007, p. 249-258). A título de exemplo, podemos mencionar a seguinte passagem:

A sintaxe musical instaura-se, assim, no plano da expressão da canção popular, oferecendo formas de estabilização tão completas que chegam a dispensar, do ponto de vista técnico, a participação linguística. Aquilo que chamamos de ‘melodia’ concentra os principais valores musicais gerados pela composição, de tal modo que as aliterações e os contrastes fonológicos tornam-se, quase sempre, *efeitos de segundo plano* (TATIT, 2007, p. 156, *grifos nossos*).

Selecionamos esse excerto por ilustrar o papel secundário atribuído aos elementos verbais no plano da expressão da canção popular. Os fenômenos mencionados se restringem a repetições e variações de padrões cristalizados no âmbito dos segmentos (aliterações e contrastes fonológicos). Repetições de unidades pertinentes a níveis acima do fone não são contempladas, mesmo em seu caráter recessivo de “efeitos de segundo plano”.

¹A assimetria entre a figurativização e a tematização / passionalização foi observada por Coelho (2007), que propõe uma reorganização semelhante àquela também vista na sequência expositiva adotada em trabalhos posteriores da área (TATIT, 2010; 2014, 2016).

No domínio musical do plano da expressão cancional, já é largamente conhecido o papel estruturante das repetições na organização de células rítmicas, motivos e refrões. Porém, pouco se sabe ainda sobre seu efeito correspondente no domínio verbal. Se quisermos entender mais precisamente a canção em sua totalidade sincrética, é preciso voltar nosso olhar sobre essa região menos explorada pela teoria e buscar lentes adequadas para observar esse tipo de fenômeno.

2 Hierarquias melódica e prosódica

Uma pista promissora pode ser encontrada na proposta de homologação entre hierarquia melódica e hierarquia prosódica desenvolvida em estudos mais recentes na Semiótica da Canção (cf. CARMO JR., 2007). Mesclando as hierarquizações da glossemática de Hjelmslev e da fonologia prosódica, Carmo Jr. (2007) elabora um modelo estruturado em quatro níveis, em que as unidades de nível inferior se integram progressivamente às unidades de nível superior², conforme apresentado no Diagrama 1.

A fim de elucidar o mecanismo que empregaremos na análise de canções, apresentaremos sucintamente o escopo de cada nível do modelo.

- *Nota (N)*: é a unidade terminal da hierarquia melódica. A ela associa-se sempre e necessariamente uma única sílaba. Em outras palavras, o número de sílabas de uma canção é exatamente igual ao número de notas e vice-versa³
- *Pulso (P)*: superior à nota, essa unidade agrupa uma ou mais notas. O pulso tem a particularidade de atrair o acento silábico,

²Nesse ponto, o modelo é, *grosso modo*, comparável ao de Émile Benveniste (1988).

³Segundo esse modelo, a eventualidade de uma sílaba que se estende por mais de uma nota seria descrita como um caso de sincretismo.

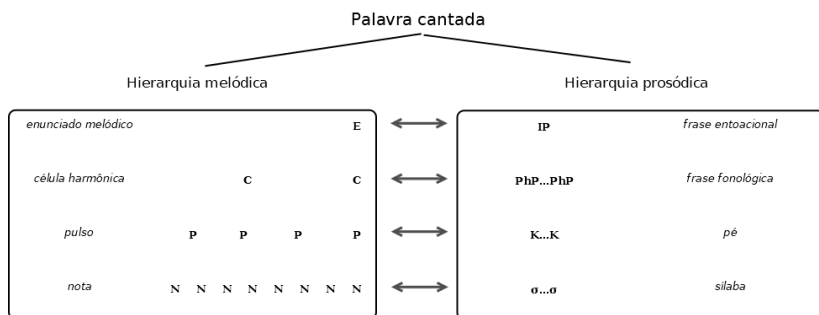


Diagrama 1: Homologia entre hierarquia prosódica e hierarquia melódica. Elaborado com base em Carmo Jr., 2007, p. 49-101.

podendo deslocá-lo. A presença desses deslocamentos evidencia a pertinência dessa unidade na hierarquia melódica

- *Acorde (C)*: também entendida como função harmônica, essa unidade domina um ou mais pulsos e quase sempre demarca o que em música é chamado de compasso. Um compasso é uma cadeia de pulsos dotada de uma única função harmônica (um único acorde)
- *Enunciado melódico (E)*⁴: é a unidade maior da hierarquia melódica e domina um conjunto de C. Essa unidade é usualmente delimitado por uma pausa

O interesse dessa proposta está na correspondência entre os níveis hierárquicos no domínio musical e prosódico. Se o pé silábico agrupa

⁴O termo “enunciado” é empregado aqui na acepção corrente dos estudos linguísticos sobre prosódia e corresponde de maneira geral à sentença ou oração. Não se trata portanto de um enunciado semiótico, que corresponderia, *grasso modo*, ao texto.

sílabas em torno de um núcleo de proeminência acentual, o pulso também agrupa notas seguindo o mesmo princípio. Dois ou mais pés silábicos podem se agrupar para formar uma frase fonológica. Da mesma maneira, dois ou mais pulsos se agrupam para constituir uma célula harmônica e assim sucessivamente. Essa organização em níveis ajuda a observar como as coerções prosódicas e musicais interagem entre si e favorecem (ou inibem) a ocorrência de processos fonológicos. A coerção de regras de ordem musical é evidenciada pela não ocorrência de determinado processo ali onde ele é esperado normalmente, mas também pela ocorrência atípica de um deslocamento acentual, por exemplo.

Essa perspectiva também explicita de maneira objetiva a assunção básica da Semiótica da Canção, segundo a qual a voz que canta e a voz que fala se fundem indissolúvelmente na canção. Além disso, ela permite traçar uma simetria que oferece uma baliza segura de orientação para nossa investigação a respeito dos efeitos da repetição verbal no plano da expressão cancional. Partindo daquilo que já se conhece sobre a repetição de elementos de ordem musical, podemos nos guiar pelo modelo hierárquico aqui apresentado para analisar as repetições de elementos de ordem verbal.

A título de hipótese, pode-se considerar uma correspondência entre as repetições de unidades de mesmo nível nos domínios musical e verbal. Assim, uma repetição de unidades no nível da sílaba teria um efeito comparável ao da repetição de notas; a repetição de unidades no nível do pulso seria simétrica à repetição de células; a repetição de unidades no nível da célula harmônica seria simétrica à repetição de frases fonológicas e a repetição de unidades no nível do enunciado melódico seria simétrica à repetição de frases entoacionais.

Essa compartimentação se coaduna também com as investigações sobre os efeitos da repetição em âmbito intenso e extenso na totalidade

do texto (cf. LINDENBERG LEMOS, 2015, p. 136-140). No primeiro caso, a repetição tem efeito local e opera uma desaceleração pontual. No segundo caso, seu alcance global constrói um alicerce estruturante para o texto como um todo. Se já é bem conhecido o papel das repetições na decantação de motivos rítmicos e refrões (da qual são exemplos as canções tematizantes analisadas por Luiz Tatit), o mesmo não pode ser dito sobre a repetição de sílabas, palavras e sintagmas. O exame das repetições no domínio do plano da expressão verbal explicita a pertinência desses níveis e ajuda a compreender sua participação nos efeitos de sentido de textos cancionais; em última instância, revela os meios de interação das duas linguagens — verbal e musical — na construção de um objeto sincrético: a canção.

3 Figuratização e melodização

Com o intuito de fazer a investigação semiótica adentrar esse território, selecionamos para estudo de caso dois exemplos do cancioneiro popular brasileiro que empregam o recurso da repetição de maneira contrastante. Trata-se das canções “Cotidiano” (doravante CD), de Chico Buarque, e “Gago apaixonado” (doravante GA), de Noel Rosa. Essas composições são bons exemplos dos dois grandes vetores que tracionam a composição de canções, a saber a forma musical e a força entoativa respectivamente (cf. TATIT, 2010). No primeiro caso, há a ação disciplinadora dos processos de tematização e passionalização, que subsumiremos no termo mais abrangente “melodização”. No segundo caso, é o processo de figuratização que dita a distribuição acentual e o afrouxamento dos saltos melódicos da linha do canto.

Figuratização e melodização correspondem a orientações opostas do plano da expressão cancional, entendendo-se orientação como o modo pelo qual as notas musicais são organizadas, agrupadas e estru-

turadas. Dado que, na figurativização, a presença da fala é o elemento dominante, então a canção figurativa apresenta uma estruturação rítmica esparsa, poucas repetições de motivos rítmicos e diferenças significativas no número de notas/sílabas entre um verso e outro. A própria noção de verso pode ser colocada em questão, uma vez que a distribuição rítmica fixa do verso tende a ser constantemente quebrada. A melodização se localiza no polo oposto: células rítmicas bem marcadas, esquema rítmico e estrófico estável e poucas quebras nos versos.

GA é uma melodia figurativa, na qual a presença da fala se revela pela quebra do esquema de repetições das células melódicas. Por sua vez, esse esquema não é quebrado em CD — ou o é apenas raramente. O esquema de repetições de CD pode ser facilmente visualizado na Figura 1.

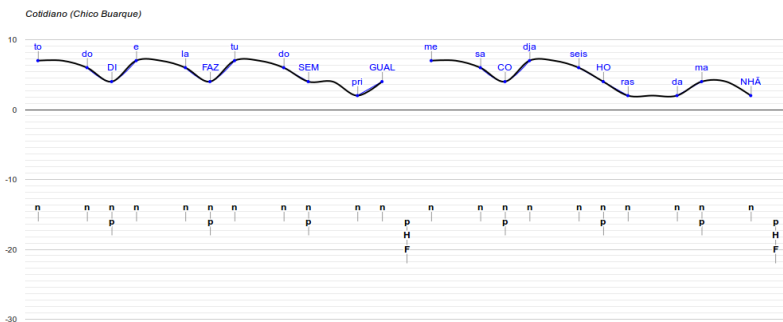


Figura 1: Transcrição de “Cotidiano”, de Chico Buarque.

Na Figura 1, os quatro versos que compõem a primeira estrofe de CD foram dispostos verticalmente a fim de evidenciar a uniformidade das unidades repetidas. Observa-se que essa estrutura determina uma série de repetições em CD. Cada um dos quatro versos (correspondentes ao nível *E*) é uma variante de um “arquiverso”. Daí decorre o

efeito de ciclicidade observado na repetição de CD. Uma evidência é o fato de que as cadeias melódicas das estrofes podem ser alinhadas verticalmente com perfeita simetria. Essa característica é bem marcada em CD, assim como em canções temático-passionais prototípicas.

A repetição exata de fragmentos de versos (“Todo dia ela [...]”, “E me [...] com a boca de [...]”), sempre em posição fixa em relação à estrofe, cria uma espécie de moldura que estabelece elos à distância (cf. Anexo). Reconhecemos em cada nova exposição algo de já conhecido, ao mesmo tempo que novos conteúdos vão sendo introduzidos. Também observável na reincidência da primeira estrofe ao final de CD, esse efeito emoldurante demonstra o caráter extenso e englobante das repetições nessa canção.

Quando observamos a organização em GA, um cenário diferente se desenha (cf. Figura 2).

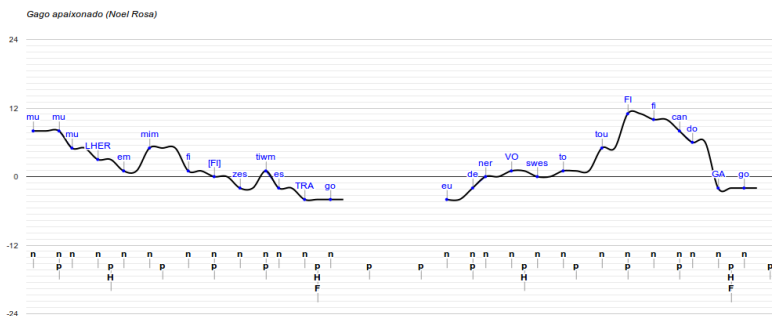


Figura 2: Transcrição de “Gago apaixonado”, de Noel Rosa.

Aqui, mais uma vez, observa-se a hierarquia melódica, que determina a organização de notas, pulsos, acordes e frases melódicas. Também aqui, o número de notas é igual ao número de sílabas, sem exceção. As sílabas alinhadas a *P* são acentuadas, como o deslocamento

acentual *fiZES*te → *Fi*zeste no primeiro verso. Porém, observa-se a ocorrência de diversas sílabas acentuadas não-alinhadas a *P*. Por exemplo, em *muLHER*, *nerVO*so e *malDA*de, as sílabas tônicas não coincidem com os pulsos, mas os antecedem, o que configura o fenômeno da síncope, amplamente presente no repertório da canção popular brasileira. Dispostos verticalmente dessa maneira, os quatro versos de GA mostram como a repetição de sílabas (nível *N*) provoca assimetrias e desestabiliza a distribuição de notas em sílabas. É esse aparente “caos” rítmico que está na essência mesmo da canção figurativa. A repetição de unidades de sílabas (nível *N*) em GA não obedece estritamente a coerções de outros níveis da hierarquia prosódica. A fim de ilustrar com mais clareza esse desalinhamento das repetições de sílabas, dispomos a transcrição acima na Tabela 1.

mu	mu	mu	LHER	em	mim	fi	[FI]	zes	tium	es	TRA	go		
	pulso		pulso h		pulso		pulso		pulso		pulso h			
eu	de	ner	VO	zes	to	to	[FI]	fi	can	do	ga	go		
	pulso		pulso h		pulso		pulso		pulso h		pulso			
não	PO	po	ss	com	[A]	cru	cru	el	DA	de	da	sau	DA	de
	pulso		pulso			pulso								

Tabela 1: Repetições em “Gago Apaixonado”, de Noel Rosa.

Sabe-se que, na linguagem da canção popular, uma melodia é uma cadeia de notas apta a receber qualquer cadeia de sílabas. Aliás, é por isso que um número incontável de canções repete a mesma melodia em diferentes versos. Respeitada a compatibilidade entre número de sílabas e notas, a substituição da letra resulta indiferente se pensarmos *exclusivamente* na interação entre melodia e texto no plano da expressão cancional. É o que acontece com diversas canções em que a mera repetição de sílabas visa unicamente a preencher a métrica da melodia,

sem constituir necessariamente palavras ou frases.⁵ Nesses casos, a repetição tem a função de fazer a cadeia verbal se encaixar na métrica musical.

O caso de GA é diametralmente oposto. A repetição de sílabas não acomoda o texto ao ritmo pré-determinado pelo componente musical. Ao contrário, ela o desalinha e cria instabilidades na medida em que provoca incompatibilidades rítmicas — claramente observáveis na interação dos níveis *N* e *P* dos diagramas. O desalinhamento provocado pela repetição se espalha pela totalidade do texto em GA sem, no entanto, estabelecer uma direcionalidade global, como acontece em CD. Não há uma progressão evidente entre as repetições: não há um parentesco sonoro, não há um aumento gradual das ocorrências de cada repetição. O que é repetido num primeiro momento não encontra eco nas repetições seguintes (como é o caso das aliteraões). A repetição de sílabas intervém em pontos localizados da melodia e não obedece a um padrão fixo determinado pela estrutura rítmica da canção, o que contribui para a construção do efeito de “gaguejo”.

4 Discussão dos dados e balanço final

Colocamos lado a lado dois exemplos em que a repetição de elementos verbais cumpre papéis distintos na constituição do plano da expressão cancional. Em CD, a repetição age em âmbito extenso e obedece a um padrão rítmico constante. Vemos a repetição parcial de unidades de nível *E* sempre em posições fixas da estrofe, procedimento bem comum em canções temático-passionais. No modelo de Carmo Jr., o domínio da estrofe corresponde a um nível superior àquele do enunciado melódico (*E*). Por ser o último nível previsto no modelo, ele não é passível de

⁵Um exemplo elucidativo pode ser visto nos primeiros versos da canção “*She loves you*” dos Beatles. Outro exemplo didático do uso da repetição para preencher posições métricas é a canção infantil “Atirei o pau no gato”.

ser integrado num nível superior e, assim, os fenômenos que incidem sobre partes mais globais da canção não são contemplados pelas regras da hierarquia melódica (CARMO JR., 2012, p. 220-221). A repetição em CD cria elos à distância e estabelece uma coesão global ao colocar regras de previsibilidade e direcionalidade.

Em GA, a repetição age em âmbito local (sílabas) e tem valor figurativo na construção do papel temático do gago. Essa estratégia de criar irregularidades e assimetrias distribuídas ao longo do texto remete diretamente à instância da enunciação. Uma evidência a favor dessa interpretação é o fato de que cada intérprete dessa canção repete diferentes sílabas em diferentes lugares e em diferentes quantidades⁶. Isso mostra que, especificamente nessa canção, a repetição verbal escapa às restrições impostas pela hierarquia musical. Uma execução que tentasse encaixar artificialmente as sílabas repetidas nos pulsos tenderia a destruir esse efeito de comicidade que emerge da desestabilização rítmica. Em contrapartida, essa liberdade de intervenção não é possível nas interpretações de CD. Aqui, o intérprete precisa necessariamente obedecer às coerções da métrica do enunciado melódico a cada reexposição de estrofe. Disso pode-se concluir que CD pode ser considerado mais enuncivo ao passo que GA pende mais para o enunciativo.

No universo da canção, desobedecer as leis musicais é recuperar o caráter efêmero da fala coloquial. Nesse aspecto, a repetição contingente de sílabas (componente verbal) em GA opera na direção oposta da repetição de células rítmicas e enunciados melódicos (componente musical).

As canções aqui analisadas são casos modelares de fenômenos que ocorrem, em grau mais ou menos explícito, na linguagem cancional como um todo, como se pode ver também nos efeitos causados pela

⁶Comparar, a título de exemplo, as interpretações de João Nogueira, (2010) João Bosco (2007), MPB4 (2012), Flora Almeida (2015) e do próprio Noel Rosa (1950).

repetição de elementos verbais na interpretação de Ella Fitzgerald da canção “*Miss Otis*” de Cole Porter, conforme o estudo de Lindenberg Lemos (2015, p. 161-184). Esse estudo mostra como as intervenções operadas no momento da interpretação modulam melodicamente cada repetição do verso “*Madam, Miss Otis regrets she’s unable to lunch today*”. Com isso, instaura-se certa direcionalidade, também verificável por elementos observados no plano do conteúdo dessa canção.

A observação de fenômenos de repetição no componente verbal conforme realizada aqui mostra como o modelo de hierarquias pode servir de guia para o semiótico na tarefa de pormenorizar a descrição do plano da expressão de canções. Trabalhar com essa divisão em níveis e reconhecer sua isomorfia nos componentes verbal e musical permite circunscrever com maior precisão o comportamento dos elementos do plano da expressão e, conseqüentemente, sua relação com elementos do plano do conteúdo.

Os estudos da Semiótica da Canção desenvolvidos até o momento já mostravam que as variações de acento no domínio da letra caracterizam uma canção mais figurativizante ou mais tematizante-passionalizante. Os dados da repetição da letra examinados aqui explicitam, por outras vias, essa interação orgânica entre verbal e musical. Isso consolida ainda mais o entendimento de que a canção é um objeto sincrético por excelência e que, por esse motivo, não se pode descartar nenhum de seus dois elementos constitutivos.

O presente trabalho encampou um terreno de investigações ainda pouco explorado, ainda que já pudesse ser vislumbrado no atual estado de avanço da disciplina. O recurso aos níveis hierárquicos pode ajudar as futuras investigações semióticas a catalogar e distinguir os casos prototípicos e atípicos de repetições de elementos do componente verbal da canção, bem como a estudar suas relações com os elementos do componente musical e suas conseqüências sobre o plano do con-

teúdo na construção de efeitos de sentido do texto cancional em sua globalidade. Para retomar as palavras de Luiz Tatit: “Não podendo revelar os mistérios da criação [de canções] só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (2002, p. 27). O que pretendemos, no fundo, nada mais é do que ampliar essas fronteiras das coisas que não têm mistério.

Referências

ALMEIDA, Flora. 2015. **Com que roupa**: Flora Almeida canta Noel Rosa. Selo Tratore, 40 min.

BENVENISTE, Émile. 1988. **Problemas de linguística geral 1**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes.

BOSCO, João. 2007. **João Bosco ao vivo**. Universal Music, 24 mins.

CARMO JR., José Roberto do. 2007. **Melodia e prosódia**. Um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

HJELMSLEV, Louis. 2010. **Résumé d'une théorie du langage**. Trad. e edição eletrônica Alain Herreman. Disponível em <http://resume.univ-rennes1.fr/>. Consultado em 14 de fevereiro de 2017.

LINDENBERG LEMOS, Carolina. 2015. **Condições semióticas da repetição**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Faculté de Philosophie et Lettres da Université de Liège.

MPB4; TOQUINHO. 2012. **40 anos de música (ao vivo)**. Selo Biscoito fino, 70 mins.

NOGUEIRA, João. 2010. **Nó na madeira**. EMI Music Brasil, 40 mins.

ROSA, Noel. 1950. **Feitiço da vila**. ICCA, 46 mins.

TATIT, Luiz. 1997. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: Annablume / FAPESP.

TATIT, Luiz. 2002. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP.

TATIT, Luiz. 2007. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 3. ed.

TATIT, Luiz. 2010. A canção e as oscilações tensivas. **Estudos semióticos**, vol. 6, n. 2, p. 14—21. Disponível em <http://www.revistas.u.br/esse/article/view/49266>. Consultado em 14 de fevereiro de 2017.

TATIT, Luiz. 2014. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 369-386. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p369-386>.

TATIT, Luiz. 2016. **Estimar canções**. Estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia: Ateliê.

Anexos

Cotidiano

(*Chico Buarque*)

- 1 Todo dia ela faz tudo sempre igual
- 2 Me sacode às seis horas da manhã
- 3 Me sorri um sorriso pontual
- 4 E me beija com a boca de hortelã

- 5 Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
- 6 E essas coisas que diz toda mulher
- 7 Diz que está me esperando pro jantar
- 8 E me beija com a boca de café

- 9 Todo dia eu só penso em poder parar
- 10 Meio dia eu só penso em dizer não
- 11 Depois penso na vida pra levar
- 12 E me calo com a boca de feijão

- 13 Seis da tarde como era de se esperar
14 Ela pega e me espera no portão
15 Diz que está muito louca pra beijar
16 E me beija com a boca de paixão
- 17 Toda noite ela diz pra eu não me afastar
18 Meia-noite ela jura eterno amor
19 E me aperta pra eu quase sufocar
20 E me morde com a boca de pavor
- 21 Todo dia ela faz tudo sempre igual
22 Me sacode às seis horas da manhã
23 Me sorri um sorriso pontual
24 E me beija com a boca de hortelã

Gago Apaixonado

(Noel Rosa)

- 1 Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um estrago
2 Eu de nervoso estou-tou fi-ficando gago
3 Não po-posso com a cru-crueldade da saudade
4 Que que mal-maldade, vi-vivo sem afago
- 5 Tem tem pe-pena deste mo-moribundo
6 Que que já virou va-va-va-va-ga-gabundo
7 Só só só só por ter so-so-sofri-frido
8 Tu tu tu tu tu tu tu tu
9 Tu tens um co-coração fi-fi-fingido
- 10 Mu-mu-mulher, em mim fi-fizeste um estrago
11 Eu de nervoso estou-tou fi-ficando gago
12 Não po-posso com a cru-crueldade da saudade
13 Que que mal-maldade, vi-vivo sem afago

- ¹⁴ Teu teu co-coração me entregaste
¹⁵ De-de-pois-pois de mim tu to-toma-maste
¹⁶ Tu-tua falsi-si-sidade é pro-profunda
¹⁷ Tu tu tu tu tu tu tu tu
¹⁸ Tu vais fi-fi-ficar corcunda!

CAPÍTULO 10

O papel do gesto na construção do plano da expressão da *performance* musical da canção “Intimidade”, de Zélia Duncan e Christiaan Oyens

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

Renata Lúcia Moreira

Introdução

O objetivo deste capítulo é apresentar uma proposta de análise dos gestos que são usados pela intérprete-compositora Zélia Duncan durante a *performance* musical da canção “Intimidade” no show ao vivo realizado no Teatro Municipal de Niterói em março de 2011. O show, que foi registrado no DVD intitulado *Pelo sabor do gesto em cena*, contou com a produção do Canal Brasil, Fidellio Produções e Zulu Filmes. A ideia central deste estudo foi a de investigar qual seria o papel dos gestos corporais, realizados com as mãos, na construção do plano da expressão (melódico e verbal) da canção escolhida e, conseqüentemente, sua contribuição para o diálogo entre melodia / letra e a criação do sentido desse texto¹.

Ao participar do efeito de sentido produzido pela apresentação de uma canção num show musical, a gestualidade pode dialogar de diferentes maneiras com o material cancional. Não se trata apenas de reforçar ou atenuar as indicações de sentido propostas pela letra e pela melodia, mas também de constituir um texto sincrético convincente ao se articular com os modos de compatibilidade de letra / melodia. Os estudos da semiótica da canção apontam para a importância da investigação desses modos de compatibilidade. Nesses estudos, seria possível perceber uma presença maior ou menor da fala natural (ele-

¹Durante toda a *performance* da canção “Intimidade”, tanto as expressões faciais quanto os movimentos do corpo da cantora pelo palco mostram-se relevantes para a construção do plano da expressão dessa apresentação, assim como contribuem com o todo de sentido criado pela letra e melodia. Para este trabalho, entretanto, consideramos apenas os gestos manuais.

mento basilar da linguagem cancional) na obra estudada², bem como uma maior ou menor tendência à passionalização ou à tematização.

Em apresentações ao vivo, os artistas da música (intérpretes vocais, instrumentais ou mesmo os bailarinos e atores de suporte) valem-se a todo momento da linguagem corporal, tanto para dialogar com seu público quanto para encenar movimentos e gestos relacionados às canções que apresentam. Essa utilização pode ser / parecer mais ou menos consciente para o artista que dela se beneficia. Há intérpretes que se aproveitam desses recursos com tal consciência que chegam a explicitar a atuação de diversas linguagens simultaneamente em suas obras. Segundo Tatit (2004, p. 106-107), a música, a partir da década de 1990, “tem sido produzida dentro dos padrões estabelecidos para produtos do mundo do espetáculo”, o que valoriza a produção do artista, o videoclipe, a dança, etc. A linguagem corporal, portanto, tem ganhado destaque cada vez maior na construção das apresentações musicais e pode ser pensada por muitos profissionais, não apenas pelo intérprete da canção.

A produção de um show depende de uma multiplicidade de enunciadores atuando conjuntamente (sem que sejam explicitados no produto final) para alcançar o efeito de sentido de proximidade e identificação do artista com seu público. Por exemplo, o show de Zélia Duncan, do qual escolhemos uma canção para a análise, foi dirigido por Ana Beatriz Nogueira e, seu DVD, por Hugo Prata. A direção musical, tanto no show quanto no DVD, coube a Ézio Filho. A necessária referência a tantos responsáveis pela produção do show e de seu registro como mídia atesta tanto a relevância da organização das escolhas visuais

²A esse respeito, afirma Tatit: “Do ponto de vista da semiótica da canção, esses dois extremos de forma musical e de força entoativa são previstos e, até certo ponto, almejáveis em termos de experimentação artística e configuração dos limites da linguagem, mas, por outro lado, caracterizam uma zona “bate-volta” do universo cancional, ou seja, um ponto em que a forma corre o risco de eliminar a força ou, na outra orientação, a força ameaça descartar a forma musical” (TATIT, 2010, p. 14-15).

quanto a multiplicidade de enunciadores desse tipo de texto sincrético. Sabemos, assim, que a responsabilidade pela produção do enunciado (considerando-se a apresentação musical em seus aspectos sonoros, visuais e verbais) divide-se entre vários agentes. Como temos acesso apenas ao produto final, e não à narrativa da produção como um todo, não nos é possível determinar qual é a parcela de contribuição de cada um desses sujeitos. Há um sincretismo desses enunciadores e a criação de um sujeito da enunciação único, complexo, responsável pelo show como um todo, como um grande discurso. Podemos pensar, portanto, que cada parte desse show, como é o caso da canção “Intimidade”, também possui um enunciador sincrético que é incorporado, visualmente, pelo artista no palco.

Essa multiplicidade de produtores não implica, entretanto, no modo de recepção do público, ou seja, no reconhecimento desses vários sujeitos do processo de enunciação. Para o público, todos os esforços de produção confluem para a percepção de uma enunciação unitária, não fragmentada, coerente com a intenção expressiva da canção. Por essa razão, reconheceremos que o conjunto formado por canto, acompanhamento, iluminação, movimento no palco e gestualidade dentro do espetáculo musical é complexo e produzido por diversos indivíduos.

Sendo assim, não teria sentido atribuir toda a responsabilidade das escolhas gestuais da *intérprete Zélia Duncan* à espontaneidade ou criatividade da *artista Zélia Duncan*, uma vez que não sabemos o peso das escolhas cênicas dos diretores envolvidos. Por outro lado, o público associa os gestos à intérprete, à ilusão enunciativa produzida por sua presença em cena e pelo que é comunicado no canto³. Desse modo, no

³As observações de Peter Dietrich são muito pertinentes para a abordagem dessa questão. Em sua tese *Semiótica do discurso musical* (2008), o autor procura diferenciar o discurso propriamente musical do discurso de produção musical. Segundo Dietrich, ao enunciatário não é dado determinar as marcas de cada sujeito da produção em um discurso musical porque “a enunciação da canção não pode ser descrita em etapas, e portanto nenhum membro da tríade compositor-arranjador-intérprete pode receber o

decorrer deste trabalho, quando nos referirmos aos gestos analisados, remeteremos sempre à intérprete vocal Zélia Duncan, ainda que tenhamos consciência de que eles podem ser resultado de determinações do conjunto de produtores do espetáculo⁴.

Os gestos produzidos por um artista durante uma *performance* cancional são manifestados no plano da expressão e são figuras, formas visuais das categorias do plano do conteúdo. Como substância, os gestos também contribuem com a construção do plano da expressão das canções e podem estar mais relacionados à expressão verbal ou à expressão melódica do texto cancional. Podemos dizer, então, que há gestos que acompanham mais o tempo de fala da letra ou gestos que acompanham mais a melodia. Como foi dito, a ideia, neste capítulo, é verificar que tipos de gesto vão aparecer durante a *performance* de “Intimidade”, buscando entender o papel deles na construção da expressão e do sentido desse texto como um todo. Para isso, organizamos este estudo em duas partes. Primeiramente, analisamos o plano do conteúdo da canção selecionada e, em seguida, descrevemos os elementos do plano da expressão, destacando a investigação da gestualidade da cantora durante a música.

estatuto de enunciador — muito menos os três ao mesmo tempo” (DIETRICH, 2008, p. 24). Adiante, afirma que “do enunciador desta e de qualquer outra canção sabemos apenas o que está inscrito no discurso musical, e é nesse último que teremos de procurar seu corpo, seu tom de voz e seu *ethos*” (DIETRICH, 2008, p. 32). Ressaltamos, a partir de Dietrich, que nossa análise recairá sobre um texto mais amplo, que é uma faixa de uma canção em um DVD de um show da artista. Assim sendo, os elementos que formam o discurso visual-sonoro são ainda mais numerosos. Mas, em procedimento similar ao do pesquisador, exploraremos apenas os elementos que estão inscritos na faixa selecionada e da forma como nela se apresentam. Detalhes de produção ou da relação entre os produtores, os músicos, a intérprete e os demais assistentes não são acessíveis ao público nessa perspectiva e, portanto, não nos interessarão neste momento.

⁴Ainda que pareça óbvio ao leitor familiarizado com a semiótica, sempre é importante ressaltar que a espontaneidade, para um texto sonoro-visual, é pensada sempre como efeito de sentido, ou seja, uma construção a partir dos recursos utilizados na estruturação do texto.

1 Análise do plano do conteúdo da letra da canção “Intimidade”

Para o estudo do plano do conteúdo, partiremos da análise da letra de “Intimidade”. Apresentamos, a seguir, o texto verbal na íntegra.

Intimidade

(Zélia Duncan e Christiaan Oyens)

1 Não nega
2 Fui eu que senti
3 Renega
4 Ninguém vai te ouvir
5 Intimidade é fato
6 Não dá pra fingir

7 Impeça
8 Senão vou cumprir
9 Carrega
10 seus traumas daqui
11 Envelhecer é fato
12 Não dá pra fugir

13 Se esfregue em outro rosto
14 pra deixar de me amar
15 Você me deu o gosto
16 e esqueceu o lugar
17 Passos largos fora de hora
18 não vão me afastar

19 Confessa
20 Seu tombo é aqui

- 21 Na queda
22 Quem vai se exhibir
23 Dignidade é fato
24 Não dá pra pedir

A letra da canção tem fortemente presente o fenômeno da ilusão enunciativa comentado por Tatit (2014). Primeiramente, podemos destacar a debreagem de pessoa, espaço e tempo que ocorre no plano discursivo do texto. Na letra, é instaurado um “eu” (“fui eu que senti”), presente nos verbos em primeira pessoa, e, conseqüentemente, um “tu”, explicitado no uso pronominal (“ninguém vai te ouvir”, “você me deu o gosto”) e nos verbos que se encontram no modo imperativo (“não nega”, “carrega”, “confessa”), que debream um “tu”. Do mesmo modo, o ponto de referência temporal no texto estabelece um sistema de tempo enunciativo. A ausência de marcas que indiquem um tempo que se organize em um ponto de referência no passado ou no futuro faz com que entendamos que as ações narradas acontecem, ou concomitantemente ao momento em que se enuncia (“intimidade é fato”), ou não concomitante (anterior ou posterior) ao agora, mas relacionado a ele (“você me deu o gosto”, “não vão me afastar”). Assim como a pessoa e o tempo, o espaço também é enunciativo na canção, pois seu sujeito constrói um “aqui” (“carrega / seus traumas daqui”, “seu tombo é aqui”).

Ao ouvir a canção, temos a ilusão de que o intérprete está se dirigindo a nós, pois há um sincretismo entre o “eu” que narra instaurado no texto, o “eu” que é sujeito da enunciação e o “eu” produtor ou executor do texto (o intérprete da canção), assim como um “tu” do narrado, um “tu” da enunciação e quem de fato está, ao vivo, ouvindo Zélia Duncan cantar. Ao analisar um vasto repertório de canções brasileiras, Tatit (2014, p. 34-36) destaca o fenômeno da ilusão enunciativa como sendo um efeito de sentido provocado pelo ato de cantar, portanto,

uma das decorrências inevitáveis do elo entre a melodia e a letra em uma canção. Segundo o autor, a criação das chamadas “figuras enunciativas” na composição de uma canção garante uma voz por trás da voz que canta e uma possível ilusão de que essas vozes pertencem a um mesmo sujeito. Para Tatit, essa ilusão fornece ao enunciado da canção um efeito de sentido de proximidade, parecendo estar mais próximo de seu processo de enunciação, enquanto o sujeito do enunciado também parece sempre próximo do sujeito da enunciação.

A postura do narrador, na letra, é de direcionar os conteúdos narrados a um narratário, procurando persuadi-lo daquilo que está dizendo. A presença dos verbos no imperativo é fortemente indicativa de uma tendência à persuasão do outro como principal estratégia discursiva. Há, entretanto, constituindo-se como gesto enunciativo, a utilização do imperativo verbal no sentido de desafio, como se o narrador, ao dar uma ordem, dissesse: “pode agir como quiser, pois sua ação é inócua”. Não se trata, assim, apenas de persuadir o narratário, mas de cercá-lo, dentro do discurso, de antecipar sua posição de resistência e mostrar que sua recusa é inútil.

Dessa forma, pode-se perceber uma oposição em torno da noção central da canção. O narrador afirma a existência dessa intimidade e o narratário, projetado na narração, a nega. Com isso, o movimento discursivo do narrador é o de contraposição a essa negação. As ações associadas ao narratário são, assim, assimiladas no discurso do narrador como um antiprograma narrativo.

A primeira estrofe encaminha-se para a afirmação de que a “intimidade é fato”, verdade postulada pelo narrador a partir da negação de duas ações discursivas do simulacro de narratário. Na primeira, o “fato” em questão é negado, mas o narrador retira do narratário a autoridade sobre essa posição ao colocar-se como referência da condição de verdade da intimidade. Não importa a negativa possível ou

efetiva, pois a percepção sobre a intimidade foi realizada pelo próprio narrador, tornando-se incontestável. Na segunda, o imperativo verbal tomado isoladamente funciona no sentido inverso, ordenando ou sugerindo a negação da intimidade. Entretanto, em sequência, a expressão “ninguém vai te ouvir” oferece um outro sentido para o conjunto dos versos: se o narratário renegar a intimidade, será desacreditado, não receberá apoio de ninguém a sua renegação, que seria, assim, inócua. Dessa forma, a posição de recusa do narratário é desativada pela constatação da verdade do narrador e pelo enfraquecimento do narratário em sua condição de avaliador dos fatos. Resta apenas explicitar que a intimidade é um estado verdadeiro e que essa verdade é de tal forma evidente que não dá espaço para um contrato veridictório com base na mentira (parecer / não ser). Os últimos versos da estrofe tornam clara essa postura do narrador, afirmando a evidência da intimidade e negando a possibilidade de fingimento a esse respeito.

A segunda estrofe traz novamente ações discursivas do narratário projetado no discurso em forma de sugestões do narrador. Na primeira ação, os dois versos construídos em torno do imperativo “impeça” fazem transparecer menos uma ordem e mais um desafio. É como se o narrador dissesse que, a menos que o narratário seja capaz de interrompê-lo, ele cumprirá o que determinou. Não há explicitação dessa determinação anterior, mas pode-se lidar com a sugestão de aproximação afetiva, amparada pela intimidade da relação. De qualquer forma, o trecho tem o efeito de provocação, soando como “se você não for capaz de impedir o que pretendo fazer, eu o farei”. Na segunda ação discursiva, o imperativo está mais próximo da noção de ordem, pois determina que o narratário retire os traumas anteriores da situação que está vivendo. Reforça-se com isso a sugestão da aproximação, na qual os problemas emocionais anteriores aparecem como empecilho. Por fim, seguindo a mesma estrutura da estrofe anterior, há a explicitação

da veridicção do narrador mas, dessa vez, substituindo “intimidade” por “envelhecer”. Essa substituição associa os dois termos por ocuparem a mesma posição sintática e estrutural dentro das estrofes, o que remete à noção de que a intimidade é construída no decorrer do tempo, e como essa passagem temporal é irreversível, a intimidade também o é. Dessa forma, não é possível evitá-la e, por isso, “não dá pra fugir”.

Entre as duas primeiras estrofes e a terceira, aparece uma segunda parte musical com outra estrutura melódica e poética. Nessa segunda parte, de versos mais longos, a negação da intimidade apresenta-se como uma ação efetiva do narratário que procura outro objeto afetivo (metonimizado em outro rosto) para se afastar do narrador. Essa ação é desqualificada como “passos dados fora de hora”, sendo sancionada negativamente pelo sujeito da fala, que considera mais uma vez a dimensão temporal da intimidade (a expressão “fora de hora” indica que o tempo da intimidade ainda perdura, em detrimento do tempo do afastamento emocional para a busca de uma nova relação).

A terceira estrofe retoma a estrutura das duas primeiras e tem um caráter mais diretivo, procurando influenciar o comportamento do narratário. Uma vez que a intimidade não pode ser negada, como anteriormente estabelecido, o narrador solicita que ela seja definitivamente assumida. O imperativo “confessa” funciona como uma sugestão de recuo na negação da verdade e como admissão da incontornabilidade da situação a ela associada. O verso seguinte, “seu tombo é aqui”, indica, por meio do dêitico espacial, a conjunção entre narrador e narratário no espaço e tempo da intimidade afirmada, sugerindo sua consumação por aproximação física. No verso seguinte, a posição, até então sempre ocupada por imperativos, é assumida pela expressão “na queda”, que indica falência do esforço de negação do narratário e é complementada pela pergunta retórica “quem vai se exhibir?”, indicando, mais uma vez, ineficácia da estratégia de fuga em relação à intimidade. Nessas

condições, sem poder fugir da existência óbvia da intimidade e sem poder resistir ao sentimento por ela produzido, resta ao narratário projetado no discurso apenas assumi-la, postura que é considerada digna pelo narrador. A noção de dignidade aparece como estratégia de manipulação pela sedução. O narrador indica que, se o narratário assumir a intimidade, será positivamente sancionado como alguém honrado e elevado.

O exame da letra mostra a relação entre narrador e narratário como uma tentativa de estabelecimento de contrato. Em um primeiro momento, procura-se estabelecer o contrato veridictório com a disputa pela verdade ou falsidade da afirmação da existência de intimidade entre os atores discursivos. Em um segundo momento, a partir do desmascaramento da tentativa de negação e fuga do narratário, o narrador procura, pela sedução e provocação, conseguir a aproximação física e afetiva de seu objeto.

Como se vê, a letra é estruturada em torno do diálogo entre o narrador e o simulacro discursivo de narratário de que ele se vale no decorrer de sua fala. É importante notar que a voz discursiva do outro é sempre recuperada, nessa letra, como já incorporada ao discurso de quem detém a fala, e sempre no contexto de assimilação comentada. Tudo se passa como se a necessidade de estabelecer (ou restabelecer) o espaço de intimidade, desejo afetivo do narrador, não cedesse espaço às ações e escolhas possíveis do narratário, impondo-se como discurso de manipulação que procura minimizar as tensões de negociação do contrato e estabelecer de forma definitiva as condições de sua efetivação a partir da vontade do proponente.

2 Elementos do plano da expressão da canção “Intimidade”

2.1 Uma proposta de descrição da melodia da canção “Intimidade”

Embora a canção de Zélia Duncan e Christiaan Oyens seja registrada em um diagrama melódico de dezenove semitons, com amplitude da tessitura vocal razoavelmente grande, a maior parte da canção é desenvolvida em intervalos de quatorze semitons. A ampliação para os dezenove semitons se dá em razão do floreio vocal no encerramento da canção, em notas breves e excepcionais por relação ao contexto da melodia. Não há razão, assim, para pensar em desenvolvimento progressivo de alturas no tempo. Percebe-se, ao contrário, que a maior parte das frases musicais se repete, com pequenas variações. As frases estão próximas da dimensão de células rítmico-melódicas, apresentando geralmente uma pequena evolução melódica. A repetição das células no decorrer da canção toma a forma de tema principal, dividido em três partes. Para criar um contraponto a esse tema principal, há uma segunda parte que aparece duas vezes com a mesma letra e melodia, com algum desenvolvimento melódico ascendente, criando uma tensão para o retorno ao tema central e à nota tônica. Do ponto de vista melódico, é uma canção que utiliza mais recursos da tematização que da passionalização, uma vez que sua tessitura efetiva, na maior parte do canto, não é ampla. A execução é mais acelerada, as notas são emitidas, em geral, sem investimento nas durações; as evoluções melódicas, os saltos e as transposições não são significativos. Além disso, a estrutura da canção é de repetições da primeira e segunda partes.

Entretanto, a composição da canção e a interpretação de Zélia Duncan mostram grande investimento no potencial entoativo da letra. Isso fica claro na tendência de quase todas as células de perfazer uma evolução descendente rápida e significativa. Essa evolução corresponde a um caráter assertivo forte, próprio de expressões de natureza imperativa e de afirmações peremptórias. A força da assertividade no plano das entoações associa-se às observações sobre a letra da canção, que indicam um discurso altamente persuasivo do narrador na tentativa de convencer o narratário de que a intimidade entre ambos é verdadeira e de que ele precisa assumi-la. No plano verbal, a canção é constituída de uma série de afirmações, ordens, sugestões, que homologam as inflexões afirmativas observadas nas evoluções da melodia. Tais características apontam para a presença da figurativização como modelo dominante de interação entre melodia e letra, com a tematização aparecendo como modelo recessivo na organização melódico-harmônica.

Os diagramas de base para a análise da canção foram construídos a partir das realizações efetivas do canto dentro do fonograma e, por isso, apresentam as repetições da letra efetuadas por Zélia Duncan durante sua apresentação. Como se pode observar, a estrutura das estrofes é praticamente idêntica nas quatro realizações, com pequenas variações localizadas, interpretadas aqui como modos de evitar a obviedade reiterativa da melodia, que tende a se tornar repetitiva. Como pode ser constatado nos Diagramas 1, 2, 5, 8, 9 e 10, todas as frases melódicas possuem o mesmo desenho, evoluindo de forma descendente da região média para a região grave da tessitura do canto de Zélia. Os diagramas 3, 4, 6 e 7 mostram a segunda parte da canção, em que essa lógica é modificada. Os três primeiros versos da segunda parte possuem finalização descendente, mas evoluem em pequenas variações contínuas de tom ou semitom, perfazendo a ideia de continuidade melódica e prossecução entoativa. Do ponto de vista da melodia, funcionam como

articuladores da sensação de continuidade, de caráter explicativo, que contrasta com a inflexão fortemente afirmativa e peremptória das três estrofes.

As características melódicas da canção contribuem, assim, para a construção de um todo de sentido musical, entre letra e música, no qual a assertividade da entoação é coerente com a postura imperativa do narrador, e em que a manipulação por ele efetuada não oferece outra escolha ao narratário senão a de se entregar à intimidade negada, sem fugas ou fingimentos. A voz minimizada do narratário é dissolvida dentro do discurso do narrador e essa dissolução reflete-se na canção, predominantemente figurativa, como uma sucessão de entoações afirmativas fortes, cadenciada por um pequeno trecho explicativo, mas sempre com caráter de fechamento, de impedimento de aberturas para o contradiscurso. Daí decorre a residualidade dos aspectos passionais, que ficam de fora das soluções musicais nessa composição.

A#																				
A																				
G#																				
G																				
F#																				
F																				
E																				
D#																				
D	Não	eu	Re	Ninguém	vi-	da	Não													
C#																				
C		que			vai	-i-	Inti													
B	ne	Fui	sen	ne	te ou	-ir	mi	de é												dá
A#																				
A																				
G#																				
G	ga		ti	ga				fa												gir
F#																				
F																				
E																	to			pra fu

Diagrama 1: "Não nega/ Fui eu que senti/ Renega/ Ninguém vai te ouvir/ Intimidade é fato/ Não dá pra fugir".

A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	Im não Car Seus trau qui- cer Não
C#	
C	vou mas ve
B	pe Se cum re da -i- En lhe é dá
A#	
A	
G#	
G	ça prir ga -i fa gir
F#	
F	
E	to pra fu

Diagrama 2: "Impeça/ Senão vou cumprir/ Carrega /seus traumas daqui/ Envelhecer é fato/ Não dá pra fugir".

A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	xar
C#	
C	fre ou ros pra de
B	ga em tro to dei me ama- ceu
A#	
A	-a- cê deu gos es o
G#	
G	Se es -ar Vo me o to e que lu
F#	
F	
E	gar

Diagrama 3: "Se esfregue em outro rosto/ pra deixar de me amar/ Você me deu o gosto/ e esqueceu o lugar".

A#	
A	
G#	
G	
F#	Não!
F	
E	
D#	
D	tar.
C#	
C	Pas lar fo de hora Não vão fas
B	sos gos ra me a
A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	

Diagrama 4: "Passos largos fora de hora/ não vão me afastar/ Não!".

A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	Con Seu Na Quem vai bi- da Não
C#	
C	se e Dig[ui]
B	fes tom qui- que xi -i- ni de é dá
A#	
A	
G#	
G	sa bo é a -i da -ir fa dir
F#	
F	
E	to pra pe

Diagrama 5: "Confessa/ Seu tombo é aqui/ Na queda/ Quem vai se exhibir/ Dignidade é fato/ Não dá pra pedir".

A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	
C#	
C	fre ou ros pra xar me a de mar
B	Se es ga em tro to dei
A#	
A	
G#	
G	Vo me o to e que
F#	
F	
E	

Diagrama 6: “Se esfregue em outro rosto/ pra deixar de me amar/ Você me deu o gosto/ e esqueceu...”.

A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	
D#	
D	
C#	
C	Pas lar fo de hora Não vão me afastar
B	sos gos ra
A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	
E	

Diagrama 7: “Passos largos fora de hora/ não vão me afastar”.

A#										
A										
G#										
G										
F#										
F										
E										
D#										
D		Con	Seu		Na	Quem vai	bi-		da	Não
C#										
C										
B		ses	tom	qui-		se e	xi	-ir	Dig[ui]	de é dá
A#										
A										
G#										
G		sa	bo é	-i					fa	dir
F#										
F										
E			a					to	pra	pe

Diagrama 8: "Confessa/ Seu tombo é aqui/ Na queda/ Quem vai se exhib/ Dignidade é fato/ Não dá pra pedir".

A#										
A										
G#										
G										
F#										
F										
E										
D#										
D		Não	eu		Re	Ninguém	vi-		da	Não
C#										
C										
B		ne	Fui	sen	ne	te ou	-ir	Inti	mi	de é dá
A#										
A										
G#										
G		ga		ti	ga			fa		gir
F#										
F										
E								to	pra	fu

Diagrama 9: "Não nega/ Fui eu que senti/ Renega/ Ninguém vai te ouvir/ Intimidade é fato/ Não dá pra fugir".

Assim como mostramos que a parte melódica da canção de Zélia Duncan e Christiaan Oyens corresponde às afirmações e ao imperativo expresso na letra, também podemos supor que haverá uma homologação gestual desse caráter assertivo do narrador, em especial na expressão manual da intérprete da canção. Procuraremos mostrar, a seguir, alguns gestos que aparecem acompanhando as frases e contornos melódicos e como eles podem ser classificados. A ideia é verificar como eles contribuem com esse discurso persuasivo do narrador, que tenta convencer o narratário a aceitar a intimidade entre eles e tomá-la como algo verdadeiro e inevitável.

Logo no início da canção, Zélia Duncan faz um gesto de apontamento para o próprio peito, ao mesmo tempo em que diz “não nega” e “fui eu que senti”. Ao mesmo tempo em que instaura o “eu”, no plano discursivo da letra, faz, de forma redundante, a expressão do gesto, que também indica “eu”, no plano da expressão gestual. A câmera está posicionada atrás da cantora e consegue registrar o momento em que ela move a mão esquerda e faz o gesto de apontar para si mesma. A mão direita segura o microfone.

Nessa sequência, ao dizer “senti”, a cantora se inclina para a frente, simulando uma possível queda. O movimento corporal reforça a intensidade da expressão verbal, assim como acompanha o tom melódico descendente (ver Diagrama 1). Durante toda essa sequência, podemos perceber os efeitos da ilusão enunciativa, já que temos, ao mesmo tempo, enunciador, narrador e cantora revestidos pelo “eu”.

Ao cantar os versos seguintes, observamos o uso de dois gestos que acompanham as afirmações feitas na parte verbal (“ninguém vai te ouvir / intimidade é fato”) e na entoação da cantora. O primeiro gesto é realizado com a mão esquerda, aberta, com o braço esticado. A cantora inclina seu corpo para a direita, mantém a mão direita com o microfone e aponta, com a esquerda, para um local à frente e ao lado de seu corpo.

O segundo gesto é feito com essa mesma mão esquerda mas, agora, fechando-se e se aproximando de seu corpo. A mão direita continua segurando o microfone, e a mão esquerda, posicionada à frente de seu corpo, faz um movimento de cima para baixo. Na classificação de McNeill (1992), pode-se dizer que, nesse caso, temos o uso do gesto coesivo confirmando o tom assertivo desses dois momentos da canção.

Ao iniciar a segunda estrofe da letra, Zélia se posiciona no centro do palco, olha e aponta para a plateia. Nesse momento, ela diz “impeça”, no imperativo, e instaura, no plano discursivo, um “tu”. Na parte gestual, ela também instaura seu narratário ao apontar, com o dedo indicador da mão esquerda, para ele. Podemos classificar esses gestos como dêiticos, pois instauram pessoas do discurso.

Depois que Zélia pronuncia “carrega” e começa a cantar “traumas”, ela desloca seu braço esquerdo para o lado e o sobe, fazendo um movimento acima da cabeça. O gesto feito pela mão parece ser metafórico, pois simula a ação de afastar algo, colocar longe de seu corpo, o que reforça a ideia expressa pelos versos “carrega” e “seus traumas daqui”. O gesto para cima combina com o tom melódico ascendente nesse instante da canção (ver Diagrama 2) e a cantora chega a virar o rosto para o lado contrário à mão, marcando de fato o distanciamento que ela quer que haja entre o sujeito e os traumas do outro.

Quando Zélia canta “envelhecer é fato”, novamente faz um gesto que aponta para seu próprio corpo, como se mostrasse a si mesma, envelhecida. A mão, aberta, com a palma voltada para o corpo, percorre o tronco enquanto ela diz a frase afirmativa, em tom descendente.

Percebemos, na estrofe seguinte, gestos de batida que vão acompanhar os momentos em que ela diz “Se esfregue em outro rosto” e os versos “você me deu o gosto / e esqueceu o lugar”. Nesses dois instantes, as mãos estão fechadas e se movem de cima para baixo, na frente do corpo de Zélia. Essa batida que acompanha o canto reforça o

tom imperativo do narrador, que tenta convencer o narratário a aceitar a intimidade.

Ao dizer “Não vão me afastar”, a cantora afasta novamente o braço esquerdo de seu corpo. Ela o estica para a esquerda, na altura do ombro, e, de forma metafórica, simula um distanciamento que se dará no espaço e no tempo. Nessa parte da canção, o narrador nega o afastamento. A gesticulação simula o afastamento com o braço esticado e distante do corpo, mas o nega, ao mesmo tempo, com os olhos fechados da cantora.

No final da canção, ao dizer que “não dá pra fugir”, a cantora faz um gesto metafórico novamente, que simula com as mãos a ação de pegar, de estar próximo de algo, em conjunção, junto, talvez preso a isso. Esse gesto é feito na altura do peito, em frente a seu corpo.

Ao cantar o refrão e, portanto, repetir o verso “Você me deu o gosto”, o tom ascendente é acompanhado por um gesto coesivo para cima. Na sequência, diz “e esqueceu o lugar” fazendo um gesto de batida, um movimento repetido, para baixo, com a mão esquerda aberta, em frente a seu corpo.

A cantora faz uma pausa rápida na música. Nesse instante, os instrumentos silenciam e o gesto que finaliza o último som simula o fechamento de algo no ar, depois de dizer “afastar”. Ela levanta o braço esquerdo, com a mão fechada, acima da cabeça, de costas para a plateia.

Na sequência, a cantora volta a cantar “Confessa” e “Seu tombo é aqui”. Quando pronuncia “aqui”, faz um gesto de apontamento, com a mão direita, para baixo, na frente de seu corpo, indicando o lugar onde está.

A cantora finaliza a música com o verso “Não dá pra fingir”, realizando um gesto emblemático que simula a expressão de quem venceu algo. A mão esquerda está fechada, posicionada na altura da cintura, ao lado de seu corpo. Isso reforça a ideia central do texto de que, mesmo

que o narratário tente negar, não conseguirá impedir a intimidade com o narrador.

Conclusão

Neste capítulo, procuramos analisar o papel do gesto na construção do plano da expressão cancional e sua relação tanto com a letra quanto com a melodia na criação do sentido geral do texto. Mostramos que há uma homologação de aspectos do plano do conteúdo expressos na letra com as inflexões entoacionais da canção e, também, com os elementos da expressão, como gestos manuais que acompanham toda a figurativização melódica da canção “Intimidade”. Por se tratar de um texto cancional que “imita” a fala, percebemos que os gestos realizados pela cantora também são gestos que tipicamente acompanham os atos comunicativos: gestos de batida, metafóricos, coesivos, emblemáticos, icônicos e dêiticos. Embora, na análise apresentada, não tenha sido salientada a gestualidade do rosto e do corpo como um todo, sabemos que toda a expressão gestual da intérprete dialogou com a letra e a melodia em quase todos os momentos do texto. Observamos, por exemplo, que gestos para cima acompanharam os tons ascendentes e os gestos com movimento para baixo, os tons descendentes, em que havia as afirmações. No entanto, não foi possível, ainda, neste primeiro estudo, fazer uma descrição e uma análise da gestualidade como sendo uma totalidade narrativa durante a *performance* dessa canção.

Ao observar as expressões corporais, em especial os movimentos que foram feitos pelas mãos da intérprete, classificamos os gestos realizados e levantamos as seguintes hipóteses que deverão ser mais bem investigadas futuramente:

1. Nas músicas figurativas, como “Intimidade”, em que há a proeminência da fala, podemos observar gestos que estão acompa-

nhando mais o plano da expressão, como a própria entonação, que Tatit (1997) tratará como “gesto oral” e que, portanto, vão estar mais relacionados com a parte melódica da canção. Esses gestos vão se manifestar como marcadores de ritmo ou como gestos que tipicamente acompanham a fala (McNEILL, 1992). Nessas músicas, os gestos são mais enunciativos (ou poéticos) ou são gestos embreados, que criam uma ilusão enunciativa de pessoa, de espaço e de tempo, e contribuem com o sincretismo entre o ator da enunciação, o ator do enunciado e o sujeito de carne e osso, o intérprete. Na canção figurativa, os gestos acompanham a “fala”, reforçam o que é dito e podem demonstrar o que é “falado”;

2. É preciso investigar se, nas músicas temáticas e passionais, haveria gestos mais relacionados ao plano do conteúdo e, nesse caso, se eles se manifestariam, no plano da expressão, como dança ou, até mesmo, como pantomimas. Diferentemente do que ocorre em uma canção figurativa, em uma canção temática, o sujeito está em conjunção com o objeto e, portanto, há uma celebração, uma euforia, que permite que se dance, por exemplo. Assim como, nas canções passionais, a intensidade das emoções cantadas também podem ser expressa por gestos corporais metafóricos e tônicos do intérprete da canção.

Referências

- DIETRICH, Peter. 2008. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese de Doutorado. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: USP.
- DUNCAN, Zélia; OYENS, Christiaan. 2011. Intimidade. *In*: **Pelo sabor do gesto em cena**. Universal Music.
- MCNEILL, David. 1992. **Hand and mind**. Chicago: University of Chicago Press.
- MCNEILL, David. 2005. **Gesture and thought**. Chicago: University of Chicago Press.
- TATIT, Luiz. 1997. **Musicando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume.
- TATIT, Luiz. 2001. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz. 2004. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz. 2014. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, n. 29, p. 33-38, Belo Horizonte.

Parte VI

Estudos do suporte

CAPÍTULO 11

A “teoria da cor” de Miguel Rio Branco:
considerações sobre a significação da cor em um livro
de artista

Daniela Nery Bracchi

Natália Cipolaro Guirado

Teoria da cor é um livro de artista lançado em conjunto com uma exposição de obras de Miguel Rio Branco¹ que ocorreu na Pinacoteca do estado de São Paulo em 2014, planejada como uma grande instalação que reunia elementos de diversas fases da carreira do artista, apresentando fotografias, instalações, objetos e pinturas que demonstram a variedade de técnicas e soluções utilizadas na construção de suas obras. O livro acompanha, ainda, uma brochura com uma entrevista concedida pelo artista durante a exposição, que não será analisada neste texto. Procuraremos abordar neste capítulo de que forma são construídas as composições de cores nas imagens do livro. Desse modo, intentamos descortinar o papel da cor como uma importante parte estruturante da significação do livro e contribuir para os estudos semióticos que investigam a função do plano da expressão na concretização do discurso visual.

O nome do livro sugere uma intenção artística de construir uma teoria sobre as cores por meio das imagens e de seu encadeamento ao longo das páginas. No entanto, Rio Branco não é conhecido exatamente por ser um artista que segue linhas teóricas claras, mas pela exploração sensível dos elementos plásticos da fotografia. Por isso, mesmo que o nome do livro sugira uma sistematização da compreensão sensível da

¹Miguel Rio Branco nasceu em 1946 na cidade de Las Palmas de Gran Canaria, na Espanha. Era filho de pais brasileiros que exerciam atividade diplomática. Iniciou suas atividades como pintor na década de 60 e, nos anos 70, mudou-se definitivamente para o Brasil, atuando na produção de cinema experimental e fotografia, e lançando seus primeiros fotolivros na década de 80.

cor, parte-se com cautela e sem grandes expectativas de que tal teoria seja construída de modo facilmente inteligível. Contudo, esta pode ser compreendida nas entrelinhas, na passagem contínua pelas imagens, nos encadeamentos propostos e na força sensível das figuras.

É importante estarmos, ainda, conscientes das diferenças materiais e semióticas existentes entre um livro de artista que acompanha uma exposição e a própria situação das obras expostas em determinada ocasião. Existem, certamente, limitações materiais advindas do livro em relação aos efeitos sensíveis que podem ser apreendidos pelo sujeito na exposição durante a projeção de vídeos, por exemplo, já que o visitante imerge de outra maneira sensível e corpórea em uma mostra artística. É relevante enfatizar que tal objeto de análise — o livro de artista elaborado com a finalidade de acompanhar uma exposição —, diferentemente da mostra das obras, possui um caráter mais perene, pois perdura para o público mesmo quando a exposição acaba. Existe, portanto, a construção de uma narrativa visual e gráfica que se faz duradoura a partir do formato material do livro. Assim, é importante considerar que se amplia o tempo de ressonância pública da exposição com a veiculação desse material.

Considerando-se, ainda, as características do “livro de artista”, este trabalho propõe uma reflexão sobre esse gênero de publicação no campo da arte, bem como sobre a importância da cor enquanto componente da significação do plano da expressão. Tais reflexões serão desenvolvidas, a partir da perspectiva semiótica, em um estudo do livro *Teoria da cor*, de Miguel Rio Branco.

1 As experiências de livro de artista no Brasil

A produção dos livros de artista teve início, segundo Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985), com os primeiros exemplares dos

poemas ilustrados de William Blake, no final do século XVIII. Mas, apenas nos anos 1960 e 1970, o livro de artista ganhou relevância no circuito artístico e no Brasil. Destacaram-se, então, as experimentações neoconcretas, como por exemplo a obra *Colidouescapo* (1971), de Augusto de Campos, que propunha a recombinação das páginas soltas do livro.

Nesse período, o livro deixa de ser visto como suporte não significativo para o texto escrito e passa a ser recebido, como aponta o artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p. 01), em termos de “matrizes de sensibilidade”. Isso, porque:

o fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica determinar relações com outros códigos e, sobretudo, apelar para uma leitura sinestésica com o leitor: dessa forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos (PLAZA, 1982, p. 01).

As características plásticas pertencentes a um livro ganham, portanto, tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual. Concebendo o livro como um conjunto significativo no qual uma expressão plástica (abarcada nos formatos da página, tamanho, cores, texturas do papel etc.) materializa um conteúdo, pode-se compreendê-lo como um texto no sentido semiótico, segundo a própria definição de texto de Greimas e Courtés (2008, p. 503). O semioticista lituano afirma que o texto pode ser entendido como um conjunto significativo de elementos encadeados e passíveis de análise, podendo-se conceber como texto, por exemplo, um ritual, um balé, um filme etc.

Considera-se, ainda, como importantes livros de artistas brasileiros da década de 1960 e 1970, as obras de Waltércio Caldas, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Arthur Barrio, que se destacaram por experimentar novas formas para o suporte. Além de divulgar seus cadernos

de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chama a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O extremo dessa proposição será o *Livro de Carne* (1977), constituído por um pedaço de carne em forma de livro, no qual o artista expõe as implicações visuais e táteis de manuseio de um livro feito desse material tão inusitado. Tal publicação eleva ao máximo a valorização do toque e do contato físico do leitor com as páginas, inserindo-se no contexto da produção artística mais preocupada com a sensibilidade corporal.

Percebe-se, portanto, que os livros de artista são importantes veículos, não só de divulgação da obra de um artista, mas de organização sintática e semântica do seu trabalho materializado no formato de um livro. O modo de disposição dos componentes visuais, sejam eles fotografias de elementos reconhecíveis ou formas abstratas, deve ser pensado em sua relação com o espaço da obra. Tal como as formas abstratas de Lygia Pape que, em 1961, constrói seu *Livro do tempo* como uma instalação de formas abstratas na parede de uma galeria, as páginas dos fotolivros muitas vezes expõem figuras que ocupam todo o espaço das páginas (o que, no *design* gráfico, denomina-se como “páginas sangradas”) ou que, contrariamente, apresentam-se com grandes molduras que marcam um espaço de destaque da obra por relação ao seu contorno.

Além da disposição espacial das figuras, deve-se levar em consideração o encadeamento das imagens enquanto disposição temporal de uma narrativa visual que nem sempre se desenrola de forma causal. Desse modo, o livro pode ser percorrido do início de suas páginas até o fim, com uma leitura linear e sucessiva. Entretanto, considerando-se o espaço de uma página aberta, a leitura pode obter outro efeito de sentido, ao acontecer sincronicamente entre as imagens colocadas lado a lado nas páginas do livro, passando a formar conjuntos de imagens,

como os dípticos. Portanto, a apresentação da imagem na página do livro é também um ponto importante a se observar.

Nesse sentido, percebemos que existe um conjunto de elementos que organizam a visibilidade das fotografias nos livros de artista: a borda da folha, o desdobrar de páginas, a textura do papel, o tamanho do livro, a relação que pode ser estabelecida com o corpo do leitor etc. As possibilidades enunciativas dos livros de artista são sistematizadas por Annateresa Fabris e Cacilda Costa da seguinte maneira:

Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza desse suporte — superfície, enquadramento, dimensão, etc. —, ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços — as páginas —, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio, pela página, em seu diálogo com o contexto da página, o livro (1985, p. 11).

É desse modo que buscaremos entender o papel da utilização das cores em *Teoria da cor*, de modo a considerar toda a configuração plástica do livro, como o tamanho, a materialidade, o encadeamento das cores expostas ao longo das páginas e concatenadas por meio de sua disposição nas obras apresentadas. Busca-se, assim, entender como o

livro — enquanto texto — trata a cor, considerada como tema, incluindo os elementos plásticos constituintes de um discurso elaborado pelo artista.

Em relação à publicação de livros que acompanham as exposições produzidas por Miguel Rio Branco, sabe-se que essa publicação analisada é a última de uma série importante de seis livros que constam do site do artista. Dessas obras, apenas três são reconhecidas por Rio Branco como publicações do autor: a primeira é *Plaisir la douleur*, livro sobre a exposição de suas obras na *Maison Européenne de la Photographie*, Galeria JGM e *Galeria 1900-2000* em 2005; a segunda obra é *Out of nowhere*, publicada em 2013 como homônimo da instalação exposta inicialmente em Cuba e depois reproduzida diversas vezes pelo mundo. O terceiro e último livro a figurar no site do artista é justamente *Teoria da cor*, descrito como “livro da exposição realizada na Pinacoteca em 2014”.

São deixadas de lado três outras publicações: a primeira também tem o nome de *Out of nowhere* e foi uma publicação realizada ao lado da mostra do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1996; a segunda, *Teoria da cor*, é homônima do livro de artista analisado, que primeiro figura como título de exposição realizada na galeria Paulo Darzé em Salvador, em 2010; e a terceira, *Ponto Cego*, leva o nome da exposição de 2011 no Santander Cultural de Porto Alegre. Entende-se, assim, que as três publicações não reconhecidas pelo próprio artista consistem em catálogos que registavam as obras da exposição e não eram dotados de um pensamento autoral elaborado de maneira formalizada, o que caracteriza um livro de artista.

Desse modo, vamos aqui nos aproximar da cor como um constituinte plástico essencial para a construção do sentido de *Teoria da cor*. Para tanto, precisamos também comentar o contexto de outros estudos

ou teorias sobre as cores, de modo a estabelecer um possível diálogo entre eles e o que é colocado no livro de Rio Branco, já que é plausível admitir tal diálogo ou conhecimento sobre a existência de outros estudos a respeito das cores por parte do enunciador da obra que aqui analisamos.

2 As teorias das cores ao longo do tempo

Os círculos cromáticos desenvolvidos ao longo do tempo são representações que foram criadas para sistematizar propostas de teorias das cores. Tais ordenações foram geradas com a finalidade de mostrar a diversidade dos fenômenos cromáticos com a representação de um esquema gráfico. A partir disso, os artistas tiveram acesso a uma ferramenta útil para compor paletas de cores específicas para seus trabalhos. O círculo é uma forma geométrica particularmente útil para que se possa visualizar lado a lado contrastes e continuidades entre as cores, que a forma linear do espectro não é capaz de fazer ver tão eficazmente. Aqui, mencionaremos apenas algumas das principais reflexões colocadas historicamente sobre o tema, pois não há o objetivo, neste trabalho, de elaborar uma catalogação geral das pesquisas acerca das teorias das cores. Por outro lado, pretendemos destacar pensamentos relevantes a esse respeito, posteriormente desenvolvidos, que se fazem pertinentes à análise aqui proposta.

Dentre os filósofos da Antiguidade, Aristóteles, em sua obra *De Anima* (1990), concluiu que as cores eram uma propriedade intrínseca do objeto, pois, assim como as propriedades de peso, material e textura, os objetos teriam as seguintes cores: o vermelho, o verde, o azul, o amarelo, o preto e o branco. Já no período da Renascença, Leonardo da Vinci se opôs ao pensamento de Aristóteles em seus apontamentos teóricos ao afirmar que a cor era uma propriedade da luz, não dos obje-

tos, e também ao propor que havia quatro cores primárias (vermelho, amarelo, verde e azul). Posteriormente, Isaac Newton desenvolveu sua teoria das cores e apontou que a luz branca seria composta por um espectro de cores (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta). Dessa maneira, organizou um círculo cromático, buscou apontar proporções matemáticas existentes entre as unidades cromáticas e demonstrou que as cores primitivas (amarelo, azul e vermelho) não poderiam ser decompostas.

De outro modo, Johann Wolfgang von Goethe, em *Doutrina das cores* (1810), criticou a abordagem de Newton e então criou seu próprio círculo das cores. A teoria de Goethe não foi construída com o intuito de estabelecer uma relação matemática entre as cores. Assim, discerniu-as entre fisiológicas (ao descrever a experiência que se pode ter ao olhar para o mundo, o que o sujeito experimenta ao ver as cores), físicas (ao investigar como as cores surgem em situações nas quais antes não existiam) e químicas (buscando compreender a luz própria dos materiais). Em seguida, argumentou que cada cor teria atuação específica sobre o psiquismo humano, já que, por meio de cada uma delas, seriam suscitados estados anímicos e sensações similares em diferentes indivíduos. Então, indicou o vermelho e o amarelo como cores mais ativas, e o azul e o violeta como passivas. O ponto de vista de Goethe foi retomado e valorizado na década de 1920 por artistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky, integrantes do movimento artístico Bauhaus, que experimentaram e propuseram valores emocionais para as cores.

Diante do exposto, sabe-se que, atualmente, elementos caracterizantes da cor como a saturação, o brilho, o contraste, a harmonia e a temperatura são constantemente utilizados para criar círculos cromáticos que auxiliam na construção de determinada significação desejada por meio da manipulação das cores, seja por meio das diversas tona-

lidades, seja pelo impacto causado por sua mistura, aproximação ou distanciamento. As cores causam impressões no observador. Ao utilizá-las, os artistas nem sempre buscam naturalismo (mesmo ao retratar uma paisagem), pois é justamente a contravenção em relação às cores observadas no mundo físico que pode resultar em interessantes efeitos visuais, seja pela beleza decorativa, seja pela expressão de uma emoção ou pelo valor simbólico adquirido historicamente em uma cultura.

3 Plano da expressão: a importância da cor

Consideramos que a cor, quando observada nas artes visuais, não seja um elemento apenas estético. Ao contrário, colabora ativamente na construção do plano do conteúdo da significação com sua existência no plano da expressão. Para os fins almejados em uma análise semiótica, faz-se geralmente uma segmentação teórica do todo significativo para que seja possível, por meio de tal fragmentação do *corpus*, observar pontualmente traços distintivos e funções específicas de cada um dos planos que constroem a significação: o conteúdo e a expressão. No entanto, sabe-se que, no momento da compreensão global do objeto significativo por parte do sujeito, tal distinção, que pode ser empregada para fins didáticos, não ocorre; este apreende sensível e cognitivamente os traços significativos construídos pela união intrínseca do plano do conteúdo com o plano da expressão.

Assim também ocorre em relação às significações das cores quando se procura investigá-las; podemos analisá-las isoladas da construção do objeto significativo (por exemplo, ao apontar a cor “azul” sem mencionar o suporte material no qual ela se encontra). Entretanto, é fundamental lembrar que as cores são diretamente responsáveis pela construção da significação global de um objeto.

Nos escritos de 1911, o pintor Wassily Kandinsky argumentou que os efeitos físicos da cor vão além daquilo que podemos perceber visualmente. Em *O espiritual na arte*, o artista russo desenvolveu um sistema de analogias sensoriais com extensos comentários a respeito dos efeitos de sentido de cores como o amarelo e o azul. Haveria, portanto, uma repercussão semântica do amarelo que produziria, por exemplo, uma sensação ácida devida a sua associação com objetos do mundo real, tais como o limão (KANDINSKY, 1990, p. 43).

Tais estudos sobre as cores no campo da arte são levados em consideração pela semiótica. Desse modo, os posicionamentos de Kandinsky foram retomados no texto “Cor e sentido” (2012), de Diana Luz Pessoa de Barros, ao analisar o sentido existente nas associações estabelecidas entre as cores de esmaltes e os nomes escolhidos para sua veiculação no mercado. Assim, foram examinadas as relações entre o cromatismo na semiótica do mundo natural e os textos verbais colocados em vidros de esmaltes para verificar as relações que podem ser estabelecidas entre as cores dos esmaltes e os títulos verbais a elas atribuídos em suas embalagens. Com isso, foi deduzido que a significação produzida pelo sincretismo entre o texto verbal e o texto visual constrói valores que o consumidor pretende obter.

Considerando a dificuldade de nomear os efeitos de sentido de cor que podem ser observados, bem como a de isolar os traços cromáticos, Barros (2012, p. 86) observa que “as cores estão relacionadas às sensações e ao estado de espírito dos homens e dependem também da cultura, tornando relativas essas sensações”. Nessa sondagem também são mencionados os diferentes efeitos de sentido psicodinâmicos das cores, que os estudos psicológicos por vezes abordam. Segundo a autora, as cores apontadas em textos verbais são resultados da transposição de traços cromáticos do mundo natural a traços figurativos das línguas naturais que, com isso, resultam em efeitos de sentido no discurso, pois

são estabelecidas relações entre o visual cromático, observáveis na vida cotidiana, e o verbal, que se procura expressar textualmente em uma sinestesia para criar um efeito de sentido de cor nos textos verbais.

A partir dessas considerações sobre as cores e suas especificidades semânticas, buscamos situar na perspectiva semiótica o estudo da construção da significação das cores. Da mesma maneira que não se pode conceber o sentido das cores apartado das associações semânticas que possuem em determinada cultura, mostra-se pouco profícuo analisar o componente cromático isolado dos outros elementos plásticos, ou mesmo da figura que se constrói. Ainda assim, não podemos desconsiderar que tal proposta de definir a cor apartando-a, seja das outras categorias plásticas, no plano da expressão, seja do plano do conteúdo, aconteceu durante o século XX na pintura modernista, que buscava distanciar a cor da figuratividade, e culminou tanto em experimentações abstratas quanto no pensamento crítico gerado a partir das obras de Jackson Pollock e Mark Rothko, conforme apontado por pensadores como Clement Greenberg (1997).

No entanto, a tentativa de diferenciar as cores, singularizá-las e hierarquizá-las, diminui a importância do fundamental imbricamento existente entre plástico e figurativo. Pensamos que a cor não pode ser pensada como um átomo do visível, da mesma forma que argumenta Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (1964), já que há a necessidade de compreendê-la conforme sua aparição em uma ou em outra constelação de sentidos como, por exemplo, quando o vermelho aparece nas telhas dos tetos, na bandeira da Revolução ou nos vestidos das mulheres. Tal reflexão faz-se importante pois, quando pensamos em analisar o cromatismo na obra de um fotógrafo, temos que ter em mente a influência do léxico figurativo que compõe as imagens.

4 A abordagem da cor na semiótica

Um dos principais fundadores da semiótica visual, Jean-Marie Floch, propõe-se a pesquisar o sistema global que estrutura a significação dos objetos visuais por meio da análise de textos não-verbais no nível do enunciado. Em seu livro *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique* (1985), Floch propõe um modelo semissimbólico de análise da semiótica visual. Nele, é dada especial atenção para o pareamento de categorias da expressão (nas quais a cor aparece organizada em oposições como cores /saturadas/ x /dessaturadas/ etc.) com categorias do conteúdo (dentre as mais conhecidas, temos as oposições entre /natureza/ x /cultura/ e /vida/ x /morte/).

Com isso, Floch postulou que o plano da expressão seria articulado pelas oposições eidéticas e topológicas, assim como pela categoria cromática, e os formantes plásticos estariam relacionados às estratégias de percepção do sensível no plano da expressão. Esses formantes instaurariam, assim, uma sintagmática textual da expressão, construindo o plano da expressão visual. As figuras do conteúdo referem-se ao mundo natural, enquanto as figuras de expressão são categorias que apontam para correspondências com o percurso figurativo do conteúdo e homologam-se a ele; não haveria, então, um mesmo conteúdo para vários planos da expressão.

O autor considera que certa conformidade semissimbólica se estabelece, em certos textos, entre as categorias da expressão e do conteúdo, e a semiótica plástica ofereceria um dos modos de análise da realização de sistemas semissimbólicos ao estabelecer uma relação entre a construção plástica de um texto e o conteúdo a ser manifestado.

Sobre o entendimento que a semiótica possui da cor, estabeleceu-se que esta participa tanto do plano da expressão da linguagem (como resultado da união da substância da expressão com a forma da expres-

são) quanto da categorização derivada de discretizações que seguem diferenças culturais. O grande exemplo disso é dado pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1974 [1943], p. 58), que aborda as diferenças dos nomes dados às cores nos idiomas dinamarquês e galês. Na tradução brasileira da obra de Hjelmslev, provavelmente visando a uma exposição mais didática, o tradutor opõe o galês à língua portuguesa. Em galês, a cor *glas* abrange o que, em língua portuguesa, é chamado de azul, mas também uma parte daquilo que chamamos de verde e de cinza. Na continuidade do espectro de cores, a outra parte do que chamamos de verde e de cinza, e que não é abarcado pelo termo *glas*, participa da composição das cores chamadas de *gwyrdd* e *llwyd*, nessa ordem, na língua galesa.

Compreende-se, ainda, que a perspectiva de Jean-Marie Floch sobre o modo de categorização das cores considera um viés social, levando em conta divisões culturais que separam as cores em “quentes” e “frias”, por exemplo. Já outro semioticista, Felix Thürlemann, ao desenvolver sua tese de doutorado sobre a pintura de Paul Klee, baseia-se na denominação de cores que seriam “primárias psicológicas”, como o vermelho, o azul, o amarelo e o verde, considerando como mais relevante nessa classificação o efeito emocional das cores e deixando de ressaltar os grandes agrupamentos sociais de cor com que Floch trabalhou. Na pesquisa de Thürlemann, a cor tem importância maior, entendida como único constituinte plástico do qual derivam categorias constituídas, como o eidético. O constituinte cromático é aqui dividido entre os elementos “tom”, “saturação” e “luminosidade”, e é o diferencial desses elementos dentro da pintura analisada que servirá de base para a construção das diferenças semânticas das cores vermelha e preta na pintura de Paul Klee.

Resgatando parte do ponto de vista de Thürlemann, o grupo de teóricos que compuseram o Groupe μ problematizou o conceito de

cor em seu *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992), defendendo a divisão das cores por unidades mínimas². São elas: a dominância (entendida como tom ou matiz e que permite discretizar partes denominadas azul, verde etc.), a luminosidade e a saturação. Dessa forma, substituíram o que era nomeado “signo visual” por dois signos autônomos em correspondência: o signo icônico e o signo plástico. Ampliando o entendimento das cores enquanto formantes de um signo plástico (que se difere do signo visual por uma não identificação conteudística com uma figura do mundo), o grupo de teóricos buscou estabelecer uma semiótica das cores na qual estas teriam como matéria os pigmentos e o tom seria a unidade de base, ao lado do brilho e da saturação, estabelecendo-se assim as características que diferenciariam uma cor da outra.

Devido a essas diversas abordagens possíveis, por vezes ocorre certa mistura de conceitos discrepantes quando se faz o estudo das cores, pois a seleção das categorias empregadas na descrição do objeto varia de acordo com o recorte selecionado. No entanto, propomos, neste texto, a observação de como a cor constitui o sentido no livro de artista, atentos a sua composição enquanto tom, brilho e saturação.

5 Uma “Teoria da cor”, por Miguel Rio Branco

Lançado em conjunto com a exposição de obras do fotógrafo na Pinacoteca de São Paulo, o livro *Teoria da cor* proporciona tanto um resumo do que podia ser visto no local do evento, em material impresso, quanto fotos que não constavam da exposição e materiais inéditos que são documentos do processo de criação do artista, além de comentários de

²O Groupe μ foi criado em 1967, em Liège, na Bélgica. Trata-se de uma equipe multidisciplinar e sua primeira formação era composta por Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinin, Philippe Minguet, Francis Édeline e Jean-Marie Klinkenberg.

especialistas da área. Assim, é composto por dois cadernos que estão contidos por uma caixa da cor rosa³. O primeiro volume é composto por 124 páginas impressas em papel *couché*, contendo fotografias em preto e branco e coloridas, montagens com diversas imagens e registros dos negativos de algumas fotografias, expondo, assim, a documentação do processo de criação, que não foi apresentado na exposição.

O segundo volume é menor, impresso em papel fosco amarelado (similar ao tipo *Polen Bold*) e possui 31 páginas. É composto por uma apresentação de Ivo Mesquita (diretor técnico da Pinacoteca), um texto de Paulo Herkenhoff sobre a estética do artista e uma entrevista de Rio Branco a Ivo Mesquita e José Augusto Ribeiro. Enquanto esse pequeno volume com textos ajuda a compor o contexto interpretativo do estilo e das obras do artista, o livro maior contém as imagens e será objeto de análise mais detalhada para a investigação das cores.

A capa e a contracapa do livro maior são formadas por partes da imagem de uma mesma aquarela⁴ do artista e possuem uma grande espessura para recobrir uma folha de papel tipo Panamá. O efeito de sentido de crueza desse caderno fica claro, pois é possível observar a densidade do material, já que a lombada não é revestida e observa-se as páginas coladas, assim como a folha de guarda da capa⁵, que traz estampada a textura de um papel pardo. Nesse sentido, é possível relacionar essas escolhas estéticas de composição material e plástica do livro com a recorrente crueza de corpos exibida nas figuras das fotografias de Rio Branco, tais como cicatrizes, animais, entranhas e rastros de existência humana.

³Consultar a “Figura 1: Caixa completa contendo o livro de fotografias e o caderno de entrevistas de *Teoria da Cor*, de Miguel Rio Branco”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

⁴Consultar a “Figura 2: Capa do livro de fotos”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

⁵Consultar a “Figura 3: Folha de guarda da capa”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

As cores da capa e da contracapa apresentam baixa saturação, expondo tons de cinza e bege. Desse modo, o artista não entrega de pronto o renomado trabalho que realiza com a cor, delimitando o espaço interno do livro como aquele que abrigará o conteúdo cromático mais importante e já prenunciado no invólucro rosa que contém o livro.

Também chama a atenção a escolha de uma pintura para figurar como capa de livro; isso, porque Miguel Rio Branco sempre se auto-denominou artista visual (tal como na entrevista a Persichetti, 2008), apesar de o circuito da arte frequentemente enquadrá-lo como fotógrafo. Percebe-se, portanto, a ênfase na variedade de materiais visuais produzidos pelo artista, o que reflete também a variedade presente na exposição (fotografias, pinturas e instalações visuais).

A imagem de abertura⁶ tem como moldura a textura do papel pardo e apresenta um círculo colorido com a dedicatória da obra abaixo. Tal imagem, somada ao nome do livro, enfatiza a analogia estabelecida entre o pensamento de Miguel Rio Branco sobre as cores e os trabalhos dos teóricos antecedentes que elaboraram reflexões sobre o tema por meio de círculos cromáticos que representavam a gama de cores consideradas importantes, seja isoladamente, seja em oposição ou complementaridade com as outras ali presentes. O formato circular utilizado frequentemente para ilustrar tais ideias é o que marca essa primeira fotografia, iniciando o encadeamento das imagens que serão apresentadas. Trata-se, assim, de uma referência direta ao círculo cromático enquanto um modo de dispor as cores, enfatizar suas continuidades e distâncias, tal como elaborado por Newton e Goethe.

O círculo fotografado por Rio Branco, no entanto, aparece quase na penumbra, fazendo com que o jogo de claro e escuro, ou seja, a luminosidade da cena, interaja com as cores. Assim como observamos

⁶Consultar a “Figura 4: Primeira fotografia a figurar no livro (sem a dedicatória “Para Jera”, conforme aparece no site do artista, onde as páginas do livro são exibidas)”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

nos trabalhos do artista, a interação entre elementos plásticos é importante, pois dificilmente um elemento plástico é tratado em isolado e frequentemente a cor se relaciona com o jogo de luz e com a textura. O artista retrata as cores em um meio material contínuo sem a intenção de isolá-las, mas justamente de mostrar a importância da textura e dos meios materiais utilizados para a composição cromática, como procurou demonstrar com os diversos tipos de obra bi e tridimensionais expostas na Pinacoteca.

A imagem que se segue⁷ chama a atenção pela intensidade da cor azul, dando as pistas de que o artista inicia sua obra por uma cor fria, passando então para uma sequência cronológica de suas obras, na qual o detalhe de uma das pinturas da década de 1960⁸ precede as primeiras imagens do fotógrafo, que inicia sua carreira produzindo predominantemente em preto e branco. Nesse ponto, pode-se ver claramente a complementação que o livro faz da exposição, pois figuram folhas de contato⁹, contendo um conjunto de imagens das quais fotografias escolhidas migram para ser expostas na Pinacoteca. Ainda sobre as imagens iniciais em preto e branco, o livro documenta também como elas foram expostas¹⁰, já que o papelão no qual foram coladas (mais uma vez, construindo o sentido de *cruza* frequentemente presente no trabalho do artista) é parte significativa do contexto interpretativo no qual essas fotos se dão a ver.

⁷Consultar a “Figura 5: Segunda imagem do livro”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

⁸Consultar a “Figura 6: Página de *Teoria da cor* onde figura o detalhe de uma das pinturas de Miguel Rio Branco”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

⁹Consultar a “Figura 7: Folhas de contato exibidas no livro”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

¹⁰Consultar a “Figura 8: Exposição de fotografias em preto e branco no suporte de papelão, apresentadas na exposição *Teoria da cor*”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

Evoluindo ainda cronologicamente no conjunto de trabalhos, dois retratos de Amaú¹¹ (índio surdo que figura em uma das instalações fotográficas mais conhecidas de Rio Branco, intitulada “Diálogos com Amaú”) são colocados lado a lado em escalas diferentes, ambos sobre o tom de rosa saturado, presente como cenário do retrato. É nesse ponto, ainda na parte inicial do livro, que o leitor compreende a origem da cor da capa da embalagem, derivada do rosa presente no fundo do retrato de Amaú.

Certamente, é relevante mencionar aqui não só o título “Diálogos com Amaú” para uma série de fotografias que retratam um personagem surdo mas, também, como frequentemente o artista faz notar que o sentido de suas imagens se dá de forma indireta. Assim como o diálogo aqui é mostrado pelo fotógrafo por meio de um discurso que é visual ao invés de oral, a teorização sobre a cor também se dá de forma indireta, muito mais sensível que inteligível. É a cor de fundo desse diálogo sem palavras que ganha o primeiro plano no invólucro do livro, apontando Rio Branco como um fotógrafo do silêncio. O rosa, que está por trás das gesticulações tão efusivas de Amaú, é escolhido como a cor que representa o olhar de um fotógrafo que se faz conhecido por trazer à tona a escuridão e aqueles que estão à margem da sociedade. Sem dúvida, Amaú é um personagem muito forte nesse sentido, assim como são frequentes na obra do artista a apresentação de figuras de prostitutas e pequenos criminosos.

O fato de um livro intitulado *Teoria da Cor* ser veiculado por uma caixa que possui o tom de rosa convida o leitor a indagar a relação entre as cores na publicação. É interessante notar, portanto, que o rosa define-se como uma cor derivada da dessaturação do vermelho. Para a formação de tal cor, parte-se da adição de luz ao tom puro do

¹¹Consultar a “Figura 9: Retratos de Amaú”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

vermelho. Entende-se, portanto, que a cor escolhida pelo fotógrafo para envolver os volumes do livro e criar a identidade visual da obra remete à interação entre cor e luz, realçando o conceito visual com que qualquer fotógrafo tem que lidar: a escrita com a luz. Aqui, é o vermelho que empresta a qualidade viva a essa luz pois, se não houvesse alguma saturação de vermelho, a cor formada seria um cinza claro.

Desse modo, compreende-se que o artista busca expressar uma relação íntima entre cor e luz (tom e brilho), que está presente na obra de Rio Branco desde a página inicial de seu primeiro fotolivro (*Dulce sudor amargo*, 1985, p. 2), a partir de uma citação de Goethe: “a cor é a expressão e o sofrimento da luz”. A relação exposta entre luz e cor chama a atenção para o aspecto pático, o sofrimento da luz que a cor exprime. E, nesse sentido, tal como destacamos o caráter marginal dos personagens frequentemente retratados por Rio Branco, são as impressões físicas e emocionais (o sofrimento, mas também a resistência e o desejo) que o fotógrafo busca ressaltar nas suas imagens.

Dando seguimento a uma leitura linear da sequência de páginas, reconhecem-se as figuras de animais, pessoas, objetos da vida cotidiana, isolados em alguns registros, e grupos de pessoas em situações corriqueiras. Em certas imagens, notamos a elaboração artística de uma denúncia a respeito de um contexto social e econômico em que as pessoas não têm integridade física, como consequência de seu modo de vida. Há também o foco em detalhes de alguns espaços e no corpo de diversos sujeitos, como um apontar para diversas partes de um todo.

Por várias vezes ao longo do livro, o artista escolhe a focalização como estratégia de edição e de encadeamento da imagem. Podemos observar isso desde o detalhe de uma das suas pinturas, reproduzido logo na segunda imagem do livro, até sequências de imagens nas

quais um todo maior dá lugar à sucessiva aproximação do conjunto de imagens até culminar em um díptico¹².

É possível notar, ainda, a alternância entre o registro de ambientes fechados e abertos, considerando que os lugares estão frequentemente fragmentados de alguma forma, seja pela presença de objetos quebrados, seja pelo ponto de vista focal proporcionado ao observador.

Um efeito de leveza aparece por meio da translucidez criada a partir de projeções de imagens sobre tecidos, dispostos de modo a ampliar as cores projetadas. Algumas imagens são obtidas, inclusive, com a projeção duplicada de outras formas, tal como a instalação exposta na Pinacoteca e denominada *Tubarões de seda*. A transparência continua a aparecer em figuras de vidros e no jogo de luzes que refletem e mudam o tom das cores apresentadas nas fotografias, com o registro de fumaças, véus, vidros, plásticos, metais e espelhos que potencializam esse efeito. Pode-se observar também o constante recorte das imagens apresentadas: o que fica fora da página deixa subentendido ao observador o contexto em que a imagem foi criada, a partir da focalização numa figura pertencente à fotografia. A composição das páginas do livro ocorre de formas diversas, pois os formatos e tamanhos das obras selecionadas para reprodução são variados, assim como os objetos, quando fotografados pelo artista.

Os efeitos de luz e sombra são extremamente importantes para as composições cromáticas obtidas nas obras apresentadas, independentemente do material e da técnica utilizada para a criação artística: fotografias, projeções sobre tecidos, telas com pinturas ou instalações com diversas texturas. Considerando que as cores têm profundo impacto sobre o observador, percebemos que Miguel Rio Branco não as usa apenas de forma naturalista, mas procura causar continuidade na

¹²Consultar a “Figura 10: Aproximação sucessiva de imagens no livro”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br>.

impressão visual, o que ocorre por meio de estratégias como a utilização de cores, que geram um efeito de continuidade, mesmo com a mudança de tons próximos. O contraste entre o preto e o branco é relevante em diversas obras, bem como a variação de tons de ocre a amarelo, que emulam o efeito sépia — ambas as escolhas cromáticas valorizam as projeções de luz e sombra em objetos.

Ao folhear o livro, é possível notar que as cores estão dispostas de forma progressiva, mesmo nas imagens em que estão colocadas várias cores diferentes, pois o que se procura é criar uma gama cromática que dê origem a um colorido autônomo, uma categoria nova, mas em simultaneidade com o conjunto de cores proposto pelo livro, que se forma por similaridades e oposições com as texturas dos materiais retratados. Consideramos que, nesse livro, a proposta não é analisar separadamente cada cor utilizada em suas obras, como se daria em uma investigação a respeito dos pigmentos diversos. Na maioria das páginas, as cores estão expostas em figuras de variados objetos e materiais, mas é importante perceber que o principal intento aqui é observar como as transições entre os tons podem favorecer a construção estética dos objetos. A sucessão de cores cria novos conjuntos significantes a partir de rimas cromáticas, que são complementadas por similaridades no jogo de luz e sombra. Com isso, a progressão cromática mostrada no decorrer das páginas apresenta-se de forma contínua, seja estampada nos corpos dos sujeitos fotografados, seja nos objetos e cenários registrados com suas texturas e intensidades particulares de cores.

Por fim, é preciso notar que uma sucessão de imagens¹³, cada vez mais escuras, coloridas e com maior contraste de luz e sombra, dão um tom forte que leva o livro a terminar com uma última fotografia¹⁴,

¹³Consultar a “Figura 11: Sequência das últimas imagens do livro”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br/>.

¹⁴Consultar a “Figura 12: Última imagem do livro”. Disponível em: <http://artigoteoriadacor.blogspot.com.br/>.

impressa em preto e branco. O contexto para o entendimento dessa imagem está no caderno de entrevista, em que Rio Branco relata que a fotografia, produzida por Isidora Gadic, sua companheira, foi a imagem selecionada para fechar a obra. De fato, é um sentido de alteridade que finaliza o livro, pois a imagem de uma montanha nevada sob um céu estrelado expõe uma nitidez diversa do característico *flo* das imagens anteriores a ela. Essa imagem não estava presente na exposição. Foi colocada apenas na publicação impressa e aponta para o fim do livro, que se encerra com a frase: “acima das montanhas, as estrelas” e com a folha de guarda final do livro inteiramente preta. Diferentemente da folha de guarda que inicia o livro (mescla de tons de bege, que se referem claramente a um papel pardo), dessa vez é uma cor sólida, e não uma textura composta de tons de uma cor, que finaliza a leitura linear da obra. É natural que o leitor se interrogue sobre o fato de a cor preta ter a última palavra no discurso visual do livro. Temos assim uma cor que por muito tempo foi considerada uma não cor¹⁵; a ausência de luz que apaga toda expressão e sofrimento da cor. É desse modo que Rio Branco realiza uma espécie de apagar das luzes, o fim de uma narrativa e a colocação de todo o discurso na escuridão.

Conclusão

Teoria da cor é fundamentalmente um livro, um objeto materialmente elaborado para ser manuseado pelo leitor e conduzi-lo tátil e visualmente por uma concatenação cromática. Tal encadeamento visual é acompanhado por figuras que apontam para a deterioração de ambientes e também do corpo físico de sujeitos de várias idades e sexos, com feridas e cicatrizes que marcam e particularizam as trajetórias de

¹⁵Sobre os sentidos culturais da cor preta ao longo da história, vale a leitura da obra de Michel Pastoureau, *Preto: a história de uma cor* (2011).

desejo, dor e sofrimento dessas pessoas. É possível perceber ainda, em algumas páginas, que as imagens desses sujeitos estão dispostas em oposição à figura de animais, que são retratados envoltos por luzes brilhantes e cores que lhes conferem maior luminosidade. A aproximação do humano e do animal é semanticamente tão perceptível no livro quanto a luz e a cor o são no plano da expressão, ainda que não possamos encontrar paralelismos semissimbólicos entre esses termos.

Por meio do encadeamento de cores, texturas e figuras, Miguel Rio Branco procura teorizar sobre a importância das cores nas diversas manifestações artísticas com as quais trabalha. Desse modo, o artista mostra como diferentes formas artísticas podem expressar significados distintos, mesmo com o uso de tons idênticos, quando aplicados em diversos materiais.

No que diz respeito ao livro de artista em específico, percebemos o desenrolar de uma teoria da cor que é silenciosa, aparecendo ao longo da ordenação de cores e imagens, mostrando aos poucos a presença gradativa de figuras animais e humanas com uma variedade de significados: sofrimento, resistência, desejo, dor, leveza. São características humanas que aqui mostram a expressão e o sofrimento de animais, e esses significados deslizam também para as cores, nas quais o rosa do invólucro mostra-se como deterioração e resistência do vermelho presente ao fundo de um diálogo visual e silencioso com o personagem de Amaú. O caráter fortemente plástico dessas imagens, com a presença marcante não só da cor, mas também da luminosidade e da textura, subsidia a construção de um discurso eminentemente poético, nos próprios termos de Jakobson (1971) ao definir a linguagem poética. O plano da expressão aqui persiste, impõe sua força preponderante na construção da significação.

A partir da disposição em que encontramos as cores nas obras do artista, notamos que não se trata de uma narrativa visual linear, já que

a lógica em que são dispostas privilegia o usufruto dos textos visuais durante a leitura, em contraposição a uma lógica normativa, comumente encontrada nos catálogos de exposições. Desse modo, o leitor se depara com um livro de artista que, no decorrer de suas páginas, dá a volta (tal como ocorre em um círculo cromático) por uma diversidade de temas, figuras e emoções. A cor tem papel preponderante nessa narrativa; quase ao fim do discurso, recolhe-se no apagar das luzes, na escuridão de uma teoria da cor sensível e silenciosa, que se encerra na forma de livro.

Referências

- ARISTÓTELES. 1990. **De Anima**. Trad. R. D. Hicks. New York: Georg Olms Verlag.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. 2012. Cor e sentido. *In*: Beth Brait & Maria Cecília Souza-e-Silva. (Orgs.) **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, p. 81-108.
- FABRIS, Annateresa. 1988. O Livro de Artista: da ilustração ao objeto. Suplemento do **Jornal Estado de São Paulo**, 19 de março, p. 6-7.
- FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. 1985. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- FLOCH, Jean-Marie. 1985. **Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit**: Pour une sémiotique plastique. Paris: Hadès-Benjamins.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1996 [1810]. **Doutrina das cores**. Trad. Marco Giannotti. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria.
- GREENBERG, Clement. 1997. Pintura Modernista. *In*: Gloria Ferreira (Org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. 2008. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *at al.* São Paulo: Contexto.
- GROUPE μ . 1992. **Traité du signe visuel** : pour une rhétorique de l’image. Liège: Ed. Groupe μ .
- HJELMSLEV, Louis. 1974 [1943]. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, Roman. 1971. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- KANDINSKY, Wassily. 1990 [1911]. **O espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva.
- PASTOUREAU, Michel. 2011. **Preto**: A história de uma cor. Trad. José Alfaro. São Paulo: Senac / Imprensa Oficial.
- PERSICHETTI, Simonetta. 2008. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Lazuli Editora.
- PLAZA, Julio. 1982. O livro como forma de arte. **Arte em São Paulo**, n. 6. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf (Acesso em: junho de 2015).
- RIO BRANCO, Miguel. 1985. **Dulce sudor amargo**. México: Fondo de Cultura Economica.
- RIO BRANCO, Miguel. 2005. **Plaisir la douleur**. Paris: Editions Textuel.
- RIO BRANCO, Miguel. 2013. **Out of nowhere**. São Paulo: Luste Editores.
- RIO BRANCO, Miguel. 2012. **Ponto Cego**. Catálogo da exposição homônima. Porto Alegre: Banco Santander.
- RIO BRANCO, Miguel. 2014. **Teoria da cor**. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- THÜLERMANN, Felix. 1982. **Paul Klee**: Analyse sémitotique de trois peintures. Lausanne: L’Âge d’homme.

CAPÍTULO 12

Os níveis de imanência do sentido em duas HQs:
uma semiótica das práticas

Edison Gomes Junior

Guilherme Cunha de Carvalho

Introdução e objetivos

A partir da clássica divisão entre plano da expressão e plano do conteúdo proposta por Hjelmslev, baseado na dicotomia saussuriana significante / significado, Greimas cria uma disciplina para estudar o plano do conteúdo: a Semiótica. O método semiótico, na sua formulação inicial, analisa como o conteúdo de um determinado texto é produzido, mediante um simulacro da produção do sentido. Tal simulacro pressupõe que o sentido seja gerado do mais simples e abstrato, o nível fundamental, ao mais complexo e concreto, os níveis narrativo e discursivo. A análise semiótica integraria o plano da expressão no momento da textualização.

Muitos autores já propuseram soluções a fim de articular o plano do conteúdo à textualização, principalmente quando os objetos semióticos estudados exploram o plano da expressão, chegando a conceitos como o semissymbolismo. Fontanille (2005), ao propor os níveis de pertinência, torna mais complexa a relação entre os dois planos. O texto, resultado da textualização, seria, em sua proposta, uma das formas pelas quais o objeto semiótico pode manifestar-se.

Fontanille chega a denominar, inicialmente, os níveis de pertinência de *percurso gerativo da expressão*, ou seja, a inspiração inicial do semiótico foi, tal como no percurso gerativo do sentido, imaginar que o plano da expressão fosse organizado do mais simples e abstrato, os signos, para o mais complexo e concreto, as formas de vida. Mais tarde, o autor modifica esse nome para *níveis de imanência*, sem muitas explicações. Antes de tentar compreender essa mudança, exploremos um pouco mais a ideia de que há um percurso gerativo da expressão.

Como citado anteriormente, o percurso gerativo do sentido pressupõe três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Acima do nível discursivo, haveria a textualização. Fontanille propõe que essa passagem não é tão simples, pois o percurso gerativo do sentido pode gerar objetos semióticos diferentes, organizados em seis níveis: os signos, os textos, os objetos, as práticas, as estratégias e os modos de vida. Em uma determinada análise, por exemplo, seria possível estudar o texto enquanto objeto autônomo, com as suas relações internas. Porém, o texto, para ser acessível ao enunciatário, deve estar inscrito em um objeto, que é simbolizado e utilizado, sendo que o modo de organização do objeto e o seu uso modificam o sentido do texto.

Imaginemos, por exemplo, a diferença que há quando um texto expõe os dados de uma pessoa falecida na seção funerária de um jornal ou em uma lápide. A mudança no objeto de inscrição do texto, jornal ou lápide, reconstrói a significação. Além disso, o analista poderia estudar tal inscrição na lápide dentro de uma prática funerária, o que amplia a consciência do semioticista em relação aos modos de existência do objeto semiótico. A semiótica fontanilliana, ao tratar da cultura, dialoga com a antropologia, a ecologia, a psicologia e a linguística.

Ao propor os seis níveis descritos acima, Fontanille coloca no horizonte do semioticista os vários modos que o objeto semiótico pode assumir no plano da expressão. Se há essa analogia inicial entre o percurso gerativo do sentido e o percurso gerativo da expressão, as diferenças entre as duas propostas são tão grandes que Fontanille se abstém do nome “percurso gerativo da expressão”.

De certa forma, pode-se dizer que, ao falar de práticas semióticas, o semioticista integra a linguagem, o texto e o discurso a outros tipos de significação; experiências que, segundo o teórico, parecem ocorrer paralelamente à linguagem, mas são de natureza diferente.

Há uma discussão entre duas perspectivas que levam em conta tal fenômeno: uma considera que a experiência existe antes da linguagem, ao passo que a outra entende que a linguagem fabrica a experiência. Mesmo que pertinente, essa discordância não interfere no projeto de Fontanille, pois, mesmo no segundo caso, inaugura-se outro ponto de vista sobre o papel da linguagem dentro da cultura, em que a ação, a criação de objetos e de tecnologias e as experiências culturais são produtos linguísticos que, de um lado, podem ser estudados como textos a partir das regras da linguagem e seus vários usos e, de outro lado, são observados em sua complexidade cultural apenas do ponto de vista linguístico e textual, encobrendo certos arranjos que possuem suas próprias estruturas e expressões, ou seja, os seus significantes, que deveriam ser contabilizados no estudo do sentido.

A primeira diferença entre o percurso gerativo greimasiano e o fontanilliano é a obrigatoriedade: enquanto todo texto pressupõe os três níveis do percurso gerativo do sentido, isso não ocorre no percurso gerativo da expressão¹. O próprio Fontanille (2008a) cita fenômenos como a síncope para indicar que pode haver saltos nos níveis de pertinência ou que esses níveis podem estar presentes ao mesmo tempo em um objeto. Outro ponto é o desenvolvimento canônico: no percurso gerativo do sentido, o caminho é sempre do nível mais abstrato ao nível mais concreto, ao passo que, no percurso gerativo da expressão, pode haver tanto o desdobramento, quando a direção do percurso vai

¹O semioticista desenvolve uma hierarquia de níveis de imanência que emergem de tipos de experiência e instâncias formais respectivas (formas da expressão), articuladas em vários graus de pertinência que se comunicam e se absorvem: a experiência da figurativização (cujas instâncias formais são signos), a experiência da coerência e da coesão interpretativa (cujas instâncias formais são textos-enunciados que não devem ser confundidos com a narrativa), a experiência da corporeidade (cujas instâncias formais são objetos), a experiência da prática (cujas instâncias formais são cenas práticas), a experiência da conjuntura (cujas instâncias formais são estratégias) e a experiência do *éthos* e do comportamento (cujas instâncias formais são formas de vida). Os níveis são dinâmicos e de natureza mais ou menos tônica, ou mais ou menos integrada.

do nível dos signos ao nível das formas de vida, quanto a condensação, quando tal direção é invertida. Desse modo, uma prática pode ser textualizada, por exemplo.

Conforme mencionado acima, Fontanille não explica por que ele mudou o nome da sua proposta de percurso gerativo da expressão para “níveis de imanência”, mas as diferenças apontadas acima podem ter sido a causa da mudança. Para o debate do presente livro, a teoria de Fontanille propõe alguns pontos a serem explorados neste capítulo. Em primeiro lugar, o plano da expressão pode organizar-se em seis tipos de existência classificadas, possuindo três modos distintos (o da experiência, o da forma e o da materialidade). Em segundo lugar, a relação entre os níveis é fluida, sofrendo processos de deslocamento e de condensação, que operam mais ou menos tonicamente na construção do sentido do objeto, sendo que a linguagem está logicamente inserida nesse processo. Mas, na teoria fontanilliana, ela é apenas um dos vértices do sentido.

A fim de mostrar como tal proposta pode ser frutífera para o plano da expressão, neste capítulo, será feita uma pequena análise de um objeto, a saga de quadrinhos *Cerco*, publicada pela Editora Marvel. Antes da análise, porém, convém esclarecer os objetivos da pesquisa e fornecer uma visão geral de como são caracterizados os diferentes níveis de pertinência, mostrando como se integram e interagem.

Objetivos

A escolha da HQ *Cerco* como objeto de análise ocorreu porque foi observada uma modificação entre as duas versões lançadas da mesma história: primeiramente, a saga é contada em quatro partes e lançada

em forma de HQs mensais, simples e mais baratas; depois de seu sucesso e relançamento em capa dura e edição de colecionador, a narrativa, apesar de ser a mesma, é envolta em uma série de estratégias de (re)significação (e, portanto, com novos conteúdos e suas respectivas expressões), o que, segundo a semiótica das práticas, implica, entre uma HQ e outra, mudanças em signos, textos e enunciados, objetos, práticas, estratégias e formas de vida, ou seja, mudanças de sentido.

Como a teoria proposta por Fontanille visa, justamente, a municiar o analista a fim de observar o objeto semiótico para além dos limites textuais, a mudança no objeto de inscrição do texto servirá como *leitmotiv* da análise. Como o texto publicado nas duas versões repete a mesma narrativa, a análise vai buscar outros elementos mínimos que formam as duas HQs, explorando as diferenças entre as duas versões e examinando como essas diferenças criam um plano da expressão com diferentes níveis que, juntos, criam sentidos culturais. O objetivo de nossa análise é avaliar o objeto a partir dos seis níveis de imanência para verificar:

1. Como esses níveis estão distribuídos nos dois tipos de HQ, atribuindo significado ao objeto de maneiras diferentes, desde suas formas mínimas, pressupondo que a narrativa principal, inserida em um novo objeto, também vai sofrer modificações de sentido, articulada com novos textos e discursos
2. Como a alteração de objeto implica uma prática de leitura diferente e uma mudança por relação ao nível do texto
3. Como as duas práticas podem entrar em concorrência ou se harmonizar (nível da estratégia)
4. Como essas estratégias subentendem diferentes formas de vida

5. Quais os ganhos de análise, em relação ao plano da expressão, que a abordagem por níveis de pertinência apresenta

1 Questões teóricas e análise

1.1 Os níveis de pertinência de Fontanille

O modelo descritivo que inspira Fontanille (2008a) a desenvolver a sua teoria é o dos níveis da análise linguística, de Benveniste. O linguista empregou dois critérios para dividir a língua em níveis: sentido e forma.

Considerando que a língua possui, por exemplo, palavras, tal nível ganha o seu sentido quando estas são integradas numa frase; porém, a palavra, tratada em seu nível apenas, é uma forma. Tomando tal modelo, Fontanille pretende descrever o funcionamento do plano da expressão: o texto pode ser estudado em sua forma, mas o seu sentido aparece quando integrado a um plano superior, por exemplo, o objeto. Como vimos, tal desdobramento do plano da expressão leva o semiótico a considerar os objetos semióticos como passíveis de ser analisados como signo, texto, objeto, prática, estratégia e forma de vida.

O nível dos signos é aquele estudado nas semiologias de Saussure e Barthes. Fontanille (2005, p. 17) expõe da seguinte maneira a passagem do nível dos signos ao seu nível superior, os textos:

se se levassem em consideração as experiências subjacentes, trata-se, no primeiro caso (signos), de selecionar, identificar e reconhecer as figuras pertinentes, ao passo que, no segundo (texto), tenta-se apreender uma totalidade que se dá a conhecer por inteiro, sob a forma material de dados textuais (verbais e não-verbais), os quais se faz esforço por

interpretar; não se trata mais de identificar e reconhecer, mas de atribuir uma direção significativa, uma intencionalidade.

Desse modo, os signos são reconhecidos como forma, por formantes recorrentes. O sentido desses formantes, em um texto, gera as isotopias figurativas. No caso, o signo, enquanto tal, funciona como um elemento diferencial no seu nível; mas, combinado a outros signos, produz sintagmas.

Considerando que o “texto-enunciado se dá a conhecer, do ponto de vista da expressão, como um *dispositivo de inscrição*, se se aceitar que *inscrição* possa comportar uma vasta extensão” (FONTANILLE, 2005, p. 18), o analista pode considerar como pertinente para sua análise o nível do texto, o que implica abstrair o objeto no qual o texto está inscrito, privilegiando o estudo das isotopias. Como a relação entre os níveis de pertinência está dada desde o início, Fontanille já mostra como a análise do objeto prepara a análise da prática:

Os *objetos*, em sua ocorrência, são estruturas materiais, dotadas de uma morfologia, de uma funcionalidade e de uma forma exterior identificável, cujo conjunto é *destinado* a um uso ou a uma prática mais ou menos especializada. (FONTANILLE, 2005, p. 19).

Ou seja, uma vez inscrito o texto-enunciado em um objeto, é preciso considerar que aquele objeto vai participar de uma prática.

Remetendo aos linguistas Fillmore e Tesnière, que concebiam a frase como uma pequena cena, Fontanille afirma que a prática também cria uma cena “graças à conversão de uma *experiência prática* em dispositivo de expressão semiótica” (FONTANILLE, 2005, p. 25). A cena predicativa das práticas inclui diversos elementos:

A prática é então convertida em um ou muitos *processos* (um ou muitos predicados), os atos de enunciação que implicam papéis actanciais representados, entre outros, pelo texto ou pela própria imagem, pelo seu suporte, por elementos do entorno [...] por tudo aquilo que constitui a *cena* típica de uma prática. Ela consiste igualmente em relações entre esses diferentes papéis de caráter essencialmente modal. O conjunto — papéis, atos e modalização — constitui esse primeiro dispositivo (a prática) (FONTANILLE, 2005, p. 26).

A prática, portanto, cria uma cena na qual o texto-enunciado, inscrito em um objeto, assume um papel. Tal cena pode ser entendida como uma narrativização da situação na qual está o texto-enunciado. Como uma predicação, haverá uma ação central, fornecendo um tema que organizará todo um dispositivo actancial. Porém, cada cena predicativa “deve se ajustar no espaço e no tempo a outras cenas e práticas, concomitantes ou não-concomitantes” (FONTANILLE, 2005, p. 26). A estratégia, portanto, será a programação da prática, para que ela se reajuste a outras práticas².

²Em *Pratiques Sémiotiques*, Fontanille (2008b) discute o sentido a partir da ideia de *práxis*, questão que envolve a cultura, a linguagem, a construção de sentido e o sujeito ativo corporificado, dando atenção às diferenças induzidas na identidade e no *éthos* de um sujeito pelas diferentes formas das práticas do sentido que se transformam em propriedades semióticas de um ator engajado em um protocolo, em uma cerimônia ritual ou em uma conduta inovadora, de modo que a significação que o sujeito em si mesmo dá à sua ação é evidentemente restringida por essas práticas. Partindo desse princípio, o semioticista critica o percurso gerativo de sentido greimasiano por sua incapacidade de articular a passagem de um nível de significação a outro e utiliza o conceito benvenistiano de “integração”, relacionando-o a aspectos culturais que envolvem hábitos, repetições e dinâmicas sociais “naturalizadas” pelos indivíduos de um grupo social. As práticas podem ser vistas como semióticas, pois, de um lado, são constituídas por um plano da expressão e um plano do conteúdo; de outro, produzem o sentido na medida em que seus percursos são agenciamentos de ações que constroem, em seus movimentos, a significação de uma situação e sua transformação: “o fluxo da ação transforma o sentido visado por uma prática em significação dessa prática” (2008b, p. 3). Dessa forma, as

A estratégia é, portanto, uma “*sintaxe de confrontação e de adaptação*” (FONTANILLE, 2008a, p. 52). Confrontação, porque as práticas concorrem entre si e adaptação, porque as práticas se ajustam umas às outras. A confrontação e a adaptação ganham sentido quando integradas a uma forma de vida.

O último nível pelo qual se pode operar semioticamente, as formas de vida, é resultante de todos os outros níveis:

Do ponto de vista do plano da expressão, uma *forma de vida* é a *deformação coerente*, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas predicativas entre elas. Todavia, pelas integrações sucessivas, o último nível herda todas as formas pertinentes anteriormente esquematizadas; uma *forma de vida* compreende também figuras, textos-enunciados, objetos e práticas específicas (FONTANILLE, 2005, p. 30).

Ou seja, a seleção de diferentes elementos nos percursos gerativos, da expressão e do conteúdo, provoca um efeito de individuação; pelo princípio da congruência, “uma seleção operada em um nível qualquer acarreta uma cadeia de seleções em todos os outros níveis” (FONTANILLE, 2014, p. 81).

Observamos que o conceito de formas de vida pode descrever toda uma cultura como seres semióticos, o que levaria ao “estabelecimento das taxionomias conotativas [que se apoiariam] numa pluralidade de parâmetros, apreendidos de todos os níveis do percurso gerativo” (GREIMAS & FONTANILLE, 2014, p. 31-32). A partir de tais conceitos,

práticas se caracterizam e se distinguem pela relação com o sentido do fluxo da ação e os valores que elas suscitam, realizados enquanto elas se desenvolvem, nas particularidades de seus progressos espaciais, temporais e aspectuais: “o valor das práticas não se resume ao conteúdo dos objetivos aos quais elas se prestam mas, diferentemente do fazer narrativo considerado como transformação elementar, no agenciamento sintagmático do processo” (FONTANILLE, 2008b, p. 3 — *tradução nossa*).

vamos analisar a HQ *Cerco*, a fim de exemplificar e mostrar a aplicação dos níveis de pertinência.

1.2 Análise do objeto e de seus níveis de pertinência

Em 2011, a Editora Marvel publicou, em quatro edições mensais, a saga *Cerco*, que envolve, além de outros, os seus principais heróis, tais como *Thor*, *Homem-Aranha*, *Capitão América* e *Homem de Ferro*. A saga mostra como os *Vingadores*, que agora vivem em ostracismo e descreditados, frustram os planos dos *Vingadores Sombrios*, um grupo de vilões travestidos de heróis, chefiados por *Norman Osborn*, um homem mentalmente volúvel, responsável pela segurança dos Estados Unidos. Os vilões tentam invadir o reino de *Asgard*, lar dos deuses nórdicos, que flutua no céu do planeta Terra, e provocar uma guerra injusta entre entes super-humanos e humanos. Ao final da narrativa, os verdadeiros inimigos são desmascarados e os verdadeiros heróis, os *Vingadores*, são sancionados positivamente.

Mas essa é apenas a narrativa principal, que é igual nas duas edições da HQ. Uma das mudanças mais acentuadas entre elas é o uso de textos de apoio que rodeiam a narrativa central. Esses novos textos encadeiam mudanças de sentido em todos os níveis de imanência. Vamos discriminá-los e os examinar.

A dimensão das unidades mínimas (signos ou figuras) corresponde a formantes e traços distintivos. No objeto “encadernação de luxo”, nota-se uma série de diferenças que já poderiam ser consideradas como estruturas mínimas de sentido, que alteram a significação do objeto e, conseqüentemente, de sua narrativa: a tridimensionalidade material da encadernação, seu peso, suas cores, seus odores e sua sensação tátil são grandemente alterados por relação aos objetos anteriores; há também um investimento textual mais tônico, que vem antes ou ao longo de cada história da saga, de natureza verbal e não verbal: na

versão de 2015, há mais textos escritos, e as quatro partes da narrativa são separadas pelo desenho de um super herói³. Além disso, a nova série contém, como material extra, o trabalho de vários outros artistas que rendem suas homenagens aos personagens, redesenhando-os e os reinterpretando. Do ponto de vista da prática semiótica, podemos denominar todas essas alterações como unidades formantes menores que recompõem o objeto e, portanto, são tipos de signo em forma de textos⁴. De um lado, esses formantes já possuem formas de vida estabilizadas, pois são reconhecidos: assim, são textos mínimos; de outro, esses textos cooperam com a produção de sentido de um texto maior e formam uma totalidade textual, os textos-enunciados. Vamos chamar esses textos mínimos, a partir de Genette (2009), de paratextos⁵.

Há, na capa dura, uma moldura que enquadra a capa da primeira edição; porém, o martelo de Thor quebra a moldura e avança sobre o título *O Cerco*. A moldura cria uma centralidade que mostra a importância da HQ, reforçada pelo paratexto “A coleção Oficial de Graphic

³Na teoria clássica, esses elementos são considerados como conteúdos, mas a questão do signo, ou da unidade menor, é uma questão de recorte do objeto. Assim, os paratextos, que são gêneros ou tipos de textos que acompanham a narrativa principal, são textos com formas de vida próprias (isso é previsto na condensação dos níveis de imanência). Não podemos esquecer que enquanto o sintagma é visível, o paradigma é invisível e deve ser calculado a partir do sintagma.

⁴Segundo Fontanille (2008a, p. 20), se o nível de pertinência das imagens é selecionado como unidade significante elementar, signos ou figuras de representação, todos os aspectos sensíveis da imagem retornam à substância, à matéria do nível da expressão, e revelam um estudo da história das técnicas, práticas e estéticas da produção. Esses aspectos sensíveis e materiais podem ser entendidos como um estilo. Assim, os traços e cores dos artistas responsáveis pela arte da história (desenhistas, coloristas, etc.) são contabilizados como signos importantes para a composição do texto-enunciado e fazem parte da experiência semiótica da figuratividade.

⁵Segundo Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), a obra literária consiste em um texto que é reforçado e acompanhado de uma série de outras produções, verbais ou não, como o nome do autor, o título, o prefácio, as ilustrações etc. Essas produções são paratextos, que não sabemos se devemos ou não considerar parte do texto principal e isotópico mas, em todo caso, o cercam e prolongam para apresentá-lo e o tornar presente: o paratexto “é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (p. 9). É essa lógica que usamos na comparação das HQs.

Novels". A quebra da moldura mostra a centralidade do herói Thor, pois ele é o rei de Asgard, reino invadido pelos Vingadores Sombrios. Há também o deslocamento da atenção do leitor: enquanto na capa de brochura o vilão Loki e o vilão Osborn são colocados na parte de baixo, ocupando um terço da capa, na capa dura, somente o capacete de Loki está insinuado, focando a atenção do leitor sobre os três grandes heróis Marvel: Homem de Ferro, Capitão América e Thor.

Há, também, a colocação em cena de um observador interno autorizado, no caso, Marco M. Lupoi, diretor de publicações da Panini, que edita a Marvel no Brasil. O paratexto escrito por Lupoi cria valores e cenas práticas de leitura diferentes, acrescentando informações históricas sobre a Saga *Cerco*, ou seja, o leitor da HQ fechada está numa cena em que o texto funciona não só pela leitura da trama em si, mas também pelo conhecimento da história da própria editora Marvel e dos seus heróis. Observa-se a construção de um *éthos* do enunciário. Desse modo, o paratexto cria uma cena que não apenas coloca o leitor como um observador da história da editora, mas o constrói. Outros paratextos reforçam a intenção de colocar o leitor em uma prática de leitura diferente daquela proposta pela HQ capitular: a "Galeria de Capas", as "Origens" (Dentro da história de Norman Osborn) e a "Intercalação" dos capítulos por documentos secretos que expandem a história.

A galeria de capas, na HQ fechada, mostra todos os tipos de capa lançados na saga *Cerco*; a HQ mensal recebe capas variadas a fim de aumentar as vendas e chamar a atenção do leitor para elementos diferentes da história. Já na HQ fechada, a reprodução dessas capas serve como um arquivo histórico: o leitor tem acesso a todo o material do que foi lançado em versões diferentes em um só lugar.

No nível do texto-enunciado, procura-se limitar e identificar uma totalidade que se dá como um conjunto composto de figuras, sob a forma de materialidade de dados textuais (verbais ou não verbais), atri-

buindo a esse conjunto uma direção significativa, uma intencionalidade: dessa forma, cada HQ possui uma intencionalidade diferente que forja uma identidade. Diferentemente da HQ mensal, a HQ fechada possui uma quantidade maior de paratextos, conforme a Tabela 1.

Paratextos	HQ capitular	HQ fechada
Coleções	Não enquadrada em uma coleção específica	Coleção Oficial de <i>Graphic Novels</i> (faz parte de um tipo especial de publicação)
Anexos	Não possui	<ul style="list-style-type: none"> • editorial • origens de um personagem da narrativa principal • reprodução de capas variadas • ilustrações que separam as quatro histórias • "documentos secretos" que possuem relação com a narrativa principal
Página rosto	Não possui	Possui

Tabela 1: Diferenças paratextuais.

No nível do objeto, que pertence à experiência da corporalidade, pode-se considerar que temos uma construção material de sentido que afeta a narrativa: como foi dito acima, as qualidades sensíveis da nova HQ são alteradas e entram em conjunção com o corpo do enunciatário; além disso, de modo geral, existe um investimento na durabilidade do objeto e em sua estética, possibilitado pela aplicação de materiais mais ou menos duráveis e pelo tipo de papel (Cf. Tabela 2).

	HQ capitular	HQ fechada
Encadernação	Brochura	Capa dura
Papel	Comum	<i>Couché</i>

Tabela 2: Diferenças materiais.

A encadernação por brochura é mais simples, sendo sustentada somente por dois grampos, enquanto a capa dura exige uma costura das folhas da HQ. A durabilidade da HQ fechada, considerando somente a sua materialidade, é maior do que a da HQ capitular. O mesmo ocorre na escolha do tipo de papel: o papel comum, materialmente, é menos durável do que o papel *couché*⁶. A escolha do novo material faz com que a página fique mais lisa ao tato e possua outro tipo de odor e peso. Absorvendo menos tinta, esse tipo de papel torna os desenhos mais coloridos e brilhantes. Reconstrói, portanto, o nível visual da expressão, afetando a significação do conteúdo. Por utilizar materiais menos duráveis, compreende-se que a HQ capitular não é feita especialmente para um colecionador, que pretende guardá-la.

Integrando os outros níveis ao das práticas, percebemos que a escolha por determinados signos, textos, enunciados e diferentes materiais suscita, para cada objeto HQ, práticas diferentes de leitura. Como “a maneira pela qual uma prática de leitura concebe os níveis inferiores e superiores caracteriza sua definição específica” (FONTANILLE, 2008a, p. 47), percebemos que a HQ mensal oferece um tipo de leitura que é descontínuo no tempo: o leitor acompanha a história em partes e precisa esperar. No outro tipo de HQ, a leitura pode ser feita de uma só vez.

Na prática de leitura descontínua, a história deve manter a atenção do leitor e levá-lo a querer continuar a lê-la. Disso decorre o uso do gancho, segmento final da HQ que deixa a história em suspense, gerando expectativa. Assim, é explicado que o herói Thor, considerado

⁶O papel *couché* é um tipo de papel especial, próprio para o uso da indústria gráfica. Consiste basicamente em um papel base (*offset*) que recebe uma camada de revestimento com a finalidade de tornar a sua superfície lisa e uniforme. Consequentemente, é um papel de melhor qualidade, muito usado na impressão de folhetos, revistas, cartazes, livros de arte e outros impressos que exijam boa reprodução de retículas e traços. Entre suas principais características físicas, destacam-se o alto brilho e a alta brancura e opacidade (WIKIPÉDIA — Acesso em: 16/08/2016).

um dos mais poderosos do universo da Editora Marvel, é derrotado por Osborn e seus Vingadores Sombrios. Considerando que Thor é a grande esperança para derrotar o grupo liderado por Osborn, tal derrota cria uma expectativa para o leitor: como os Vingadores Sombrios serão derrotados sem Thor, o principal herói da saga? Na descrição da prática de leitura da HQ capitular, observa-se que ocorre aquilo que Fontanille afirma sobre a prática: uma cena predicativa na qual o texto ganha uma função. No caso, a cena de leitura é utilizada para descrever como o texto da Saga *Cerco* se insere numa prática: quando essa prática de leitura é descontínua, o texto deve manter o leitor atento à história mediante duas estratégias: a expectativa, a fim de que o leitor queira continuar lendo os próximos capítulos, e a retomada, a fim de que o leitor não esqueça o que ocorreu na história até aquele determinado momento.

Na HQ fechada, o leitor é levado a uma prática de leitura contínua: não é preciso esperar o lançamento, nas bancas, da continuação da história. A estratégia de criar expectativas permanece, pois o leitor deve querer ler a história até o final. A retomada, nesse tipo de HQ, é suprimida. Ou seja, na passagem da versão brochura para a versão capa dura, os resumos da história são retirados. O leitor da HQ fechada não precisa desses resumos, pois já tem, em mãos, toda a história. Além disso, a HQ capitular também lida com leitores que começam a ler a história pela metade; por exemplo, determinado leitor pode começar a acompanhar a saga a partir do segundo número mensal. Então, é preciso atualizá-lo a fim de que possa compreender, numa totalidade, a narrativa exposta. A escolha por uma determinada cena prática de leitura, portanto, gera mudanças no nível textual, como essa supressão. Os paratextos, como pertencem à narrativa de maneira periférica, podem ser experimentados de diferentes maneiras pelo leitor

(podem ser lidos separadamente da narrativa, por exemplo, ou não ser lidos).

Se, por um lado, a passagem de um tipo de objeto de inscrição para o outro pode gerar uma supressão no nível textual, pode haver também uma inflação do texto, com o acréscimo de novos níveis de imanência. O capítulo *Origens*, que mostra como surgiu Norman Osborn, reforça também o tipo de prática de leitura que a HQ fechada está propondo: a leitura da narrativa aliada a uma consciência histórica da HQ. Como o tipo de papel também valoriza a arte, pode-se resumir que a cena prática de leitura da HQ fechada atende aos seguintes pontos: ser durável, possuir gráficos melhores, oferecer consciência histórica dos personagens, disponibilizar um material exclusivo, reunido em um único volume. Todos esses pontos atendem a um tipo de leitor: o colecionador.

O Dicionário *Michaelis* define uma coleção como o “conjunto de coisas da mesma natureza, reunidas para fins de estudo, comparação ou exposição, ou apenas pelo desejo e prazer de colecioná-las”. Tal definição servirá como base para a compreensão de uma determinada forma de vida. Porém, antes de tratar do modo de vida, é preciso observar o nível intermediário entre a prática e a forma de vida: o nível das estratégias. As duas práticas de leitura podem entrar tanto em concorrência quanto em harmonia:

1. Concorrência: o leitor pode esperar a conclusão da saga para comprar a versão encadernada ou pode, após comprar as mensais, não querer comprar a encadernada
2. Harmonia: o leitor acompanha a saga mensal e, para organizar sua coleção, compra a versão encadernada. Tal harmonia pode levar a diferentes *ethé* de leitor de quadrinhos: o colecionador e o leitor comum

Portanto, há, entre as práticas de leituras das HQs, uma gradação: do leitor que apenas acompanha mensalmente a HQ até o leitor colecionador que guarda todos os materiais possíveis desse universo, o que leva a diferentes formas de vida. Como as formas vida pressupõem um convívio entre formas de vida concorrentes, Fontanille (2014, p. 68) propõe o seguinte modelo:

“Ser e fazer com” > “Conviver” > “Forma de vida”

As formas de vida que o presente capítulo alcança são, primeiramente, a do colecionador de HQ, que é marcado pela modalidade do /saber/, pois conhece a importância histórica de determinada HQ, e do /poder/, no caso, poder ter e armazenar a HQ. Por isso, a HQ fechada utiliza materiais mais duráveis, pois o colecionador pretende manter o objeto HQ. Em segundo lugar, vem o leitor comum, que é marcado pela modalidade do /querer/, pois ele quer apenas acompanhar a continuidade de determinada história, sem a preocupação de armazenar o objeto. Seria necessária uma explanação mais longa para detalhar esses diferentes *ethé* de leitores de HQ, mas tal desenvolvimento fica para outro trabalho, pois excede os objetivos deste estudo.

Voltando ao tema geral deste capítulo, observa-se que há, na proposta de Fontanille, um modo diferente de perceber o plano da expressão: ele está organizado em diferentes modos de existência em que há uma hierarquia. Assim, o conteúdo seria fruto da combinação expressiva de níveis diferentes de experiências humanas: signos, textos, objetos, práticas, estratégias e modos de vida. Essa maneira de conceber o plano da expressão serve como guia para o semioticista que, ao lidar com as grandezas semióticas, consegue reconstruir o conteúdo conforme ele é manifestado a partir desses níveis, observando a construção da significação do objeto de outro ponto de vista.

Considerações finais

Utilizando a ideia de prática semiótica de Fontanille, buscamos expor a construção do sentido do objeto HQ *Cerco*, demonstrando o funcionamento do plano da expressão nas duas edições.

Tipo de experiência	Instâncias formais	Interfaces e instâncias materiais	Estratégias de expressão de sentido nas HQs
(1) Figuratividade	Figuras-signos ↓	Propriedades sensíveis e materiais de figuras (formantes recorrentes)	<i>Há textos que apoiam a narrativa principal. Eles são diferentes em cada HQ, seja do ponto de vista quantitativo, seja do ponto de vista qualitativo</i>
(2) Interpretação	Textos-enunciados ↓	Propriedades sensíveis e matérias dos textos (isotopias figurativas da expressão e dispositivo de enunciação/inscrição)	<i>O conjunto de textos, os paratextos, cria um texto-enunciado para cada HQ, delimitando sua identidade</i>
(3) Corporidade	Objetos ↓	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos (suporte forma da expressão e morfologia prática)	<i>As HQs são estética e materialmente diferentes: durabilidade, peso, qualidade do papel, impressões táteis, visuais e olfativas suscitam diferentes práticas de sentido</i>
(4) Prática	Cenas predicativas ↓	Propriedades sensíveis e materiais das cenas (cena predicativa e processos de acomodação)	<i>Cada tipo de HQ induz a diferentes práticas de sentido: modos de leitura, conservação, valor econômico, afetivo etc.</i>
(5) Conjuntura	Estratégias ↓	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias (gestão estratégica de práticas / iconização de comportamentos estratégicos)	<i>Cada HQ ajustará as várias práticas de sentido a comportamentos que vão se repetir e se transformar em formas de vida sociais</i>
(6) Éthos e comportamento	Formas de vida	Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida (estilos estratégicos)	<i>Uma das formas de vida previstas na formatação de uma HQ luxo é a do colecionador</i>

Tabela 3: Níveis de imanência em relação às HQs. Fonte das três primeiras colunas: FONTANILLE (2008a, p. 34; 2008b, p. 20).

Verificamos que o objeto HQ capa dura elabora seus níveis de pertinência do sentido de maneira totalmente diferente da HQ brochura:

essa rearticulação dos níveis ajusta valores simbólicos, materiais e práticas culturais que constroem a significação do objeto. Na análise feita, observamos como os tipos de experiência — figurativa, interpretativa, prática, corporal, conjuntural e comportamental — foram elaborados em instâncias formais — signos, textos, objetos, cenas predicativas, estratégias e formas de vida. Também vimos como cada forma possui uma interface material. No caso das HQs, percebemos que a narrativa principal é alterada, pois está profundamente estruturada em signos, materialidades e práticas, que são formas da expressão cultural. Ao compararmos os nossos resultados com os níveis de imanência, chegamos à Tabela 3⁷.

⁷Trata-se de uma combinação de tabelas utilizadas por Fontanille em dois momentos, ambos de 2008: *Pratiques Sémiotiques* (2008b) e *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias* (2008a). Entre as tabelas há algumas diferenças: (a) a terceira coluna, na tabela de 2008a, contém apenas o título “*interfaces*” e não lida com a questão da materialidade; (b) na segunda coluna da tabela 2008b, a palavra “*figuras*” é acrescentada à palavra “*signos*”. Neste capítulo, as duas tabelas foram amalgamadas, pois achamos que refletem melhor as ideias do teórico.

Referências

- BENDIS, B. M. & COIPEL . 2011. **O Cerco** (4 vol.). São Paulo: Panini.
- BENDIS, B. M. & COIPEL . 2015. **O Cerco**. São Paulo: Editora Salvat do Brasil Ltda.
- FLOCH, Jean-Marie. 1990. Êtes-vous arpenteur ou somnambule? *In: Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF, p. 19-47.
- FONTANILLE, Jacques. 2005. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina.
- FONTANILLE, Jacques. 2008a. Práticas Semióticas: Imanência e pertinência, eficiência e otimização. Trad. Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz et al. *In: Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e Jean Cristtus Portela (orgs.). Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/FAAC, p. 15-76.
- FONTANILLE, Jacques. 2008b. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: PUF.
- FONTANILLE, Jacques. 2014. Quando a vida ganha forma. Trad. Jean Cristtus Portela. *In: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento e Vera Lucia Rodella Abriata (orgs.). Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, p. 55-86.
- GENETTE, Gérard. 2009. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. 2014. O belo gesto. Trad. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento *In: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento e Vera Lucia Rodella Abriata (orgs.). Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, p. 13-33.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=PWpm>. Consultado em 16 de agosto de 2016.

WIKIPÉDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Papel_couch%C3%A9&oldid=44892416. Consultado em 16 de agosto de 2016.

Sobre os organizadores

Ivã Carlos LOPES

✉ lopesic@usp.br

Docente do Departamento de Linguística da FFLCH-USP. Um dos coordenadores do Grupo de Estudos Semióticos da USP (Ges-Usp), do qual foi co-fundador. Editor responsável pela revista semestral *Estudos Semióticos*, juntamente com o professor José Américo Bezerra Saraiva. Entre os livros que escreveu ou organizou: *Elos de Melodia e Letra* (com Luiz Tatit. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008); *Semiótica da Poesia: exercícios práticos* (com Dayane Almeida. São Paulo, Annablume, 2011); *Semiótica: identidade e diálogos* (com Jean Portela *et alii*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2012); *Cem anos com Saussure* (tomos I e II, com Waldir Beividas e Sémir Badir. São Paulo, Annablume, 2016). Tem traduzido livros e artigos da área de teoria da linguagem. Interessa-se pela pesquisa em semiótica e linguística geral, poética, história e cultura brasileira.

Paula Martins de SOUZA

✉ paulamartins@usp.br

Pós-doutoranda da Faculdade 10: Linguística e Estudos Literários (Universidade de Bremen, Alemanha) e do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Universidade de São Paulo), onde coordena, ao lado da Prof^a. Dr^a. Esmeralda Negrão, as *Oficinas de Leitura e Escrita Acadêmicas em Linguística*. Estudou categorias de apreensão da intersubjetividade em textos literários e cancionais ao longo de seu doutorado (DL — FFLCH/USP, com estágio de pesquisa na Universidade de Liège, Bélgica). Dedicar-se, atualmente, à descrição da estrutura de textos acadêmicos produzidos por estudantes do ensino superior. Suas áreas de interesse são Teorias do Texto, Leitura e Escrita Acadêmicas, Linguística Geral, Linguística Computacional e Epistemologia.

Sobre os autores

Antonio Vicente Seraphim PIETROFORTE

✉ avpietroforte@hotmail.com

Formado em Português e Linguística pela FFLCH — USP, a mesma faculdade em que leciona desde 2002, atuando na graduação em Letras e na pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral. É autor de dez livros de ensaios semióticos, seis livros de poesia, três romances, um volume de contos; fez os roteiros de duas novelas gráficas e organizou quatro antologias de prosa e poesia brasileira contemporâneas. Coordenada o Grupo de Estudos de Poéticas Experimentais (GePoEx) e escreve nos sites *Pararraios Comics*, *Musa Rara* e *Carta Maior*.

Bruna Paola ZERBINATTI

✉ brunapaola@uol.com.br

Psicanalista e linguista, é mestre e doutora em Semiótica e Linguística Geral (DL — FFLCH/USP), membro filiado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo e membro do Núcleo de Formação Permanente Prática Clínica: Psicanálise com Crianças do CEP (Centro de Estudos Psicanalíticos), onde atua como docente e supervisora.

Carlos Vinicius Veneziani dos SANTOS

✉ vinivs@gmail.com

Professor do Departamento de Humanidades do IFSP - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Atua na área de pesquisa em Semiótica, tendo como foco a canção e suas estruturas de sentido. Em seu doutorado, orientado por Luiz Tatit, dedicou-se à análise das canções de Adoniran Barbosa. Ministra a disciplina de Semiótica na Licenciatura em Letras do IFSP.

Carolina Lindenberg LEMOS

✉ carolina.lemos@gmail.com

Docente do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo e em Langues et Lettres pela Universidade de Liège (2015), com estágio de mobilidade internacional na Universidade de Paris VIII (2013). Foi professora temporária do Departamento de Linguística da USP (2016), onde realizou pesquisa de pós-doutorado em Historiografia da Linguística (2015-2016). É presidente da Association de Jeunes Chercheurs en Sémiotique (AJCS) desde 2015. É membro do Semioce, na UFC, do Grupo de Estudos Semióticos e do Centro de Documentação em Historiografia Linguística, ambos na USP. Foi coordenadora do FAPS - Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas, também na USP, no ano de 2017, e é editora da rubrica “Chroniques” da revista *Signata* desde 2016. Dedicou-se à pesquisa em epistemologia da semiótica, historiografia da linguística e estrutura linguística.

Carolina TOMASI

✉ tomasicarolusp@gmail.com

Pós-doutora (SeDi/UFF, CAPES, 2017), sob a supervisão da Profa^a. Dr^a. Lucia Teixeira. Pós-doutora pela USP (DL — FFLCH, CAPES,

2015-2016), Doutora em Linguística pela USP (CNPq-2014), Mestre em Linguística pela USP (CNPq-2011) e graduada em Letras pela USP (2003). Em 2010, frequentou os cursos de Semiótica, Filosofia da Linguagem e sobre o “Résumé (Hjelmslev)”, ministrados pelo Prof. Dr. Romeo Galassi na Università di Padova (Itália). É autora dos livros: *Elementos de Semiótica: por uma gramática tensiva do visual* (2012), *Como Escrever Textos* (2017) e *Redação de Artigos Científicos* (2015). Tradutora de artigos de sociosemiótica e de semiótica e política (tradução italiano-português). Sua pesquisa, interdisciplinar, compreende Linguística, Semiótica e Artes. Desde 2007, é membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP (Ges-Usp). Pertence ao corpo editorial da Revista *Estudos Semióticos* da USP, em que atua como editora adjunta.

Daniela Nery BRACCHI

✉ bracchi@gmail.com

Docente do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, onde leciona e pesquisa narrativas visuais, especialmente fotolivros. Doutora em Semiótica e Linguística Geral pela USP, estudou as estratégias enunciativas na fotografia contemporânea brasileira a partir dos fotolivros de Miguel Rio Branco. Tem interesse pela pesquisa em fotografia a partir da perspectiva da semiótica visual e da semiótica da fotografia. Traduziu, para o português, a obra *Para uma Semiótica da Fotografia* (Maria Giulia Dondero, no prelo).

Edison GOMES JR.

✉ edigomes2000@uol.com.br

Bacharel em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), com especialização em cinema. Possui mestrado e

licenciatura do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (DLM — FFLCH/USP). Atualmente é doutorando no mesmo departamento e universidade, onde estuda semiótica e adaptação cinematográfica. Interessa-se pela pesquisa em semiótica e linguística, cinema, literatura, cultura e artes em geral.

Elizabeth HARKOT-DE-LA-TAILLE

✉ beth.harkot@usp.br

Professora Livre-Docente do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, com pós-doutorado na Université de Liège, sob a supervisão do Prof. Jean-Marie Klinkenberg. Presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da FFLCH-USP. Integra a equipe que coordena o Grupo de Estudos Semióticos da USP (Ges-Usp). Entre suas publicações: *Ensaio Semiótico sobre a Vergonha* (Humanitas, 1999), *Sentir, Saber, Tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa* (Humanitas, 2016), « Sur le statut de la valeur dans la construction de l'identité personnelle » (*In: Biglari (Org.) Valeurs: aux fondements de la sémiotique*. L'Harmattan, 2015), “Quando um sentido buscado emerge: Arquimedes e o acontecimento” (*In: Mendes; Lara (Orgs.) Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Appris, 2016). Organizou e traduziu, com Adriana Zavaglia, o Dossiê especial *Groupe μ, Estudos Semióticos* (USP, v.11, n. 3, 2015). Foi leitora crítica do manuscrito de *Groupe μ, Principia Semiotica: aux sources du sens* (Les Impressions Nouvelles, 2015). Seus interesses de pesquisa concernem a: construção discursiva da identidade, estereótipos culturais, paixões e interações sociais, aspectos retóricos e papel de componentes sensíveis no processo de significação.

Guilherme Cunha de CARVALHO

✉ ovisionario2003@gmail.com

Mestre, formado no Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (DL — FFLCH/USP). A partir da análise de obras literárias espanholas, estudou, ao longo do seu mestrado, os conceitos de literatura e literariedade na Semiótica, utilizando, principalmente, a teoria dos níveis de imanência.

Ilca Suzana VILELA

✉ ilcasuz@gmail.com

Doutora em Letras, na área de concentração Semiótica e Linguística Geral - USP (2014), especialista em Programação do Ensino de Língua Portuguesa, UPE (2005), graduada em Letras pela Universidade de Pernambuco — UPE (2002). Atualmente, é Técnica em Assuntos Educacionais - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Garanhuns, onde trabalha com Ação cultural na Biblioteca Universitária. É pesquisadora do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo (Ges-Usp) e do Grupo Fotografia Contemporânea (UFPE/CAA). Tem como temas de interesse: semiótica, discurso quilombola, processos de afirmação das identidades, mediação pedagógica, letramento acadêmico e ação cultural.

José Roberto do CARMO JR.

✉ jrcarmojr@gmail.com

Professor adjunto do Curso Superior de Luteria da UFPR. É autor do livro *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico* (2005) e coordenador dos volumes *Linguagens na Cibercultura* (2013) e *Sémiotique de la musique — Music and Meaning* (2015). Membro fundador do Grupo de Estudos Semióticos da FFLCH / USP, interessa-se pelas relações

entre música e linguagem, pela teoria semiótica de Louis Hjelmslev e pela semiótica da cultura digital.

Julia Lourenço COSTA

✉ julialourenco@usp.br

Pós-doutoranda na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar — processo FAPESP número 2017/12792-0); doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é editora da revista *Linguasagem*, uma realização do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. Tem como foco as áreas de Linguística e de Língua Portuguesa, atuando principalmente nas disciplinas: Análise do discurso francesa; Semiótica greimasiana e Comunicação. Na pesquisa de Pós-doutorado, interessa-se pela reflexão científica acerca do movimento ciberfeminista.

Juliana Di Fiori PONDIAN

✉ julianapondian@gmail.com

Pós-Doutoranda no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, Doutora e Mestre em Linguística Geral e Bacharel em Letras Grego/Português pela mesma universidade. Realiza pesquisas nas áreas de línguas e literaturas clássicas, linguística, semiótica e poesia, com diversas publicações na área. Em parceria com Daniel Miranda, é autora da primeira tradução do KamaSutra (Tordesilhas, 2011), direto do sânscrito para o português. Atualmente, prepara uma antologia de poesia visual sânscrita, grega e latina, traduzida para o português, e um livro com uma compilação de artigos teóricos de Francis Edeline sobre poesia visual.

Lucas Takeo SHIMODA

✉ lucas.shimoda@usp.br

Mestre e doutorando pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa contempla os efeitos de sentido gerados pelo timbre a partir de uma perspectiva semiótica. Bacharel em Letras Alemão/Português pela mesma instituição, com estágio de intercâmbio acadêmico na Eberhard Karls-Universität Tübingen (Alemanha) e licenciado em Ensino de Alemão como Língua Estrangeira pela Faculdade de Educação da mesma universidade (FEUSP). Além de ser membro ativo do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo (Ges-Usp), integra o comitê editorial do periódico acadêmico *Estudos Semióticos* (USP), bem com o comitê executivo do Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas (FAPS).

Luiz TATIT

✉ tatit@usp.br

Professor Titular (Sênior) do Departamento de Linguística da FFLCH / USP e autor dos livros *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (1994), *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (1996), *Musicando a Semiótica: Ensaios* (1997), *Análise Semiótica Através das Letras* (2001), *O Século da Canção* (2004), *Elos de Melodia e Letra* (2008), este em colaboração com Ivã Carlos Lopes, *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa* (2010), *Todos Entoam — Ensaios, Conversas e Lembranças* (2014) e *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido* (2016).

Marcos Rogério Martins COSTA

✉ marcosrmcosta15@gmail.com

Doutorando do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (DL — FFLCH/USP), sob a

orientação da Prof^a. Dr^a. Norma Discini, realizando pesquisas sobre manifestações populares de rua e sua difusão midiática. Publicou o livro *A Semiótica e o Círculo de Bakhtin: a polifonia em Dostoiévski* (Jundiaí: Pacco Editorial, 2018) e diversos capítulos de livro, além de artigos científicos em periódicos nacionais e internacionais. Atua na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME-SP) com a educação básica e a formação de professores. É SEO e Fundador da *startup* Meu TCC Fácil (www.meutccfacil.com.br). Interessa-se pela pesquisa em semiótica francesa, linguística, ensino de língua portuguesa, modelos de aprendizagem e novas mídias.

Natália Cipolaro GUIRADO

✉ natalia.guirado@gmail.com

Doutoranda do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (DL — FFLCH/USP). Investiga a estesia em narrativas cinematográficas em seu doutorado. Em seu mestrado, *Um sistema semiótico: a linguagem cinematográfica*, elaborou uma abordagem semiótica da linguagem do cinema.

Patrícia Margarida Farias COELHO

✉ patriciafariascoelho@gmail.com

Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de São Paulo (UMSP). Pós-doutoranda do Programa de Educação e Currículo sob a supervisão do Prof. Dr. José Armando Valente. Publicou *Um estudo semiótico aplicado ao cinema* (Rio de Janeiro: CBJE, 2010) e *Dispositivos móveis* (com Davy Roman Coy e Irene Medina Garcia. Messina: Università degli Studi di Messina, 2015) e *An analysis of brand and line extension strategies as a marketing tactic* (com Irene Medina Garcia e Rachael Grant. Messina: Università degli Studi

di Messina, 2016). Tem publicado em periódicos nacionais e internacionais, difundindo as seguintes áreas de conhecimento: semiótica francesa, comunicação, novas mídias, jogos, educação.

Renata Lúcia MOREIRA

✉ reka@usp.br

Possui graduação em Letras — Português e Linguística (2003), Mestrado (2007) e Doutorado (2016) em Semiótica e Linguística Geral, pela Universidade de São Paulo. Sua dissertação e tese tiveram como objetivo contribuir para a descrição da língua brasileira de sinais (libras), concentrando-se no estudo das dêixis de pessoa e tempo. É professora doutora temporária, contratada pelo Departamento de Linguística da FFLCH-USP, para auxiliar o Prof. Dr. Felipe Venâncio Barbosa na organização do curso da licenciatura Libras EaD até novembro de 2018. Também atua no ensino básico, dando aulas de língua portuguesa (literatura e análise linguística), na primeira série do ensino médio.

Saulo Nogueira SCHWARTZMANN

✉ saulosns@gmail.com

Doutorando e Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É graduado em Artes Visuais (licenciatura plena), com habilitação em Artes Plásticas, pela FAAC-UNESP (2007). Sua investigação atual tem como foco a descrição e análise das operações formais dos objetos pictóricos, propondo-se a examinar os traços heterogêneos constitutivos do objeto visual e sua estruturação. Focaliza, ainda, o par opositivo continuidade (tradição) e ruptura (vanguarda) na arte. Desde 2011, é membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP (Ges-Usp), tendo participado desde 2003 do Grupo de Estudos Semióticos da UNESP.

Taís de OLIVEIRA

✉ tais.oliveira@usp.br

Bacharela e licenciada em Letras, habilitação em Português / Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras pela mesma instituição, tendo defendido a dissertação intitulada *Enunciação e Intertextualidade no filme As Horas*, de Stephen Daldry, junto ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas (DLM), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Atualmente, é doutoranda junto ao mesmo programa, com o apoio da CAPES, desenvolvendo o projeto intitulado *Traduções intersemióticas da literatura inglesa: filmes de época e adaptações contemporaneizadas*. Autora do artigo “Réflexivité et énonciation dans le film *The Hours*” (Semiotica — De Gruyter, 2017, v. 219), entre outros.

Thiago Moreira CORREA

✉ thiago.moreira.correa@gmail.com

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo com a tese *Inscrições Urbanas: abordagem semiótica*, com Doutorado Sanduíche realizado na Universidade de Liège. Mestre em Letras pela mesma universidade com a dissertação *A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos*. Atualmente, é docente do Complexo Educacional FMU e da Faculdade Anhanguera.

Este e-book foi diagramado em \LaTeX
para a
Editora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo
em 21 de setembro de 2018

* * *

Dia Internacional da Paz

Durante um bom tempo, como sabemos, a pesquisa semiótica manteve o problema da linguagem específica de cada texto entre parênteses, concentrando suas energias no desenvolvimento da metodologia geral do plano do conteúdo. Iniciativas paralelas de estudo do plano da expressão, entretanto, ocorreram desde bem cedo, conforme o relato do próprio Greimas em seu artigo “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, publicado pela primeira vez em 1984, porém escrito já em 1978, no qual são evocadas as inquirições inaugurais de seu grupo de pesquisa dedicadas a essa questão, nomeadamente as de Jean-Marie Floch e Felix Thürlemann. Mas os estudos do plano da expressão só ganharam um espaço mais central após a morte do mestre lituano (1992). Sem sua presença congregadora, essas múltiplas abordagens naturalmente caminharam por diferentes vias metodológicas e, até mesmo, epistemológicas. Se a abertura da semiótica a uma pluralidade de linguagens foi — e é — enriquecedora para sua constituição, também é verdade que a pluralidade de soluções que produziu — e produz — para lidar com tal abertura pode ser desorientadora, especialmente para o jovem pesquisador ao se aproximar desse campo de pesquisa. Esta obra tem por objetivo contribuir com alguns elementos de resposta ao desafio da operacionalidade da teoria semiótica diante do plano da expressão, no atual estágio de seus conhecimentos, diante das variadas linguagens que se propõe a descrever.

Os organizadores