

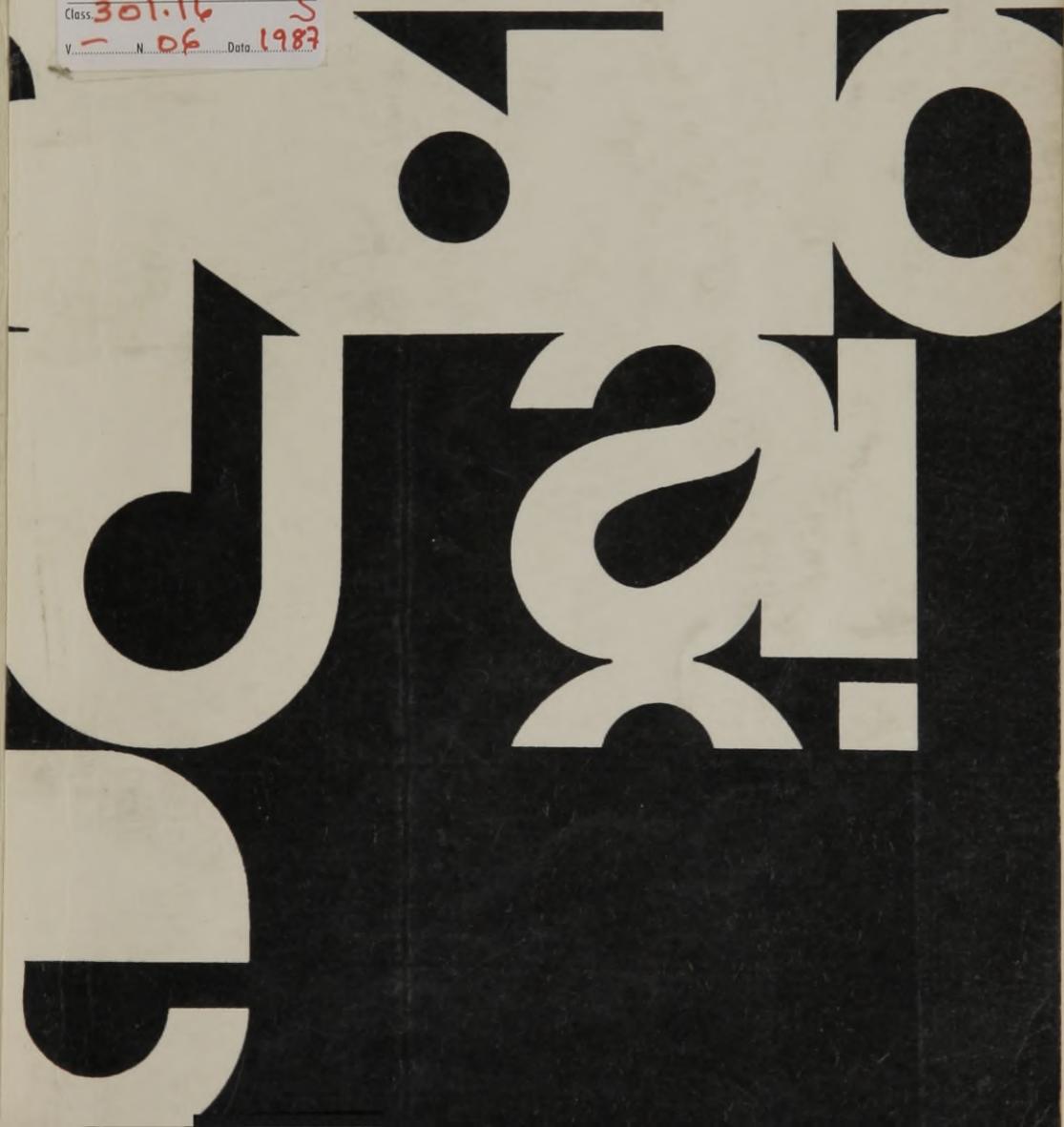
# SIGNIFICAÇÃO

REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA

N. o 6 - JANEIRO DE 1987

Escola de Comunicações e Artes / USP  
Biblioteca

Class. 301.16 S  
V. - N. 06 Data. 1987





---

## **SIGNIFICAÇÃO**

**Revista Brasileira de Semiótica**  
**Registro nº 014811**  
**Janeiro de 1987**  
**Número 6**

---

**Comissão editorial:** Eduardo Peñuela Cañizal  
Leonilda Ranzani de Luca  
José Luiz Fiorin  
Paulo Eduardo Lopes

**Jornalista responsável:** Geraldo Carlos do Nascimento

**Supervisão gráfica:** Horácio Martins  
Gráfica da Escola de Com. e Artes — USP

SIGNIFICAÇÃO — Revista Brasileira de Semiótica é uma publicação do Centro de Estudos Semióticos — C.E.S. — Rua Pamplona, 1365 casa 9 — CEP 01405 ° São Paulo (SP) — Brasil  
Solicita-se permuta/On demande l'échange/Exchange requested/Rogamos canje

**CENTRO DE ESTUDOS SEMIÓTICOS — C.E.S.**  
**Diretoria (biênio 1987 - 1988)**

**Coordenadora:** Diana Luz Pessoa de Barros  
**Secretário Geral:** Luiz Tatit  
**Tesoureiro:** Paulo Eduardo Lopes

---



---

**Agradecemos ao Prof. Dr. Nilo Odália, Diretor do Instituto de Letras,  
Ciências Sociais e Educação da UNESP, Araraquara, por ter colaborado  
com esta edição**

---



## SIGNIFICAÇÃO Nº 6 / 1985

1. Eduardo Peñuela Cañizal	
- Apresentação .....	3
2. Diana Luz Pessoa de Barros — Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão .....	5
3. Waldir Beividas — Semióticas sincréticas (o cinema) .....	13
4. Luiz Tatit — A enunciação da canção popular nos limites da narratividade .....	23
5. Jean-Marie Floch — Semiótica plástica e linguagem publicitária ..	29
6. Ignacio Assis Silva — A construção do ator: do sógnico ao simbólico .....	51
7. Paulo Eduardo Lopes: Encenação do Indivíduo .....	59



# APRESENTAÇÃO

**Eduardo Peñuela Cañizal**

No percurso do desenvolvimento teórico da semiótica, principalmente da semiótica de tendência greimasiana, ganhou especial relevância o estudo do universo semântico, e a construção de modelos aplicáveis à análise das formas do conteúdo constitui, ao que me parece, o resultado mais evidente do desenvolvimento dos pressupostos gerados pela chamada estrutura elementar da significação. Curioso, no entanto, observar que, nessas andanças, o sujeito empenhado na elaboração do discurso científico, da metalinguagem coerente, foi deixando à poeira dos caminhos aquela instrumentação que, nos começos da glossemática, contribuiu de maneira decisiva para consolidar os moldes em que as substâncias expressivas — a verbal, em primeiro plano — acomodaram, de jeito sistemático, a relativização de suas formas. Importante era caminhar no rumo das formas do conteúdo, ampliar os percursos de sentido partindo das combinatórias lógicas das chamadas estruturas profundas e, com isso, estabelecer instâncias para que as dimensões de semiose pudessem hierarquizar-se em níveis onde a significação de certo modo se emaranha e, às vezes, simples coleóptero, fica presa à intensidade dos latejos de uma luz artificial qualquer.

Houve, sem dúvida, avanços extraordinários e a semiótica se adentrou no fascinante mundo da narratologia e da discursivização, retornando aos territórios do discurso científico — ou pretensamente científico — com o firme propósito de dilatar as fronteiras da pertinência e aperfeiçoar a capacidade operatória do instrumental utilizado. Mas, de modo geral, tais conquistas, inspiradas, creio, na idéia de que existe um sistema universal de sentido, exibem as marcas de uma

carência: ao ficar de lado o plano da expressão, isto é, o estudo rigoroso e sistemático das formas expressivas, a dimensão da semiose, embora esquematizada em sólidos modelos conteudísticos, surgia, com freqüência, tortuosa e incompleta. Os percursos de sentido e as articulações a que ele é submetido nos diferentes níveis construídos pela metalinguagem vieram se alargando de modo formidável, tal como se constata, por exemplo, na distinção de três níveis — o fórico, e tímico e o patêmico — correspondentes, respectivamente, às estruturas profundas, às estruturas de superfície e às estruturas discursivas. Desse ponto de vista, a dimensão tímica da enunciação abriu para a semiótica áreas de estudo que não faz muito tempo eram consideradas impróprias ao cultivo de pressupostos em que uma teoria mais estreita depositava, com intransigência, suas crenças científicas.

Em virtude disso, o estudo do significante se tornou, nestes últimos anos, uma tarefa indispensável, já que é no plano da expressão onde a semiose encontra seu autêntico lugar de manifestação. Além disso, da organização material das formas significantes depende, amiúde, a produção de semas inexistentes nas formas conteudísticas fixadas pelo hábito e pelos dicionários. E é precisamente sobre esse ponto que os trabalhos integrantes deste número de *Significação* giram, ao que tudo indica. Se, de um lado, Jean-Marie Floch analisa traços expressivos da linguagem publicitária para colocá-los em relação de semiose, destacando, nesse processo, a importância do sincretismo e dos mecanismos do semi-simbólico, de outro, Ignácio Assis Silva, ao assinalar a transformação da função prática em função mítica, confere aos chamados semas contextuais a condição de domínio por excelência da atividade humana, se preocupa também com o semi-simbólico e com o sincretismo, tal como se comprova quando define o ator como instância semi-simbólica onde se sincretiza a disjunção mundo natural/língua natural. Outro tanto ocorre no trabalho de Waldir Beividas, já que, apoiando-se na solidez teórica da função sígnica da glossemática, chega ao que ele chama função de sincretização e constrói um esquema indispensável para o estudo sistemático dos fenômenos semi-simbólicos, presentes, sem dúvida, nos textos da música popular a que remete o artigo de Luiz Tatit e nas surpresas do significante que Paulo Eduardo Lopes persegue em sua análise do ensaio *O Terceiro Sentido*, de Roland Barthes. Nessa direção caminha, também, o artigo de Diana Luz Pessoa de Barros, principalmente no que diz respeito ao segundo ponto da sua proposta, onde mostra a relevância da definição de relações de expressão e conteúdo para os sistemas semi-simbólicos.

# Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão

Diana Luz Pessoa de Barros

A mesa-redonda sobre problemas de expressão \* e o trabalho que nela apresentamos são decorrências de dois fatos. Em primeiro lugar, a organização da expressão e suas relações com o conteúdo encontram-se entre as preocupações atuais da semiótica greimasiana, voltada, nos momentos iniciais de seu desenvolvimento e por razões diversas, ao tratamento apenas do plano do conteúdo. Em segundo lugar, o reconhecimento de sistemas semióticos sincréticos, como o cinema ou a canção popular, e daqueles de elaboração secundária, como a linguagem poética ou a plástica, em que não se pode prescindir do exame das correlações estabelecidas entre expressão e conteúdo, apressou a retomada de tais estudos.

Confundem-se, como problemas de expressão, orientações diversas, questões muitas vezes sobejamente discutidas e nem por isso bem resolvidas. Selecionamos três delas, entre as mais gerais, para aqui discuti-las: separação de expressão de conteúdo, para a análise; elaborações secundárias da expressão; relações entre dois ou mais sistemas semióticos. São caminhos que já estão sendo ou, a nosso ver, merecem ser investigados pela semiótica. (1)

1 — Pretendemos salientar, inicialmente, a necessidade de analisar expressão e conteúdo como organizações hierárquicas independentes, mesmo quando, no caso da expressão, os objetivos da abordagem forem a construção da significação e a recuperação dos efeitos de sentido. Melhor dizendo, não se pode restringir o exame da expressão aos casos em que se procura explicar o componente fonético —

\* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica, realizado em Niterói, em setembro de 1984.

fonológico das gramáticas, solucionar dificuldades fonoaudiológicas ou catalogar cores. É preciso tratá-la, também do ponto de vista da semiótica.

Trabalhos práticos, especialmente com objetos visuais e textos poéticos verbais, têm levado os investigadores a reconhecer organizações secundárias da expressão e relações entre expressão e conteúdo que não se confundem com a determinação de formantes da expressão, quase invisíveis na função única de suportarem o significado. A teoria literária faz alusão à “literariedade” propriedade “singular” do fato literário (2), mas é, sem dúvida, a pintura, lançada na aventura da figuração e da abstração, que se coloca como lugar privilegiado para a abordagem da questão. Em *Girassóis* de VAN GOGH (3), por exemplo, não basta reconhecer as figuras do vaso e das flores que murcham e perdem as pétalas; é preciso construir ainda oposições de expressão cromáticas — claro vs escuro, saturado vs não-saturado, puro vs impuro, quente vs frio —, de forma — contornos rotundos vs angulares, regulares vs irregulares, derivados do círculo vs derivados do retângulo — e a combinação de tais elementos (4), da mesma forma que na aquarela *Blumen-Mythos*, de KLEE (5), importa identificar o pássaro, a flor ou o torso de mulher, mas também caracterizar distinções de cor, de forma e de localização no espaço. Cabe observar que as oposições determinadas são formais e que, por conseguinte, manifestações cromáticas aparentemente idênticas podem ser consideradas, num texto, como ocorrências do traço claro e, em outro, do escuro.

2 — É nossa intenção mostrar, como segundo ponto da proposta inicial, a relevância da definição de relações entre expressão e conteúdo, principalmente para os sistemas semi-simbólicos. Os sistemas semi-simbólicos distinguem-se dos sistemas simbólicos (as linguagens formais, por exemplo) e das linguagens stricto sensu (as línguas naturais), na acepção de Hjelmslev: as relações são estabelecidas entre categorias e não entre termos isolados da expressão e do conteúdo. Há, assim, conexão, em *Blumen-Mythos*, entre /curvo vs reto/ e /celeste vs terrestre/, entre /alto vs baixo/ e /celeste vs terrestre/, entre /elementos lineares vs elementos de superfície/ e /animado vs inanimado/; em *Girassóis*, entre /claro e puro vs escuro e impuro/ e /juventude vs velhice/; em *Desenredo*, conto de Guimarães Rosa (6), entre /fricção vs não-fricção/ (7) e /evasão, criação vs conservação, limitação/; em *Os reinos do amarelo*, poema de João Cabral de Melo Neto (8), entre /aberto e claro de/a/ vs fechado e sombrio de /c/ e de /o/ e /natural de vegetal e mineral vs cultural de animal humano/ (9).

Os sistemas semi-simbólicos, conforme observado, ocorrem como linguagens secundárias, plásticas no visual e poéticas no verbal, ou melhor, como novas e superpostas relações entre o plano da expressão e o do conteúdo. Muito provavelmente seja a denominação de poética a mais adequada a tais organizações segundas da expressão correlacionadas a categorias abstratas do conteúdo, quer se trate de pintura, poesia ou dança. Agregados a linguagens, no sentido estrito acima referido, os sistemas semi-simbólicos dominam-nas, muitas vezes, invertendo-se a hierarquia, como parece acontecer na pintura e na poesia “abstratas” (ou “concretas”?).

As reflexões acima retomam questões de iconicidade e de motivação, sejam elas as dos signos visuais, ditos icônicos, sejam as dos recursos onomatopaicos do verbal, mas o caminho proposto faz aparecer especialmente procedimentos pelos quais um novo saber sobre o mundo se instaura. Resulta tal saber de formações ideológicas e de condições sócio-históricas específicas ou de marcas individuais de estilo, surgem, de qualquer forma, a originalidade e a criatividade, do grupo ou do indivíduo, que levam a ler o mundo de outras maneiras: o claro e o puro cromático da expressão suportam os traços de vida e de juventude (10) ou a continuidade e o ruído do / v / expressam a fuga para o imaginário e sua recriação como outra e “verdadeira” realidade (11).

Os sistemas semi-simbólicos instalam, dessa forma, o novo, o inesperado ou o imprevisível, enquanto as relações “propriamente lingüísticas” encontradas entre expressão e conteúdo no poema ou na instância figurativa da pintura se caracterizam pela imotivação do convencional e pela necessidade ou consubstancialidade de Benveniste, garantias da comunicação.

Estamos já na terceira e última questão apresentada, a das relações intersemióticas. As relações intersemióticas englobam, na nossa opinião, as relações “referenciais” vigentes entre uma semiótica qualquer e a semiótica do mundo natural, o sincretismo dos quadros, do cinema ou da canção popular, que não será desenvolvido neste trabalho, e, ainda, as elaborações secundárias da expressão a que acima nos referimos.

3 — As noções de figura e de figurativização, diluídas até agora no texto, serão recuperadas mais detalhadamente.

Entendemos, com Greimas (1 2) que as relações “referenciais” são intersemióticas, isto é, que categorias do plano da expressão do mundo natural se tornam categorias do conteúdo das línguas naturais

(as categorias áspero vs liso e contínuo vs descontínuo servem de exemplo), constituindo as *figuras* do conteúdo, e que, inversamente, categorias do conteúdo das línguas naturais respondem pela organização abstrata do mundo natural (as categorias humano vs vegetal, natural vs cultural e velho vs jovem exemplificam o fato). Há assim duas dimensões no plano do conteúdo das línguas, uma figurativa, caracterizada por traços, mais “concretos” das diferentes ordens sensoriais de apreensão do mundo, e outra, mais abstrata, resultante da organização interna da própria língua, leitura humana do mundo.

Os textos conservam, muitas vezes, as duas dimensões, sob a forma de elementos disseminados em percursos figurativos ou temáticos isotópicos, devendo-se entender a figurativização discursiva do conteúdo, que caracteriza as línguas naturais e também o reconhecimento, nos textos visuais, dos objetos do mundo, como uma cobertura semântica mais concreta da abstração temática. A figura da flor que fenece recobre, em *Girassóis*, o tema do envelhecimento, da passagem da vida à morte, enquanto navegação, com o mar, barcos, mastros e velas, constitui, em *Desenredo*, um dos investimentos figurativos da evasão.

Retomando as observações apresentadas sobre as novas correlações entre expressão e conteúdo nos sistemas semi-simbólicos, podemos concluir que certas categorias ocorrem tanto como figuras da expressão, plásticas ou poéticas, quanto como figuras do conteúdo, e reconhecer, assim, dois procedimentos semióticos diferentes de “concretização” de conteúdos temáticos abstratos. A categoria do valor de claro vs escuro pode servir de exemplo: em *Girassóis*, participa da *figura de expressão* visual correlata à categoria do conteúdo de juventude vs velhice e, em *Os reinos do amarelo*, pertence à *figura cromática de conteúdo* que cobre o tema da natureza e da cultura.

Os dois recursos de figurativização são empregados separadamente ou em combinações diversas, no fazer textual. Uma das possibilidades é um mesmo percurso temático receber, no texto, investimento de figuras de conteúdo e de figuras de expressão do sistema semi-simbólico secundário. Em *Desenredo*, por exemplo, o tema da evasão está tratado tanto pelas figuras de conteúdo de navegação, quanto pela figura de expressão de fricção contínua. Em *Os Reinos do Amarelo* os conteúdos abstratos de natural vs cultural são tornados mais concretos pelas categorias figurativas de conteúdo de claro vs escuro, de brilhante vs opaco, de puro vs impuro, de estridente vs silencioso, de quente

vs frio, entre outras, e pelas categorias de expressão de aberto vs fechado e de som claro vs som sombrio. (13)

A figurativização da expressão e a do conteúdo, embora realizem o fim comum de transmitirem de forma mais concreta conteúdos abstratos, têm, porém, funções diferentes, se pensadas no quadro das relações enunciativas, e geram efeitos de sentido distintos. As conexões entre expressão e conteúdo nos sistemas semióticos semi-simbólicos, como vimos, colocam em questão a leitura convencional das coisas e propõem um novo saber sobre o mundo. Criam, portanto, para o enunciatário, *efeitos de verdade*. Tornar os textos mais ou menos figurativos, recorrendo a figuras do conteúdo, é, por sua vez, um dos recursos pelos quais o enunciador persuade o enunciatário do caráter real ou irreal do mundo que procura fazer passar. A produção da *ilusão referencial* caracteriza assim as semióticas figurativas, incluídas aí também as que visam a causar o efeito contrário de abstração ou de irrealidade.

Tais considerações levam-nos a repensar o problema da iconicidade também nos textos visuais, onde a questão está mais profundamente enraizada. O primeiro passo parece ser reler as relações de representação e de reconhecimento, que ligam enunciador e enunciatário, como um contrato fiduciário, como um jogo de manipulação, persuasão e interpretação, respectivamente. Não se trata mais de imitar o mundo, mas de fazer crer que isso foi feito — efeito de sentido de real ou de referente (14) —, ao mesmo tempo que, através sobretudo do plástico e do poético, procura-se recriá-lo — efeito de sentido de verdade.

Esperamos ter conseguido levantar alguns dos problemas que envolvem o tratamento semiótico do plano da expressão. Foi nosso objetivo enfatizar a necessidade, também do ponto de vista da semiótica, de analisar a instância da expressão e de determinar as relações que se estabelecem entre expressão e conteúdo. Para tanto, abordamos especificamente os sistemas semióticos semi-simbólicos da poesia e da pintura que, ao contrário do que ocorre com as linguagens e os sistemas simbólicos, não podem prescindir, na tarefa de construção do sentido, da análise da expressão, nem do exame das correlações entre expressão e conteúdo. Para terminar, tentamos mostrar algumas decorrências da adoção de perspectiva semiótica no estudo da expressão, ressaltando a redefinição da questão da iconicidade em geral e nos textos visuais, em particular, e a caracterização de figuras da expres-

**são e de figuras do conteúdo, o que possibilita não só novas leituras do plástico e do poético, mas também o reconhecimento de procedimentos discursivos e textuais semelhantes no visual e no verbal.**

**São Paulo, setembro de 1984**

## NOTAS

- 1 Pensamos, sobretudo, na teoria e prática semióticas do visual, desenvolvidas no Groupe de Recherches Sémio-linguistiques por J.-M Floch e F Thürlemann, principalmente, que constituem o ponto de partida de nossas reflexões neste trabalho.
- 2 Veja-se, entre outros, Todorov, T; *Estruturalismo e Poética*. Tradução de J.P.Paes e F. Pessoa de Barros, 4ª edição, São Paulo, Cultrix, 1976.
- 3 A ausência de reprodução dos quadros, por dificuldades de verba, prejudica bastante a leitura do texto. A pintura de Van Gogh está reproduzida na coleção *Gênios da Pintura*, da Abril Cultural.
- 4 Usamos algumas das conclusões do trabalho de pós-graduação de Rosângela Vieira Rocha, apresentado no curso de semiótica do visual que ministramos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 1978.
- 5 - Retomaremos certos resultados da análise semiótica da aquarela de Klee, efetuada por F Thürlemann e publicada em Thürlemann, Felix; *Paul Klee Analyse Sémiotique de Trois Peintures*. Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1982.
- 6 Rosa, João Guimarães; *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 5ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p.38-40.
- 7 A fricção e a continuidade sonora aparecem sobretudo na reiteração do v/: "Jó Joaquim e Viléria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida" (p. 40).
- 8 *Os reinos do amarelo*

A terra lauta da mata produz e exhibe/ um amarelo rico (senão o dos metais):/ o amarelo do maracujá e os da manga,/ o do oiti-da-praia, do caju e do cajá,/ amarelo vegetal, alegre de sol livre,/ beirando o estridente, de tão alegre,/ e que o sol eleva de vegetal a mineral,/ polindo-o, até um aceso metal de pele/ só que fere a vista um marelo outro,/ e a fere embora baço (sol não o acende):/ amarelo aquém do vegetal, e se animal,/ de um animal cobre: pobre, podremente./ Só que fere a vista um amarelo outro:/ se animal, de homem: de corpo humano:/ de corpo e vida; de tudo o que segrega/ (sarro ou suor, bile íntima ou ranho)/ ou sofre (o amarelo de sentir triste,/ de ser analfabeto, de existir aguado)/amarelo que no homem dali se adiciona/ o que há em ser pântano, ser-se fardo./ Embora comum ali, esse amarelo humano/ ainda dá na vista (mais pelo prodígio)/ pelo que tardam a secar, e ao sol dali/ tais poças de amarelo, de escarro vivo.

(Melo Neto, João Cabral de; *Antologia Poética*, 3ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, p. 28)

- 9 - No primeiro verso do poema temos “Na terra lauta da mata”... e no último verso (da primeira estrofe) “de um animal cobre: pobre, podremente”
- 10 - Ver *Girassóis*, de Van Gogh (nota 3)
- 11 - Ver *Desenredo*, de Guimarães Rosa (notas 6 e 7)
- 12 - Greimas, A.J.; *Conditions D'une Sémiotique du Monde Natural. In Du Sens — Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970, p.p. 49 - 91.
- 13 - Os fatos de sincretismo, que não serão abordados neste texto, devem ser tratados, a nosso ver, nessa mesma direção: caracterizam-se como relações entre materiais sensoriais diferentes (sonoro e visual, por exemplo) que manifestam uma mesma forma da expressão.
- Veja-se a respeito floch, J.-M., *Sémiotique Plastique et Langage Publicitaire*. ACTES SÉMIOTIQUES DOCUMENTS, 1'1, 26, 1981.
- 14 - Se nas línguas naturais apenas o plano do conteúdo mantém relação intersemiótica com o mundo natural — excetuados os casos de sistemas semióticos semi-simbólicos —, nos objetos visuais, também o plano da expressão parece estar em correlação com o mundo sensível. Não se deve confundir tal dependência com cópia e sim entender “que as qualidades do mundo natural selecionadas servem para a construção do significante dos objetos planares” (Greimas, A.J.: semiótica figurativa e semiótica plástica. SIGNIFICAÇÃO — REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTI-CA, Nº 4, JULHO DE 1984, p 27.) Ainda que se aceite que parte dos significantes construídos nas semióticas visuais resulta da apreensão de qualidades do mundo natural, esta constatação nada acrescenta ao impasse criado pela “representação” visual de elementos sonoros ou táteis, por exemplo. Tais procedimentos de “imitação” icônica precisam, portanto, ser considerados marginais nos sistemas semióticos visuais, da mesma forma que as onomatopéias no verbal. O reconhecimento de figuras do mundo resulta, antes de mais nada, de recursos figurativos discursivos que, como vimos, produzem a ilusão referencial.

# SEMIÓTICAS SINCRÉTICAS (o cinema).

Por Waldir Beividas

## 1. Estrutura da manifestação

A teoria semiótica concebe como campo de seu exercício teórico-descritivo o espaço que vai desde as estruturas *ab quo* até as estruturas *ad quem* de engendramento da significação. Nesse espaço metodológico, ela concebe a significação, anteriormente à sua manifestação, como se articulando em níveis de profundidade e estabelece em cada nível um pequeno campo autônomo dessa articulação. De modo que a significação, para chegar até nossa percepção sensitiva, na manifestação, toma um “percurso gerativo” que passa pelo nível profundo, das estruturas semio-narrativas, e pelos níveis mais superficiais, das estruturas discursivas e, mais superficiais ainda, das estruturas textuais. (*Dictionnaire*).

Enfatizemos que todo esse jogo de articulações se dá anteriormente à sua manifestação propriamente dita; isto é, ele se dá *em imanência*. Isso implica que cada nova descoberta que a semiótica possa promover no terreno da significação seja sempre vista como uma espécie de ‘cunha’ que se instala ‘entre’ a manifestação propriamente dita e as instâncias que lhe são logicamente anteriores, como que aumentando a distância entre o *ab quo* e o *ad quem*. Nenhuma nova descoberta, nenhuma nova articulação da significação pode se dar na manifestação bruta, pois esta é da ordem do dado concreto, do real, ou do *continuum* amorfo de Hjelmslev. A manifestação, mesmo sendo o suporte material da existência da significação, é da ordem do dado real e não tem em si o que Hjelmslev concebia como “existência científica”; só a tem as instâncias anteriores, imanentes. Portanto qualquer

avanço em teoria semiótica só pode se dar como um trabalho em imanência, jamais *na* manifestação.

Ocorre porém que, quando procuramos encontrar um lugar conceitual onde estabelecer a especificidade das semióticas — no nosso caso, a especificidade das semióticas sincréticas — esse lugar parece ser o da instância da manifestação. Isto é, se assumimos voluntariamente a hipótese de que as articulações da significação, nos níveis eminentemente semióticos — níveis do percurso gerativo, anteriores à manifestação — têm a *mesma* natureza, não importa em quais linguagens elas se manifestem, teremos de *localizar* o campo desse novo exercício descritivo — o das semióticas sincréticas — no nível de manifestação.

Entretanto, essa entrada na manifestação — para observar aí como os diversos códigos se compõem e se compatibilizam na produção de um significado global e homogêneo — não deve ser tomada num sentido ontológico, isto é, um mergulho no real da significação. Ao contrário, essa entrada na manifestação deve significar que o que se busca aí — no exame das semióticas sincréticas — é uma conceptualização adequada do que se pode chamar como “estrutura da manifestação”. E, como tal, apesar do paradoxo aparente, também aqui estamos diante de um trabalho em imanência (não existe estrutura a não ser como forma imanente) e não na manifestação concreta. A estrutura da manifestação é uma forma imanente.

## 2. Forma códica ou forma de manifestação

A instância de manifestação pode ser entendida como a presentificação da forma na substância, isto é, onde um texto toma sua existência material. Ela pressupõe imediata e previamente o ato da semiose, a “função semiótica” de Hjelmslev, que é uma conjugação solidária da forma do conteúdo com a forma da expressão. Presumimos, pois, que seja lícito conceber a estrutura da manifestação como instante (metodológico) da função semiótica ou da semiose, isto é, o momento da *entrada da forma da expressão no jogo da significação* — momento em que a forma do conteúdo se deixa amoldar, por assim dizer, em face da solidariedade que mantém com a forma da expressão, às coerções que esta última carrega dada a natureza da sua matéria da expressão. De modo que, no caso das semióticas sincréticas ou pluricódicas, caberá vermos de que modo se pode postular uma *semiose sincrética*, que envolva vários códigos, cuja matéria significante é distinta.

Se a estrutura da manifestação pode ser vista como a entrada da forma da expressão no jogo da significação, temos que centrar a atenção no plano da expressão, na forma da expressão, com os poucos meios que a teoria semiótica nos oferece aqui, sem a pujança da conceptualização que a semiótica oferece de análise da forma do conteúdo, sua predileta.

O plano da expressão possui a sua organização — a forma da expressão — que talvez não possa ser encarada como articulação única, a se dar apenas nessa instância terminal da manifestação. Também ele teria níveis de profundidade de articulação. Noutros termos, a forma da expressão na manifestação só pode ser postulada como o estágio final de um conjunto de articulações que se dá em vários níveis de profundidade.

Ora, não nos parece adequado, nesse sentido, postular um paralelismo apressado entre os dois planos; dizer que também na expressão teríamos um “percurso gerativo” estruturas semio-narrativas, discursivas, etc. O paralelismo evocado por Saussure e enfatizado por Hjelmslev é o de um *acesso metodológico correspondente* nos dois planos — e não isomorfismo total, isto é, que estabeleça entre os planos uma correlação de controle, que faça corresponder a cada mudança num plano, uma mudança *equivalente* no outro.

Desse modo, gostaria de sugerir uma hipótese de paralelismo sob um outro viés, apoiado num texto de Greimas, chamado “La structure sémantique” (*Du sens*, p. 39-48).

Para indicarmos resumidamente o que mais nos serve, Greimas observa aí, referindo-se à língua natural, que a “forma lingüística” é autônoma por relação às “formas semióticas” (do conteúdo e da expressão). Generalizando esse princípio para quaisquer linguagens, diríamos que elas possuem uma *forma códica* autônoma em relação às formas semióticas. De modo que, retomando sua definição, poderíamos repetir Greimas dizendo que toda linguagem pode ser definida como uma *forma códica* obtida na junção de duas substâncias diferentes (do conteúdo e da expressão), cada uma delas com sua *forma semiótica* (forma do conteúdo e forma da expressão), sendo que é esta última a que erige o mundo natural em significação, e sendo ainda que estas duas formas (códica e semiótica) são distintas da *forma científica* das mesmas substâncias.

Mesmo sem espaço para comentar com mais detalhes essa tripartição, gostaríamos de sugerir, a partir do estabelecimento da auto-

nomia dos três tipos de formas (científica, semiótica e códica), uma concepção triforme de linguagem, seja para o plano do conteúdo, seja para o da expressão, que poderíamos representar no diagrama a seguir:

FORMA DO CONTEÚDO	forma científica
	forma semiótica
	forma códica
FORMA DA EXPRESSÃO	forma códica
	forma semiótica
	forma científica

OBS. Lembremos que o diagrama apenas explicita o lado formal de uma linguagem, cabendo pois permanecer implícito que tais formas só se justificam em contraposição com as respectivas substâncias.

Por certo, para preservar a homogeneidade descritiva da teoria semiótica, teríamos de ter o cuidado de procurar homologar essa concepção triforme com os níveis do percurso gerativo, no que se refere ao plano do conteúdo, o que extrapola os limites desta comunicação (cf. nossa dissertação de mestrado “Semióticas sincréticas (o cinema). Posições” USP, 1983, p. 89-121)

O que importa ressaltar aqui é a economia operatória que essa hipótese triforme pode eventualmente trazer, em termos de estratégias metodológicas de exploração do plano da expressão. Para dizermos de maneira breve, ela ajudaria a delimitar as pertinências específicas dentro do plano da expressão. Por exemplo, no caso do cinema, a descrição física da projecção das imagens na tela, da criação da imagem através do aparato tecnológico, das coerções retinianas de captação e percepção das imagens — mais ou menos paralela à descrição físico-acústica e articulatória da Fonética, no caso linguístico — seriam o campo da forma científica (da expressão). Por sua vez, a distinção entre forma semiótica e forma códica talvez acarrete um abandono da terminologia, ora existente nas pesquisas cinematográficas, que é tomada em geral de empréstimo aos cineastas, como, por exemplo, códigos de ‘angulação’ de ‘enquadramento’ *travellings*, closes, plongé, contre-plongé, códigos de iluminação, de movimento etc. A partir

do ponto de vista da forma semiótica, talvez se tenha de propor novas pertinências, novos objetos de conhecimento. Assim, o movimento 'interno' (diegético) das personagens em cena, isto é, sua distribuição tópica são coerções que levam a se tentar constituir uma semiótica *proxêmica*, subordinada a uma semiótica *deítica*; assim também poder-se-ia pensar numa semiótica *cinética* (de KINETIKÓS = que põe em movimento) que observaria não só os movimento 'externos' da câmara na linha horizontal (travellings) mas também os do eixo vertical (angulações, plongés, contre-plongés); talvez poder-se-ia pensar numa semiótica *focal* que abrangesse os enquadramentos, os closes, e assim por diante.

E aqui, a diferença de descrição entre a forma semiótica e a forma códica poderia ser brevemente enunciada da seguinte maneira:

— A forma semiótica seria estatuída a partir da descrição do modo como uma articulação na expressão (p.e. um plongé) consegue suportar uma 'significação' (articulação do conteúdo) (p.e. 'rebaixamento'); isto é, o modo como uma articulação da expressão (no nível da forma semiótica) é capaz de *consignar* uma *significação* (articulação da forma semiótica do conteúdo).

OBS. A proposição do termo *consignação* para a expressão visa criar um termo equivalente ao termo 'significação' que sempre parece mais adequado ao plano do conteúdo; seu uso no plano da expressão quase nunca consegue deixar de revelar-se metafórico ou oblíquo. Assim, se para o plano do conteúdo, o jogo das articulações do sentido desde as instâncias fundamentais (*ab quo*) até as instâncias *ad quem* (forma códica do conteúdo) estabelece o percurso da *significação*, poderíamos dizer que um percurso paralelo se dá na expressão: poderíamos conceber um percurso de *consignação*, apoiando-nos na acepção etimológica "marcar com um sinal, selar", cuja função seria a de 'excitar' os efeitos de sentido no plano do conteúdo.

O termo 'excitar' é proposital. Não temos garantias na questão de saber se tais efeitos de sentido possam ser de fato 'criados' pela articulação semiótica do plano da expressão.

Pensamos atualmente como mais operatório admitir que somente a forma semiótica do conteúdo seja capaz de instaurar um efeito de sentido, o qual — já que arbitrário por relação aos fatos do mundo — necessita de uma certa 'legitimação', isto é, de se ver *consignado* na expressão. À forma semiótica da expressão caberia portanto a tarefa de 'excitar' — na acepção etimológica de "fazer sair" (para fora, para a percepção sensitiva) — um efeito de sentido investido (arbitrariamente)

te) no plano do conteúdo, conferindo-lhe legitimidade. consignando (selando) a sua 'verdade'

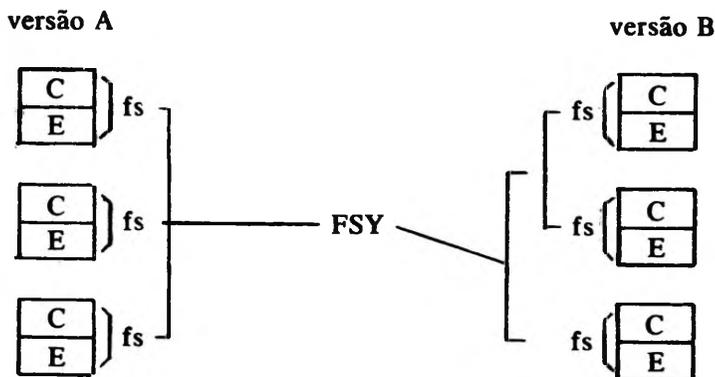
— Por sua vez, a forma códica — sendo entendida como um prolongamento natural da forma semiótica, como representação final da forma semiótica, isto é, como modo de enquadramento da forma semiótica numa gramática códica de manifestação — seria estatuída a partir do exame do jogo das compatibilidades e incompatibilidades dos elementos códicos na cadeia sintagmática (a Fonologia sendo um bom exemplo de como isso se dá no caso do lingüístico). É aqui que vemos o interesse da pesquisa de Metz quando procura propor para o cinema uma gramática — que assumiríamos de bom grado como gramática códica de natureza cinematográfica — a partir do que ele chama “a grande sintagmática da faixa-imagem” que se compõe de diversos tipos de sintagmas (formas códicas): paralelos, solidários, em feixe, descritivos... (*A significação no cinema*, p.129-170)

### 3. Função de sincretização ou semiose sincrética.

Nesse modelo triforme de linguagem, a semiose ou função semiótica só pode se dar como conjunção de *formas códicas* (do conteúdo e da expressão) que subsumem as articulações das formas logicamente anteriores (científica e semiótica) enquadrando-as numa gramática de manifestação.

Ora, como nas semióticas sincréticas estamos diante de uma pluralidade de linguagens de manifestação, ou de códigos, poderíamos propor, a título de hipótese, que as funções semióticas de cada código aí operante fossem vistas como funtivos de uma nova função: a *função de sincretização*. O próprio Hjelmslev admitia que qualquer função poderia eventualmente tornar-se funtivo de nova função. (*Prolegómenos*, p. 55).

De modo que, representando diagramaticamente em duas versões, teríamos:



C = CONTEÚDO / E = EXPRESSÃO

fs = função semiótica / FSY = Função de Sincretização

Observemos que não há diferença de natureza entre essas duas versões porque, em consonância com o pensamento de Hjelmslev “con relación a los tres tipos de funciones (interdependência, determinação e constelação) cabe prever que pueden contraerlas más de dos funtivos (nossa versão A); pero estas funciones ‘multilaterales’ pueden considerarse como funciones ‘bilaterales’ (nossa versão B)” (p.58)

Notemos também que a natureza da função de sincretização não é a de interdependência, i.é., de pressuposição recíproca entre os seus funtivos, tal como a função semiótica pp. dita. Ao invés, parece-nos mais preciso atribuir-lhe a natureza de ‘constelação’ na qual os funtivos (as funções semióticas) figurem como variáveis, i.é., sem que a presença de nenhuma delas seja *conditio sine qua non* de qualquer outra. A sua coerção não é a de pressuposição recíproca, mas a da *implicação recíproca*: se se verifica a coexistência de duas ou mais funções semióticas, numa linguagem sincrética, elas passam a implicar-se reciprocamente, i.é., a ‘entrar em função’ (de sincretização), a entrar em sincretismo.

A hipótese aqui sugerida é, pois, a de se considerar como *semiose sincrética* a contração de uma nova função (de sincretização) entre as funções semióticas particulares a cada código; e as linguagens em que

isso se dá (cinema, teatro, quadrinhos) poderão comodamente ser enquadradas como *semióticas sincréticas*.

OBS. Presumimos que essa concepção de sincretismo possa ser útil e operacional para descrever o modo de presença e o modo de funcionamento dos códigos no interior das semióticas pluricódicas, já que se conserva assim a aceção etimológica de “conglomerado heterogêneo” (de diferentes povos em defesa da ilha de Creta) — no nosso caso, um conglomerado ou “constelação” de funções semióticas que não se pressupõem necessária e reciprocamente tal qual uma função de interdependência, mas que apenas se implicam reciprocamente na obtenção de um significado comum, de uma significação homogênea — em que é preservada ao mesmo tempo uma certa ‘desorganização’, i.é. uma certa autonomia de cada povo (de cada função semiótica) aí participante.

Se por esta aceção etimológica, o termo consegue pôr em evidência uma certa autonomia dos códigos, por outra aceção — mais utilizada em teoria semiótica em que uma grandeza (aqui uma linguagem sincrética) é capaz de subsumir dois ou mais termos heterogêneos em superposição (aqui os vários códigos, ou as várias funções semióticas) — consegue-se destacar a “fusão” aí estabelecida. Noutros termos, sincretismo presta-se a uma orientação analítica, descritiva — preservando a autonomia dos elementos participantes — e a uma orientação de síntese, de leitura — assegurando a unicidade global do significado da linguagem sincrética manifestante.

O sincretismo dos códigos na instância de manifestação, i.é. a semiose sincrética que aí se dá — obtida pela contração da função de sincrétização entre as funções semióticas dos vários códigos — e a hipótese da instância comum a todos os códigos, do “percurso gerativo”, anterior à estrutura da manifestação, podem permitir que as análises dessas linguagens sincréticas não se vejam diante da inconveniência de postular e descrever uma significação específica para cada código desde a instância profunda, significação que se ‘somaria’ às outras, igualmente obtidas na sua particularidade pelos outros códigos, ou que se ‘juntaria’ por algum processo de ‘amalgama’ ou de ‘simbiose’ coisas difíceis de serem explicadas e descritas pela teoria semiótica, empenhada que está em conduzir sua metalinguagem descritiva o máximo possível longe da metáfora e da obliquidade.

## BIBLIOGRAFIA

GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Le Seuil.

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

HJELMSLEV L., 1971, *Prolegómenos a uma teoria del lenguaje*, Madrid, Gredos.

METZ, Ch., 1972, *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva/Edusp.



# A ENUNCIÇÃO DA CANÇÃO POPULAR NOS LIMITES DA NARRATIVIDADE

Luiz Tatit

A semiotização dos discursos artísticos que escapam ao universo literário tem sido uma das frentes de atuação da semiótica de hoje. As primeiras incursões foram praticadas, evidentemente, no terreno das artes seculares como a pintura, a arquitetura e até a música que, embora apresentassem problemas de enorme complexidade por diferirem radicalmente da língua natural, mantinham, pelo menos, uma significação homogênea pois que articulada por um único sistema.

O que predomina, entretanto, no nosso século, são os sistemas de significação sincréticos que surgem da combinatória de sistemas simples, quase sempre mediados por processos tecnológicos de produção ou de veiculação. A princípio, a abordagem desses sistemas poderia parecer uma outra etapa de trabalho cujo requisito principal seria exatamente a descrição já resolvida dos sistemas componentes. Verificou-se, porém, que, assim como a análise transfrástica revelou um plano de investigação sêmio-narrativa e sêmio-discursiva que nada tem a ver com a somatória das frases, a descrição dos processos sincréticos de significação também independe das soluções semióticas obtidas por este ou aquele sistema. As interações, as coerções e as compensações mútuas dão aos sistemas de significação que operam em paralelo um outro estatuto de verificação, por vezes, bem distante do campo de análise de seus sistemas componentes.

Para desenvolver o nosso tema, tomaremos aqui como ponto de partida o percurso que vai da instância de enunciação até as etapas máximas de estruturação; tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão, independentemente dos sistemas semióticos que venham percorrê-lo. Instância de enunciação aqui pode ser considerada a

situação de comunicação pressuposta por qualquer discurso e sua definição dependeria de uma construção semiótica tal que possibilitasse a imediata correlação desta semiose com aquela da língua natural e do mundo natural. Como ainda estamos longe disso, só podemos tomar esta instância como um pressuposto que, por ser comum a todos os processos de significação, se constrói e se enriquece precisamente a partir das descobertas efetuadas pela descrição de inúmeros domínios de significação.

Semiotizando este percurso com os poucos recursos de que já dispomos, poderíamos substituir esses terminais de comunicação entre enunciador e enunciatário por termos de maior funcionalidade narrativa, qual seja, as noções de destinador e destinatário, pois aí teríamos um processo mais dinâmico compreendendo a transferência de objetos de um actante a outro e visando o desencadeamento da ação deste último.

Dentro desta ótica, pretendemos levantar aqui uma reflexão sobre a canção popular. A constatação de que esta constitui um caso de sincretismo de significação advém, primeiramente, de uma abordagem fenomenológica: os elementos mínimos para se identificar algo como canção, no senso comum, é a presença simultânea de pelo menos uma linha lingüística e outra melódica, esta última podendo-se manifestar com maior ou menor apoio músico-instrumental.

Na trajetória oposta, diremos que a enunciação, ou seu sujeito, se dilui em modalidades *disseminadas* pelo texto lingüístico e pelo texto melódico ocasionando relações de compatibilidade entre os dois componentes. Neste estágio, podemos descrever as modalidades assinaladas pelo componente lingüístico e avaliá-las em sua concomitância com as curvas melódicas descendentes, ascendentes e suspensivas responsáveis pela/ *Asseveração*/. Assim, a competência modal dos actantes debreados pela enunciação lingüística é reiterada ou complementada pelo contorno melódico entoativo. 'Grosso modo', se as terminações (tonemas) descendentes indicam asseveração propriamente dita confirmando, portanto, uma competência adquirida, senão através de um/poder/ou/querer/, pelo menos através de um/saber/, as manifestações de não-descendência tonemática devem estabelecer matizes modais retratando perdas, transferências ou outras inúmeras variações no âmbito das competências dos actantes. O próximo estágio, previsto do ponto de vista teórico, comportaria a desmodalização completa tanto do texto lingüístico quanto do texto melódico. Seria o caso de um discurso lingüístico plenamente objetivo e de demonstração, dominado

pelos mecanismos anafóricos, cuja distância enunciativa corresponde àquela almejada pelo texto científico e, de outro lado, o caso de um discurso melódico trabalhado única e exclusivamente pela sintaxe musical perdendo toda raiz entoativa.

Estas constatações preliminares a respeito da canção popular podem ser projetadas e articuladas pela relação destinador/destinatário de modo a estabelecer a seguinte comunicação: um destinador (na canção, o locutor — compositor ou intérprete —) exercendo função de manipulador persuasivo e munido de modalidades das quais destacamos o /saber fazer/, atinge a competência de um sujeito-destinatário (ouvinte) despertando-lhe um /querer fazer/, processo este já representado em semiótica pela figura da “sedução” (voltaremos a este ponto mais abaixo). Para tanto, o destinador-enunciador manobra, ao mesmo tempo, um percurso lingüístico e um percurso melódico que oscilam de uma sintonia simbiótica (quando próximos à instância de enunciação) até uma defasagem entre si que beira a auto-suficiência (à medida que se afastam da instância de enunciação).

Quando dizemos que a integração entre o componente lingüístico e o componente melódico se torna quase simbiótica ao se aproximar da instância de enunciação, estamos correlacionando esta semiose da canção com a semiose produzida pela língua natural quando em discurso coloquial, pois é característico de ambas as semioses a produção de uma texto dêitico. O emprego de imperativos, vocativos, interjeições, advérbios, etc., associado a uma produção melódica adequada, ecoa como um fragmento de discurso coloquial, onde o elemento lingüístico e sua entoação exercem, em comunicação normal, a mesma função informativa. Do ponto de vista da melodia, esta correlação semiótica entre um contorno melódico da canção e um contorno entoativo do discurso lingüístico oral corresponde à figurativização melódica. As figuras melódicas coincidem, assim, com os dêiticos lingüísticos.

O texto da canção popular é um texto modalizado por excelência. Seu equilíbrio é mantido pelos mecanismos de debreagem do componente lingüístico em contraposição com a ação de embreagem exercida pelo componente melódico. Isto significa que, para cada instauração lingüística do enunciado, há um retorno melódico-entoativo à enunciação (mesmo quando a frase lingüística pertence a um actante num tempo e num espaço diferentes dos da enunciação, a entoação melódica presentifica a enunciação pelo seu vínculo sempre direto com o sujeito enunciativo). Quando o próprio discurso lingüístico opera uma

embregem enunciativa, sua ressonância com o perfil melódico provoca o efeito de deitização (caso do imperativo, p/ ex.)

Voltando agora à nossa narrativização da enunciação da canção popular e lembrando que o enunciador (locutor) exerceria no modelo a função de destinador manipulador e o enunciatário (ouvinte) a função de sujeito destinatário da comunicação, levantaremos algumas considerações a respeito da ação persuasiva que caracteriza esta relação destinador/destinatário.

Este último estágio, evidentemente, inexistente no universo da canção popular, pois que o tratamento de um discurso lingüístico em simultaneidade com um discurso melódico se converte, quase necessariamente, em texto modalizado. A melodia de canção, pela correlação que guarda com a melodia entoativa, apresenta-se sempre como um índice do sujeito enunciativo que sacrifica a objetividade do texto. Em vista disso, preferimos dizer que o ponto máximo de objetividade atingido pelo componente lingüístico da canção é aquele da "tematização" ou de despojamento figurativo, pois a característica da ordenação temática é exatamente a de ser articulada por uma lógica de modalidades (RASTIER, 1983, 14). Do mesmo modo, a ordenação melódica de expressão, que consiste basicamente na criação e na reiteração de motivos, constituirá também um percurso temático de expressão. Aliás, tal percurso seria o responsável pela formação dos gêneros do cancionero: "samba" "bolero" "rock" etc.

Temos, portanto, um percurso enunciativo que se vai processando por debregens e por anaforizações crescentes, num movimento de desdeitização e desfigurativização melódica em proveito de uma modalização dos dois componentes e, em sentido inverso, um percurso de de-enunciação marcado pelas embregens e pelas deitizações, num movimento de destematização lingüística e melódica, passando pela modalização e atingindo, novamente, a deitização/figurativização melódica.

Difícilmente teríamos a oportunidade de verificar numa canção a exclusividade de apenas um dos momentos enunciativos mencionados. A ocorrência freqüente é a alternância de predominância desses momentos no decorrer de uma mesma canção. Diríamos então que, dentro do equilíbrio das compatibilidades modais entre componente lingüístico e componente melódico, o destinador de uma canção sobremodaliza (ou "seduz") o sujeito destinatário (ouvinte) através da presença dosada, em termos de intensidade, dos três níveis limites de ordenação enunciativa comentados acima. Ou seja, a atuação dos

dêiticos e das figuras melódicas trazem subsídios para a difícil estruturação da instância de enunciação e significam, sobretudo, a transparência do sujeito enunciador (destinador). Aqui, pode-se dizer, se instala a “sedução” propriamente dita, pois o destinador desperta o /querer/ do destinatário em função de si próprio (ou em função da própria figura). A ordenação de conteúdo temático-modal assegura uma manipulação cognitiva na medida em que o sujeito-destinatário se convence dos conteúdos obtidos pela integração adequada entre texto lingüístico e texto melódico. É o caso do ouvinte que se entusiasma com o relato lingüístico da canção. O que persuade não é a atuação isolada do componente lingüístico, mas sim este componente modalizado pela melodia. Por fim, a ordenação de expressão temática (esta ordenação de expressão não é apenas melódica, mas se estende também às aliterações fônicas do discurso lingüístico) responde por uma manipulação pragmática, talvez mais ao nível da figura “tentação” pois o destinador parece exercer um /poder fazer/ o destinatário /querer/. Este /querer/ se manifestará, evidentemente, por algum tipo de fazer: dançar, movimentar-se ou, simplesmente, empolgar-se com a percepção físico-acústica de uma regularidade que conduz ao reconhecimento de um gênero do seu agrado: um “samba”, um “rock” etc.

Em outras palavras, o que se observa comumente é a conjugação subjacente da ordenação de expressão (temático-melódica) com a ordenação de conteúdo (temático-modal) e com a ordenação dêitico-figurativa (revelando aspectos do sujeito enunciativo) que provoca no enunciatário-ouvinte a “euforia” de sentir um relato lingüístico ligado a um gênero melódico (um samba, por ex.) e ligado a um locutor (intérprete), todos inteiramente de seu agrado.

A canção popular como discurso estético conta, no mínimo, com esses três recursos “euforizantes”, que poderiam ser formalizados pela relação funcional entre um destinador e um destinatário-sujeito narrativo no quadro de uma comunicação de objetos modais.

### **Bibliografia específica:**

- BARROS, D.L.P. Vers une semiotique de la manipulation In: *Le Bulletin*, n. 1 - ENESS - CNRS, Paris, INLF, 1977.
- CASTELLANA, M. (org.) “Semiotique musicale” In: *Actes semiotiques Bulletin*, 28 - ENESS - CNRS, Paris, INLF, 1983
- FLOCH, J.M. (org.) “Semiotiques syncretiques” In: *Actes semiotiques Bulletin*, 27, id., 1983
- GREIMAS, A. J. “De la figurativité” In: *Actes semiotiques Bulletin*, 26 - ENESS - CNRS, Paris, INLF, 1983.

- & COURTES, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris, HACHETTE, 1979
- PARRET, H. "La mise en discours in tant que déictisation et modadisation" In: *Langages*, 70, Paris, Larousse, 1983.
- RASTIER, Fr. "Le problème du figuratif et l'impression référencielle" In: *Actes semiotique - Bul.*, 26, id., 1983
- TARASTI, E. "De l'interpretation musicale" In: *Actes Semiotiques Documents*. 42. ENES CNRS, Paris, INLF, 1983.
- TATIT, L. *Por uma semiótica da canção popular.* São Paulo. FFLCH USP, 1982 (Dissertação de Mestrado Cát. lingüística)
- TOMÁS, N. *Manual de entonación Española.* 3ª ed., México, D. F. Coleccion Malaca, 1966.

# SEMIÓTICA PLÁSTICA E LINGUAGEM PUBLICITÁRIA

## **Análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “News”**

### **I — Nota introdutória**

Foi a pedido de estudantes de publicidade que estudamos um dos anúncios da campanha de lançamento do cigarro “News” (1). Isso quer dizer que não abordamos este estudo com a preocupação de reencontrar e, menos ainda, de justificar o problema que tentamos elaborar há vários anos, o da semiótica plástica. Entretanto, muito antes que passássemos a trabalhar como consultor de publicidade, pensávamos que a semiótica plástica estava nela bem presente, na medida em que as condições de enunciação e os universos semânticos explorados não são aí intuitivamente muito diferentes daqueles que se encontram estudando a pintura figurativa, a fotografia de moda ou de “flagrante delito”

Tivemos, e teremos ainda, ocasião de mostrar aos publicitários o interesse da análise semiótica, retomando esse exemplo do anúncio do “News” Aqui, porém, para os semioticistas, desejaríamos não somente mostrar como se isolou sua dimensão plástica, mas também mostrar como ela se articula, de um lado, com a dimensão figurativa e, de outro, com o enunciado lingüístico que o anúncio comporta.

### **II — Estudo do Significante do Anúncio**

A superfície total do anúncio (figura 1, p. 45) divide-se em três faixas horizontais:

(1) Agência Intermarco-Conseil, 1980, campanha pela imprensa voltada para o grande público; responsáveis: Daniel Pascal e Jean-Louis Gruibout.

1 a do alto compõe-se de linhas, traços e colunas tipográficas em **paralelismo horizontal**;

2 a do meio apresenta-se como um puzzle: todos os limites dos polígonos são oblíquos;

3 a de baixo constitui-se, como a do alto, de um **paralelismo horizontal**: o do conjunto da coluna tipográfica e de sua disposição em relação ao limite inferior do puzzle.

Se se considera apenas a faixa do meio, pode-se nela distinguir duas áreas:

2.1. uma área de polígonos cinza que cerca...

2.2. uma área retangular colorida (ver figura 2, pg. 46).

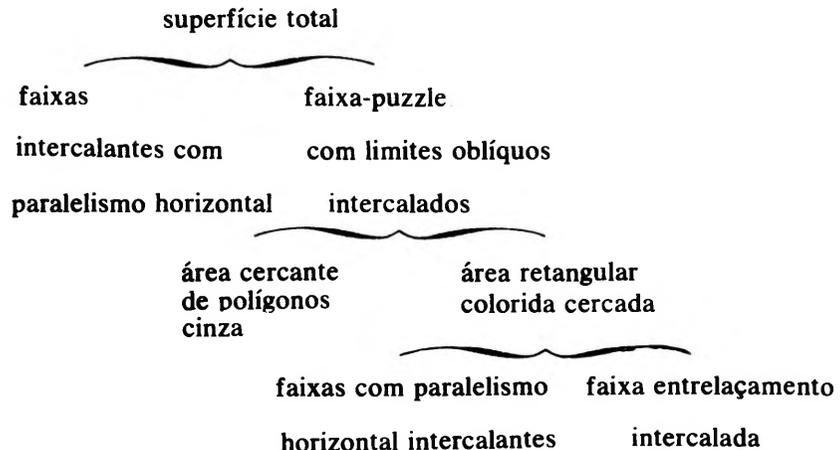
Ora, esta impressiona pela semelhança com a superfície total do anúncio. Mesmo se ela não é senão uma parte da grande faixa do meio por seus limites oblíquos que se integram à rede geral, ela reproduz a mesma organização plástica: três faixas (relativamente) horizontais intercaladas:

2.2.1. uma faixa alta constituída de um paralelismo de elementos horizontais;

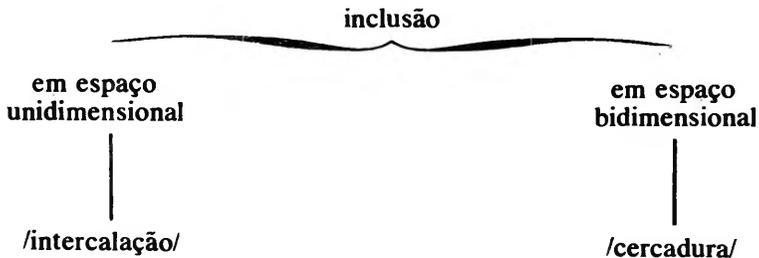
2.2.2. uma faixa intermediária que apresenta um entrelaçamento de linhas com dominância vertical;

2.2.3. uma faixa baixa composta, como a faixa alta, de um paralelismo de elementos horizontais.

O dispositivo geral do anúncio pode ser assim representado:



Esse dispositivo repousa sobre dois tipos de inclusões:



O fato de que é a parte inclusa que duas vezes se divide, determina um certo tipo de processo topológico que se poderia denominar “colocação em abismo”

Estudar-se-ão agora as diferentes qualidades de composição cromática e gráfica que se investem em cada uma das partes que se acabou de isolar.

O reconhecimento das categorias visuais exploradas nesse anúncio e a análise das relações entre seus termos realizados permitem mostrar que as partes inclusivas e inclusas da superfície total da faixa-puzzle e da área retangular são, respectivamente, postas em *contraste* (toma-se aqui o termo no sentido preciso que lhe deu a semiótica visual): quer dizer que os termos opostos de uma mesma categoria são, cada um, realizados por uma das duas partes em relação de inclusão nesse anúncio.

a) organização da superfície total:

— composição gráfica:

paralelismo de horizontais vs rede de oblíquas tangentes

— composição cromática:

jogo de cores puras vs jogo de valores

— disposição: intercalante vs intercalado

b) organização da faixa-puzzle:

— composição gráfica: emaranhamento (tangências não ortogonais) vs trama (tangências ortogonais)

— composição cromática: monocromatismo (gama de cinza) vs policromatismo

— disposição: cercante vs cercado

c) organização da área retangular:

— composição gráfica:

paralelismo de horizontais vs rede de linhas tangentes

- composição cromática:  
relações vivas vs relações matizadas
- disposição:  
intercalante vs intercalado

Serão feitas duas observações a respeito dessas colocações em contraste.

1. A “semelhança” intuitivamente constatada mais acima entre a superfície total e a área retangular revelou-se fundada: ambas são organizadas a partir de uma intercalação em que áreas intercalantes e áreas intercaladas se opõem pelas mesmas relações de composição gráfica e cromática. O anúncio repousa assim sobre a homologação dessas duas unidades: tratar-se-á, então, de descobrir que papel exerce essa homologação na produção do sentido desse anúncio.

Três tipos de grafismo e três tipos de cromatismo servem para realizar os contrastes:

- graficamente:
  - a) paralelismos opõem-se a entrelaçamentos;
  - b) entrelaçamentos ortogonais a entrelaçamentos não ortogonais;
  - c) simetrias a assimetrias;
- cromaticamente:
  - a) cores puras opõem-se a um jogo de valores;
  - b) um policromatismo (vermelho, branco, marrom matizados) a um monocromatismo (cinza);
  - c) cores puras a cores misturadas.

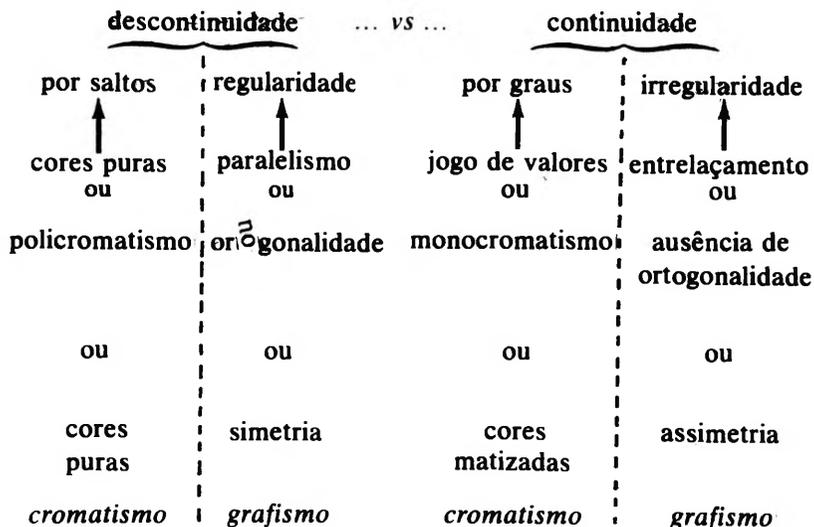
2. Percebe-se, então, que a oposição fundamental no que tange ao grafismo é aqui /composição regular /vs/ composição irregular/ e que a oposição fundamental no que se refere ao cromatismo pode assim se denominar: / composição por saltos/ vs/ composição por graus/.

Ora, a regularidade oposta à irregularidade, assim como o *salto* oposto ao *grau* representam, sobre as duas dimensões respectivas do grafismo e do cromatismo, a mesma categoria última da descontinuidade oposta à continuidade. Era aliás previsível que o estudo das áreas e das superfícies do anúncio levasse a aí reconhecer a exploração de uma das grandes categorias que ordenam as projeções do espaço, quer essas projeções se façam por cores ou por entrelaçamentos de linhas.

Assim, o puzzle sem princípio de organização identificável, não oferece, ao contrário das faixas que apresentam um paralelismo,

elementos geométricos isoláveis e concorre para produzir um efeito de continuidade de superfície. A mesma coisa se dá no caso da assimetria e da ausência de entrelaçamento ortogonal: o valor, a gama monocromática e o matiz exercem o mesmo papel na dimensão do cromatismo.

A geração dos diversos elementos reconhecidos nas unidades que compõem o anúncio pode ser representado do seguinte modo:



Para estudar a expressão visual deste anúncio, dividiu-se primeiro a sua superfície para determinar o dispositivo de suas unidades, a fim de não isolar arbitrariamente esta ou aquela parte; em seguida, analisaram-se as qualidades de cor e de grafismo que as definem. Esse estudo chegou a dois resultados:

1. Sem ter, até este momento, recorrido à divisão pela identificação de objetos ou seres do mundo “re-produzido” identificaram-se três unidades em abismo: a superfície total, a faixa-puzzle e a área retangular. Observou-se que todas as três manifestam uma co-presença de qualidades contrárias, de cor como de grafismo; e que duas dentre elas (a superfície total e a área retangular) eram homologáveis.

2. Por decomposições e aproximações sucessivas, extraiu-se o sistema que serve de base a essa expressão visual e descobriu-se que esse sistema tem de notável o fato de que, sob todos os pontos de vista, ele repousa sobre a exploração de uma mesma categoria última:

descontinuidade vs continuidade e de que, ao mesmo tempo, cada uma das três unidades em abismo a realiza numa mesma relação topológica para as duas homologáveis e numa relação inversa para a faixa-puzzle.

A partir de agora, é preciso atacar a análise do conteúdo do anúncio para justificar o estudo das qualidades visuais como qualidades de expressão, isto é, como qualidades que têm algum papel na produção do sentido: não há expressão senão em relação a um conteúdo, não há significante senão em relação a um significado. Apenas as qualidades visuais que exercem um papel na produção do sentido são pertinentes para o estudo da significação. Essa preocupação com a pertinência é essencial e particularmente rentável em publicidade, porque ela permitirá controlar quais são as variações, as transformações de cor, de disposição na página ou de desenho que provocam uma mudança de sentido ou, ao contrário, quais são aquelas que não a provocam.

### III. – Estudo do Significado do Anúncio

Para estudar o significado do anúncio, partir-se-á dos diferentes signos, palavras ou imagens, cujo encadeamento constitui a manifestação. O anúncio, tomado em sua totalidade, representa a primeira página de um jornal: as palavras e os enunciados da parte superior são dispostos como o seriam o título e a divisa de um jornal. O aspecto jornalístico desses signos é reforçado pela utilização do “Times” \* como carácter tipográfico. O próprio corpo da página constitui-se de grafemas e de imagens cuja disposição é a dos diferentes títulos, textos e fotografias da primeira página.

Pode-se, desde então, interrogar-se sobre o que recobre, como conteúdo de sentido, a noção de primeira página de um jornal. Ela é, evidentemente, se se considera a totalidade de páginas de um jornal, a primeira: aquela em que se dão as notícias que foram consideradas mais importantes, mais ricas de ensinamentos ou de emoções para os leitores; mas é também a página onde, cada dia, figura o título. Qualquer que seja o ordenamento das notícias, qualquer que seja o tamanho dos títulos em função da importância concedida aos acontecimentos, título e divisa constituem o lugar onde se manifesta a permanência do jornal. A primeira é, então, a página em que se manifesta uma das características fundamentais do discurso jornalístico: o de ser uma criação própria (no caso presente, coletiva) a partir destes “discursos dos outros” que são os acontecimentos do mundo.

\* “Times” significa uma das famílias de caracteres empregados em tipografia (NT)

Tomemos agora a imagem do anúncio. Que representa ela? Um maço de cigarros entreaberto colocado sobre fotografias dispersas. Elas são provas de ampliações, tal como saem do laboratório: é o jogo de clichês de que dispõe uma redação ou um diagramador que interrompeu, por um momento, o seu trabalho: selecionar, associar... A primeira página era o jornal pronto. Trabalho redacional ou diagramação, pouco importa, é agora o jornal no processo de se fazer. Resta, e é o essencial, que se trata aqui de dois percursos possíveis da performance jornalística: *criar*, dar uma significação nova e particular, *explorando* o que outros produziram e que tinha já sentido, valor.

Esses clichês esparsos sobre os quais se colocou o maço de cigarros não representam cenas quaisquer: são tomadas de tomadas. Uma fila de fotógrafos “metralhando” um “cameraman” que filma de um helicóptero: duas cenas de reportagem em pleno andamento; as roupas de um repórter sobre o capô de um Land-Rover, uma braçadeira da imprensa e material colocados diretamente no piso de um carro: duas cenas de reportagem por um momento interrompida. Os quatro clichês representam, em momentos e situações diversos, o trabalho do repórter fotográfico, primeiro anel da cadeia do discurso jornalístico: também ele, pelo enquadramento, a velocidade ou a profundidade do campo, realiza uma obra pessoal a partir dos gestos, das atitudes e das situações significantes de outrem.

Tendo-se estudado a dimensão figurativa do anúncio, descobre-se uma nova “colocação em abismo” situada desta vez no plano do conteúdo e que representa a performance deste sujeito coletivo sintagmático que é um “jornal”. A personalidade do jornal (aqui “News”) funda-se sobre a permanência de seu nome e de sua concepção de jornalismo, que vai mesmo além do corpo da primeira página, cada vez diferente. Essas primeiras páginas representam o trabalho regular e pessoal da redação e dos diagramadores a partir daquilo que lhes fornecem os repórteres. Estes, enfim, criam seu próprio discurso (lingüístico ou fotográfico) a partir daquilo que lhes parece significativo nos propósitos e nas ações dos homens.

Tinha-se extraído, no plano da expressão, uma colocação em abismo entre três unidades: a superfície total, a faixa-puzzle e a área retangular. Ora, é forçoso constatar que as duas colocações em abismo não são homologáveis: se, por exemplo, a faixa-puzzle corresponde a esta unidade narrativa, que é a atividade dos redatores e dos diagramadores, não é a área retangular que representa a do trabalho dos repórteres. Dessa forma, deve-se propor agora a questão do papel da

colocação em abismo das três unidades da expressão. Se elas não servem para a expressão desta narrativa que é a produção jornalística, elas, ao menos, colocam em relação este objeto jornalístico, que é a primeira página de um jornal, e este objeto aparentemente tirado de um universo totalmente outro: um maço de cigarros; e isso pelo tratamento das qualidades visuais das superfícies e áreas do conjunto do anúncio.

A homologação entre a superfície total do anúncio e a área retangular constitui a expressão de uma colocação em correspondência das significações de uma primeira página de um jornal e de um maço de cigarros. Que é esse maço de cigarros? Uma embalagem e um conjunto de cigarros dos quais somente, ou quase, os filtros são visíveis. Sobre a embalagem estão inscritas a marca e a divisa (as mesmas do jornal): “International News” “Take A Break In The Rush” assim como a qualidade particular do cigarro (“full flavor” “special blend”) e a quantidade constante contida no maço (“20 filter cigarettes”). Tantas são as manifestações de identidade do produto que essa identidade é concebida como permanência ou unicidade. Os cigarros oferecem esses tabacos selecionados cuja mistura especial é a criação própria do “News” Não é sem motivo que a imagem explora essencialmente a cor e a textura do papel que cerca os filtros, que lembram a mistura dos diferentes tabacos.

Pode-se, a partir de então, compreender o papel da homologação entre as qualidades de expressão da superfície total do anúncio e a área retangular que são os significantes respectivos da primeira página e do maço de cigarros: da mesma forma que o jornal é uma criação pessoal a partir de notícias selecionadas e compostas, o cigarro “News” é a criação de um penetrante aroma particular, graças a uma mistura especial de tabacos. O jornal e o cigarro “News” reúnem ambos identidade e alteridade: seu caráter próprio e permanente foi concebido a partir das qualidades de “matérias-primas” elaboradas por outras pessoas.

#### **IV. — Dimensão Plástica e Sistema Semi-Simbólico**

Deve-se lembrar que a superfície total do anúncio (o significante da primeira página) e a área retangular (o significante do maço de cigarros) são formadas de três faixas que estão na mesma relação topológica: duas faixas intercalantes construídas em descontinuidade e uma faixa intercalada construída em continuidade. Um mesmo contraste é assim realizado em cada um dos significantes e uma mesma oposição semântica organiza cada um dos significados. Ora, se se

examina agora a que tipo de faixas é ligado cada termo da oposição semântica, constata-se que é a mesma reunião da oposição e do contraste que é colocada em jogo:

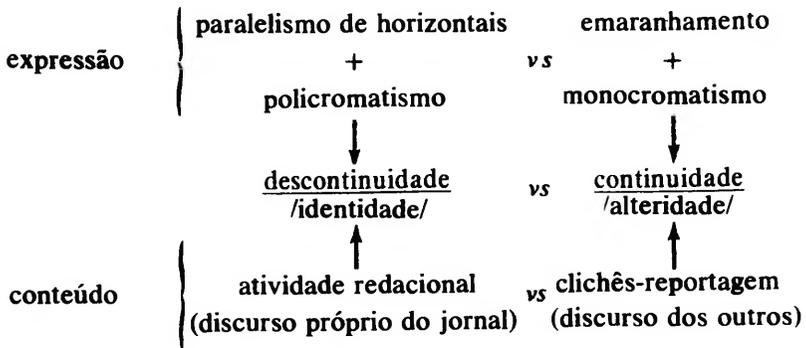
expressão: descontinuidade vs continuidade  
 conteúdo: /identidade/ vs /alteridade/

Essa junção, que é, repito, resultante da organização plástica da imagem (e que não existiria mais se essa organização fosse destruída), pode ser considerada como uma organização “profunda” no sentido que as duas relações agrupadas (descontinuidade vs continuidade e /identidade/ vs /alteridade/) são ambas situadas no nível profundo — uma no do plano da expressão e outra no do conteúdo.

Deve-se propor uma última questão. Essa reunião explica também a terceira unidade de expressão: a faixa-puzzle? A junção estaria, então, no âmago da totalidade da significação manifestada neste anúncio.

Na faixa-puzzle, é a área englobante que é tratada como continuidade por uma composição em emaranhamento (não ortogonalidade das tangências) e por um monocromatismo cinza; e é a área retangular englobada que é tratada — em sua totalidade e em relação à área precedente — como descontinuidade por um paralelismo de horizontais e um policromatismo. Que representa a área englobante cinza? Os clichês dispersos dos repórteres. A área retangular é o significante do maço de cigarros, colocado sobre os clichês. Ele representa, metonimicamente, a atividade do redator ou do diagramador, mesmo que aqui ela esteja suspensa. Ver-se-á mais adiante a significação dessa pausa.

A faixa-puzzle, como já se viu, serve para a expressão da atividade de produção do jornal: os clichês constituem o discurso fornecido por outras pessoas que está sendo selecionado, reunido para compor finalmente o discurso do jornal. Em conseqüência, reencontra-se de fato o mesmo agrupamento que estava em jogo na superfície total (a primeira página de um jornal) e na área retangular (o maço de cigarros):



Foi estudando o papel da homologação da superfície total do anúncio e da área retangular que se colocou em evidência essa reunião da oposição (da expressão) descontinuidade vs continuidade e da oposição (do conteúdo) /identidade/ vs /alteridade/. Acaba-se de reencontrar essa mesma junção em jogo na organização da faixa-puzzle, isto é, na imagem do anúncio. Em conseqüência, ela está bem no âmago da significação do anúncio manifestado visualmente.

Mas que acontece com os enunciados lingüísticos?

Pode-se considerar que há de fato dois enunciados lingüísticos. Um é formado de palavras ou grupo de palavras em caracteres "Times" redondos, que manifestam a identidade e as qualidades do objeto:

international News  
full flavor special blend  
20 filter cigarettes;

o outro é constituído pela frase tomada como divisa e inscrita na faixa vermelha em "Times" itálicos. Este enunciado dá, de alguma maneira, a identidade abstrata, ideológica, do objeto, enquanto aquele manifesta a sua identidade figurativa. O enunciado-divisa é assim para o enunciado das qualidades figurativas o que era a dimensão abstrata e ideológica da homologação plástica em relação à dimensão figurativa da primeira página e do maço de cigarros. Estudar-se-á, pois, esse enunciado-divisa como o lugar da manifestação lingüística de um conteúdo comparável àquele da dimensão plástica do anúncio.

Até o momento, esse enunciado não foi considerado senão na sua manifestação visual; interessou-se pela sua disposição paralela em relação às outras linhas horizontais, pela sua cor (em contraste com o fundo vermelho) ou ainda pela sua composição tipográfica (em "Times"). É preciso agora estudar a expressão lingüística, mais precisamente oral, a que remete a manifestação visual, grafemática. Qual é o

sentido da divisa? O leitor é convidado a quebrar o ritmo precipitado da vida social, a fazer uma pequena pausa em que será suspensa o que se chamava outrora a “*presse*”<sup>\*</sup> Não se trata de aproveitar de um descanso concedido após o momento de agitação em que se deve desenvolver uma grande atividade, fumar um “*News*” é tomar a iniciativa de interromper momentaneamente o próprio fluxo da vida profissional... essa vida que alienaria se dela não se retomasse o controle, precisamente parando-a em intervalos mais ou menos regulares.

Ter-se-á compreendido que a significação do enunciado lingüístico repousa também sobre a oposição *semântica/identidade/ vs/ alteridade/*. O que o anúncio “*News*” propõe ao leitor é um estilo de vida que se pode qualificar de complexo no sentido de que ele reúne dois estados contrários: a participação na vida trepidante da sociedade (está-se em pleno movimento apressado da multidão) mas também a conquista de um estilo pessoal a ela impresso. Objeto de valor mítico, esse estilo de vida faz que se escape assim, ao mesmo tempo, ao isolamento e à alienação ou à privação do eu.

Interessamo-nos aqui pela significação relativamente abstrata da divisa, mas é possível identificar igualmente, num nível mais figurativo — o da narratividade de superfície — um jogo entre a forma verbal de “*Take*” e a apresentação do maço de cigarros entreaberto, como nos sugeriu Paolo Fabbri quando da apresentação desta análise na Escola de Altos Estudos.

Se se admite assim que o enunciado propõe como objeto-valor a adquirir pelo leitor um programa relativamente abstrato, compreender-se-á que esse estilo de vida (que é o do jornalismo: um jornal “*fecha*”; uma redação seleciona e corta; um diagramador reenquadra e um fotógrafo fixa o movimento) pode ser também o de toda situação em que se tem a possibilidade de *organizar o próprio tempo de trabalho*. Não é, no universo, sócio-profissional atual, a própria situação do *executivo* (após ter sido outrora a do artesão)? Observa-se que o estudo do anúncio chega aqui a dar o perfil do destinatário da campanha “*News*” antes mesmo que ele seja reconhecível neste ou naquele retrato profissional.

A profissão de repórter serve para uma comunicação particularmente eficaz deste privilégio que representa o estilo de vida “*News*”, porque ela oferece uma figuratividade, um banco de imagens, de situações e de ações socialmente consideradas hoje como excepcio-

\* Há aqui um jogo de sentido, pois “*presse*” significa *pressa* e *imprensa*.

nais: observação direta do que se passa no mundo, criação intelectual ou estética, viagens (nas imagens suficientemente contrastadas na impressão, pode-se ler sobre um dos clichês, no alto do cartão postal colocado diretamente sobre o capô do Land-Rover, “Mongólia” e “Coréia”), meios sofisticados (helicóptero, Land-Rover, câmaras reflex), privilégios (braçadeira “Imprensa”), roupas descontraídas (impermeável com cinto, blusão)... O propósito do estudo é isolar o tipo de relação entre expressão e conteúdo colocado em jogo na produção do sentido do anúncio, o que implica abordagem metodologicamente bem distinta daquela praticada principalmente por R. Barthes em seu artigo de 1964, “Retórica da imagem” (a respeito das “Massas Panzani” em *Communications*, nº 4). Aliás, já se terá notado que uma dimensão “retórica” tem certamente sua pertinência e sua importância — ela assegura a eficácia da comunicação do conceito (em publicidade, designar-se-ia assim, o estilo de vida /identidade/ + /alteridade/ associado ao cigarro a ser lançado) — mas que ela aí mostra seus limites: não é ela que está na origem do sentido ou, se se quer, que construiu o conceito. A retórica da imagem não intervém senão no momento em que o “conceito” se torna figurativo.

Voltemos à definição mais “abstrata” do estilo de vida que o enunciado lingüístico manifesta. Trata-se, com efeito, de perceber que esse enunciado reúne já, em seu conteúdo, a /identidade/ à descontinuidade e a /alteridade/ à continuidade: a continuidade caracteriza o processo temporal que é o “rush”\* (da vida social); assim como a descontinuidade distingue o dos “breaks”\*\* que constituem o ritmo pessoal conquistado, ou a conquistar. Há aqui continuidade e descontinuidade no tempo (significado), enquanto o estudo da dimensão visual do anúncio tinha já isolado a descontinuidade e a continuidade no espaço (significante). Não obstante, por ter feito um rápido retorno à imagem a fim de mostrar sua retórica, tenha-se aí encontrado repórteres que enquadram e fixam uma redação que suspendeu por um momento sua seleção de clichês.

Assim, reencontra-se a oposição descontinuidade vs continuidade no plano do conteúdo do enunciado lingüístico e ela aí articula os dois aspectos da temporalidade própria do estilo de vida associado ao cigarro “News”. A oposição, com isso, “abandonou” o plano da expressão? Se sim, o agrupamento das duas oposições seria, então, de natureza diferente no enunciado lingüístico.

\* “Rush” significa pressa, precipitação, tropel, grande movimento. (NT)

\*\* “Break” quer dizer interrupção, intervalo. (NT)

De fato, o que há de notável nesse anúncio é que a oposição descontinuidade vs continuidade permanece, entretanto, uma oposição da expressão e que ela aí se junta, além disso, com a mesma oposição, semântica, ideológica: /identidade/ vs/alteridade/.

Que ocorre, então, com a expressão sonora do enunciado lingüístico? Ela apresenta-se como uma organização binária: dois grupos de três sílabas constituem “Take A Break In The Rush”. Se se examina a natureza fonética de cada um dos dois grupos, percebe-se que o ritmo do primeiro repousa sobre consoantes oclusivas, isto é, consoantes cuja articulação comporta uma oclusão do canal oral seguida de uma abertura brusca:

*Take A Break*

e o que o ritmo do segundo grupo se assenta sobre consoantes constrictivas, quer dizer, consoantes cuja articulação não comporta mais uma oclusão seguida de uma abertura, mas uma constrição:

*In The Rush*

Para ser preciso, o encadeamento de consoantes começa aqui por uma nasal (n), isto é, uma oclusiva, mas que pode ser “contida” (por sua posição final na sílaba): uma semi-oclusiva a segue (th), depois vêm uma constrictiva vibrante (r) e uma constrictiva fricativa (sh). Assim, essas diversas produções sonoras realizam, na primeira parte, um efeito de descontinuidade e, na segunda, um efeito de continuidade.

Se se consideram agora essas duas partes, essas duas unidades da cadeia da expressão sonora como os formantes (os significantes) das duas unidades semânticas, que são, de um lado, o convite a tomar a iniciativa de uma parada e, de outro, a micro-narrativa da vida social, reencontra-se a junção das duas oposições tal como ela tinha sido extraída no estudo da manifestação visual do anúncio:

expressão: descontinuidade vs continuidade

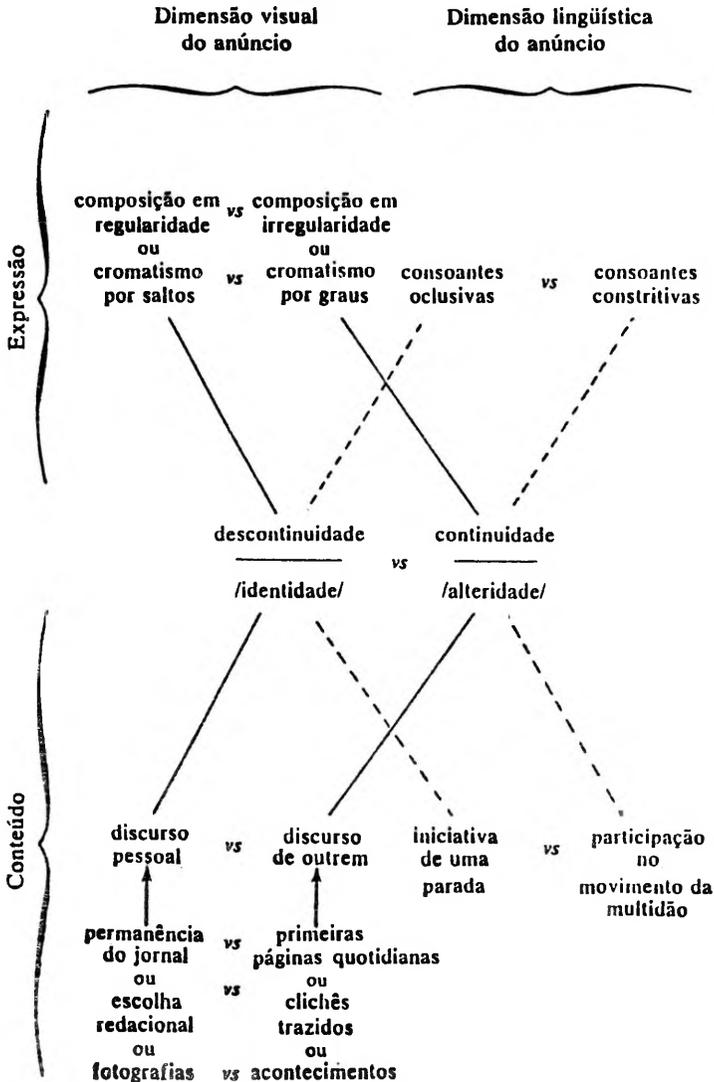
conteúdo: /identidade/ vs /alteridade/

Depois de uma tal análise — e somente depois — percebe-se que o fato de haver um material sonoro e um material visual para a expressão do anúncio não implica que seja preciso considerá-lo como constituído de uma mensagem lingüística e de uma mensagem icônica. Nesse anúncio, material sonoro e material visual manifestam a mesma forma de expressão, a mesma estrutura de qualidades independentemente de suas manifestações.

Compreende-se melhor, de outro lado, como podem constituir-se as sinestésias, essas correspondências de sons, cores e perfumes. Elas não são de fato senão as manifestações em materiais sensoriais dife-

rentes dos mesmos conjuntos de qualidades de expressão correlacionadas a este ou àquele conceito, quer essas correlações se façam por categorias (nos sistemas semi-simbólicos), quer unidade por unidade (nos sistemas simbólicos).

Pode-se representar, afinal, a relação entre a expressão e o conteúdo do anúncio da seguinte maneira:



Serão feitas algumas observações sobre essa forma tão particular de relação entre plano de expressão e plano de conteúdo.

1. A significação desse anúncio repousa sobre um certo tipo de linguagem, chamada “semi-simbólica”; as linguagens semi-simbólicas caracterizam-se não pela conformidade de elementos da expressão e do conteúdo isolados, mas pela conformidade de certas categorias desses dois planos. Citam-se geralmente como formas semi-simbólicas singnificantes as formas prosódicas e certas formas de gestualidade. O /sim/ e /não/ correspondem assim, em nosso universo cultural, à oposição dos movimentos da cabeça sobre os eixos verticalidade vs horizontalidade. A semiótica visual pôde mostrar a importância das organizações semi-simbólicas na pintura figurativa como na pintura abstrata e propôs chamar “linguagens plásticas” as linguagens visuais que manifestam uma semiótica semi-simbólica (1).

O que há de notável no anúncio aqui estudado é que o mesmo sistema semi-simbólico, a mesma junção de uma oposição de expressão e de uma oposição de conteúdo foi constituída a partir de duas linguagens de manifestação que não só diferem entre si pelos materiais em que se realizam, mas também se distinguem ambas do *sistema semi-simbólico*, pois a imagem figurativa e o texto remetem, direta ou indiretamente, a estes dois sistemas simbólicos que são, respectivamente, o mundo natural e língua natural.

Pela reunião de uma oposição de expressão independente de todo material de manifestação e de uma oposição de conteúdo situada num nível abstrato, ideológico, o anúncio não só produz seu sentido, sua “mensagem” para além da distinção texto/imagem, mas também ele se dá a possibilidade de se realizar em múltiplos registros de expressão ou de conteúdo (temas ou universos figurativos) e produz enfim, se essa possibilidade é explorada, seu efeito de sentido de riqueza e de criatividade.

2. O esquema de representação da relação entre a expressão e o conteúdo do anúncio não explica um fenômeno observado quando do estudo do enunciado lingüístico: a oposição descontinuidade vs continuidade, que se tinha isolado e situado sobre o plano da expressão para a dimensão visual do anúncio, articula também a temporalidade do estilo de vida valorizado na frase “Take A Break In The Rush” Dessa forma, poder-se-ia crer que a expressão visual e o conteúdo lingüístico devem ser homologados. De fato, após o estudo da expressão lingüísti-

(1) Uma coletânea de análises que ilustram a importância dessa problemática deve aparecer sob o título *Introdução às linguagens visuais. Do abstrato ao figurativo*.

ca sonora e uma rápida volta sobre as ações representadas na imagem, notou-se que a oposição *descontinuidade vs continuidade*, tanto para a frase como para a dimensão visual do anúncio, é utilizada não só como oposição de expressão, mas também como oposição do conteúdo (desta vez relativamente superficial). Repetimos, tal fenômeno não deve surpreender: uma linguagem é antes de tudo uma rede de relações, de oposições conceituais — de “categorias semânticas” na terminologia semiótica; elas podem, então, servir para constituir o plano da expressão ou o plano do conteúdo... ou ainda (como é o caso aqui) a expressão e o conteúdo, criando um efeito de motivação do signo, de permeabilidade dos dois planos da linguagem normalmente — e teoricamente — unidos de maneira totalmente arbitrária.

3. A publicidade seria o refúgio da poesia? Para justificar a incongruência de tal questão, notar-se-á que o fato de a significação do anúncio repousa sobre a acoplagem de oposições de expressão e de conteúdo pode ser considerado como característica da produção poética, no sentido que, como na poesia manifestada lingüisticamente, o anúncio joga (a) com a indentificação de articulações paralelas e correlatas que envolvem os dois planos, expressão e conteúdo, (b) com a colocação do enunciado em sistema: Roman Jakobson diria com a “projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático”

Ademais, poder-se-ia dizer que esse anúncio é “poético” pelo tipo de discurso que ele produz. Com efeito, a análise sintática narrativa que dele se pode fazer (a proposição de um estilo de vida complexo, isto é, ao mesmo tempo /identidade/ e /alteridade/ dá esse discurso como um discurso abstrato, enquanto, semanticamente, é um discurso figurativo, ao menos em sua dimensão mais explorada: a dimensão visual. Esse privilégio concedido à dimensão visual e à exploração de sua figuratividade para comunicar uma mensagem abstrata, ideológica, faz desse anúncio um enunciado muito próximo dos enunciados míticos ou sagrados que, usando do mesmo tipo de discurso, ao mesmo tempo, sintaxicamente abstrato e semanticamente figurativo, produzem um efeito de sentido de verdade.

## V — Os outros anúncios da campanha

O anúncio que acaba de ser estudado não é a única manifestação da campanha de lançamento do cigarro “News” Entre a meia dúzia de outros, dois somente retomam o tema da reportagem. Um (figura 3) representa em uma mesma faixa-puzzle central um maço de cigarros

deitado sobre clichês e também — o que é novo — sobre seus contatos<sup>\*</sup>; um cigarro está tirado do maço e colocado ao longo do seu lado direito. O outro anúncio (figura 4) representa o maço em pé. Seu perfil está inscrito em baixo do único clichê, o dos repórteres que “metralham”. Nesse anúncio, menciona-se a indicação “20 filter cigarettes” em uma pequena faixa branca oblíqua a cavaleiro do clichê e da divisa. O anúncio foi muitas vezes publicado na quarta página de capa de revista; ele é, então, circundado de uma cercadura vermelha. Os outros anúncios (figura 5) apresentam também o maço em pé, mas sobre uma espécie de mostrador abstrato cujo fundo vertical, para certas pessoas, constitui-se da faixa superior do anúncio estudado: o paralelismo horizontal do “título” e da “divisa”

A partir do estudo comparativo das diferentes dimensões visuais desses anúncios, pode-se notar que somente o anúncio que representa o maço deitado sobre clichês e contatos (fig. 3) reproduz o tratamento plástico do anúncio estudado (fig. 1). E cremos dever insistir nisso: o mesmo tratamento plástico é reproduzido, embora a parte inclusa na faixa-puzzle não seja só a área retangular do maço, mas as duas áreas disjuntas do maço e do cigarro. Em outras palavras, a mesma estrutura plástica, o mesmo jogo de contrastes gráficos e cromáticos e de suas disposições aí se reencontram, ao passo que os signos mudaram, que o plano da manifestação constitui-se, figurativamente, de uma outra cadeia de unidades significantes. Tal exemplo mostra a independência de fato — de direito, estava adquirida teoricamente por definição — da forma plástica em relação à sua realização em signos. Se se considera, enfim, o mundo publicitário (e se se fala sua linguagem), vê-se o partido que, praticamente, dele pode tirar o “criativo” no que tange à “declinação” possível do anúncio estudado.

Interessemos-nos agora pelo anúncio que foi, muitas vezes, publicado na quarta página da capa (figura 4). Dois elementos aí se encontram, que subvertem a organização da dimensão visual em relação à do anúncio estudado:

a) a cercadura vermelha exclui toda possibilidade de homologação da superfície total do anúncio e da área do maço de cigarros. Ora, todos se lembram de que era essa homologação que fundava, segundo nossa posição, a significação profunda do primeiro anúncio e, ao mesmo tempo, o valor do maço de cigarros “News”;

b) a pequena faixa branca oblíqua rompe o paralelismo da divisa e

\* Contato significa conjunto de provas, fotográficas dispostas numa mesma prancha para que se selecionem as que se deseja.

sobretudo a separação entre a faixa superior e faixa central; bem mais, essa faixa oblíqua se constitui como espaço incluso em relação ao conjunto de todo o anúncio — espaço inclusivo. A disposição geral da superfície total do primeiro anúncio é, então, inteiramente destruída.

Se se verifica que, em relação ao anúncio estudado, o maço de cigarros perde assim toda sua riqueza semântica, dois outros elementos, figurativos desta vez, dissociam-no da “narrativa” desenvolvida pelos dois anúncios (figuras 1 e 3) que representam vários clichês de reportagem:

a) a inscrição do perfil do maço de cigarros no único clichê que aparece, o dos repórteres “metralhando”, não o apresenta mais como maço utilizado pelos jornalistas — enquanto, nos outros anúncios, ele estava colocado sobre o capô do Land-Rover ou, em todo caso, jogado por um redator ou um diagramador sobre um monte de clichês e/ou de contatos;

b) sua posição em pé, enfim, antes o apresenta, se se pode dizer, do que o deixa em condição de ser apanhado para tirar o cigarro que está ligeiramente de fora — e é, aliás, nessa posição em pé que o maço é colocado em um decor abstrato, se comparado com os outros anúncios (figura 5).

O que nos importava de fato neste (extremamente rápido) estudo comparativo era mostrar como a forma plástica, que determina a significação do anúncio estudado, podia ser reencontrada, apesar de certas transformações — no nível dos signos — e, outras vezes, perder-se desde que a organização cromática e gráfica fosse diferente.

## VI — Conclusão

**A semiótica plástica: uma reflexão sobre a liberdade irremediável dos “fabricantes de imagens”.**

Há alguns anos, tentamos definir a autonomia e a importância de uma “semiótica plástica” ao lado de uma semiótica figurativa. Por seus jogos de contrastes ou de ritmos, o tratamento gráfico e cromático de uma imagem opera, muitas vezes, uma supra-segmentação, que rearticula os signos figurativos, na maioria das vezes lexicalizáveis, e dota de *formantes* o discurso “profundo” do enunciado, discurso tímico, mas sobretudo axiológico. Essa pesquisa, começada pelo estudo do estatuto semiótico dos contrastes na fotografia de Edouard Boubat (cf. J.-M. Floch, “Sémiotique poétique et discours mythique

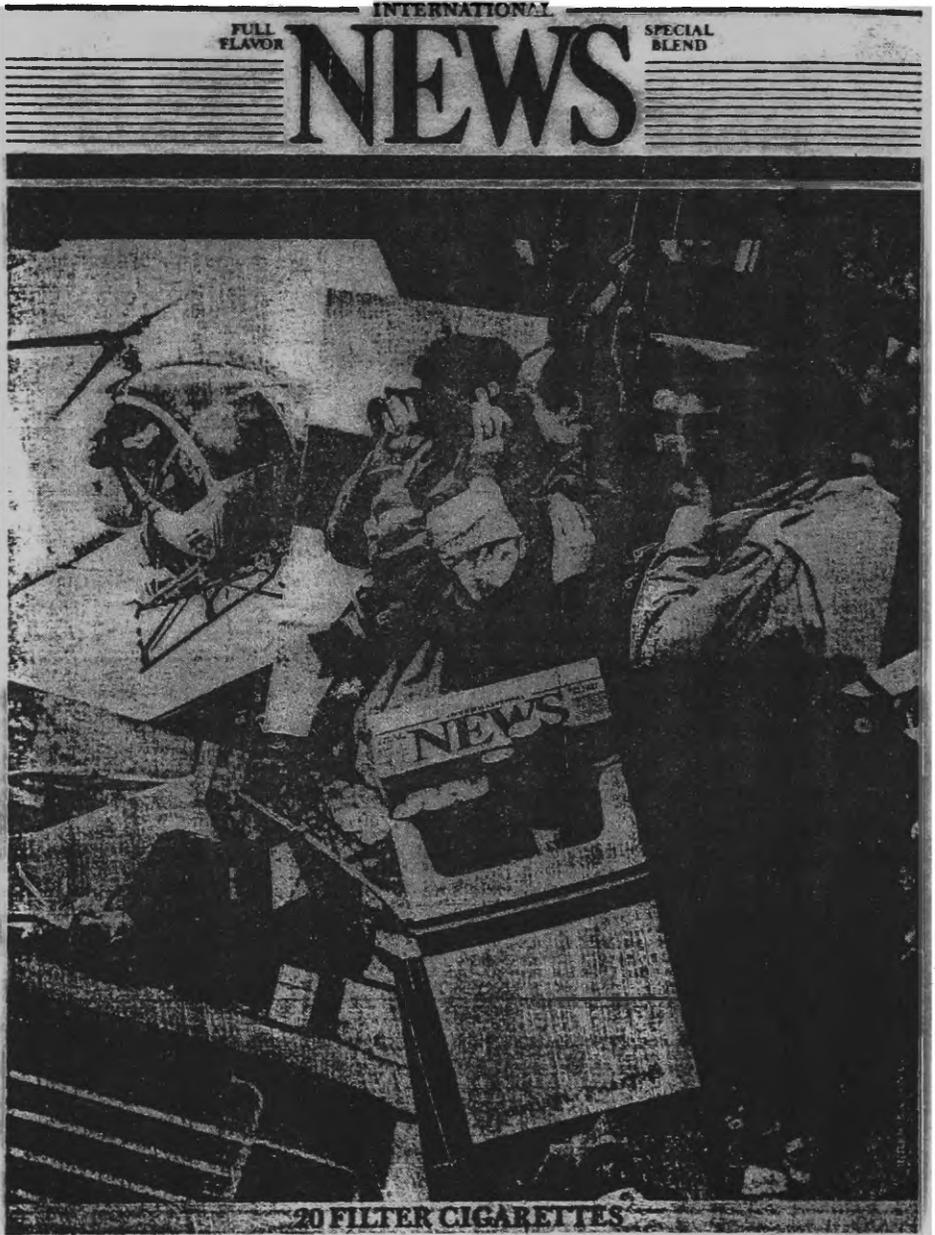


Figure 1



Figure 5a



Figure 5b

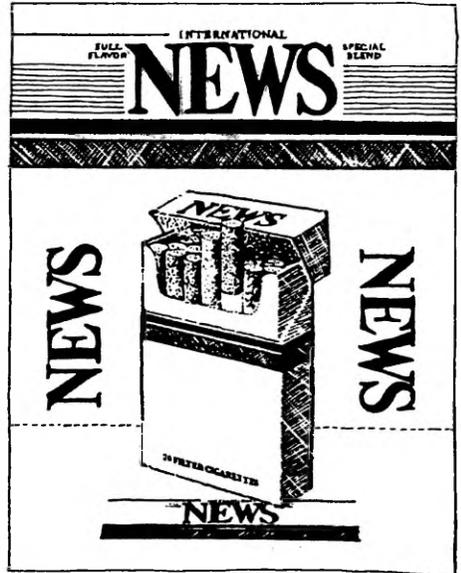


Figure 5c

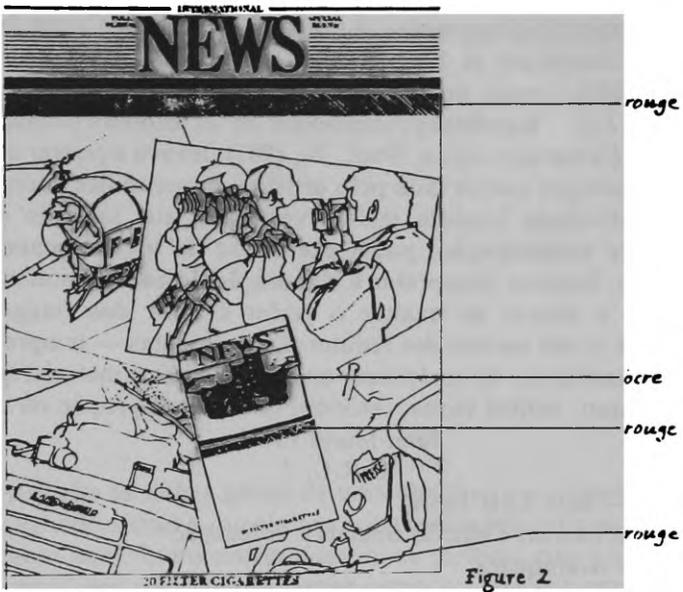


Figure 2



Figure 3



Figure 4

en photographie” *Documents et Pré-publications* du Centre International de Sémiotique et Linguistique, Universidade de Urbino, 94, junho de 1980), depois desenvolvida pela análise de pinturas figurativas ou não ( cf. “Kandinsky: sémiotique de un discours plastique non figuratif” *Communications*, Seuil, 34, 1981), levava a pensar que essa liberdade, sempre conservada pelo artista a despeito das coerções de uma figuratividade imposta muitas vezes por sua inserção em um processo de comunicação, podia exercer-se da mesma maneira em publicidade. Pode-se interpretar a elaboração dessa “semiótica plástica” como o desejo de exaltar o poder criador dos fotógrafos e desenhistas — até mesmo dos redatores e dos poetas — sempre livres, em última instância, de enriquecer ou de subverter o material figurativo, ou mesmo, muitas vezes, retórico, que se lhes propõe ou impõe.

Jean-Marie Floch

U.R.L. 7

Tradução — José Luiz Fiorin

Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação

UNESP — Araraquara

# A construção do ator: do sógnico ao simbólico

I. Assis Silva

Estas são as linhas gerais de uma hipótese que vimos desenvolvendo segundo a qual o *ator* é construído pelos procedimentos discursivos como uma *figura narratológica*, ou melhor, como uma *figura-ator*, a qual, por isso mesmo, surge como o lugar por excelência de constituição da *intersemiotividade*. Com isso queremos significar que os procedimentos discursivos fazem da figura-ator uma instância *semi-simbólica*, onde a disjunção *mundo natural / língua natural* é sincretizada.

O conjunto desses procedimentos é por nós visualizado como um percurso que nos leva do sógnico ao simbólico, ou melhor, como um trabalho de *transformação* que nos leva de um *estado sógnico* a um *estado simbólico*. Não estamos interessados aqui nos símbolos estereotipados (“figés”) como por exemplo /rosa/ “amor”, /cruz/ “cristianismo” /meia-lua/ “islamismo” mas nos símbolos construídos pelo e no texto. Por exemplo, não estamos preocupados com as virtualidades simbólicas que /agulha/ tem em língua portuguesa, mas com os valores simbólicos efetivamente explorados pelo e no *Apólogo* machadiano. Por outras palavras, não nos interessam os símbolos, mas a simbolização, ou seja, o processo de desconstrução de um simbolismo estereotipado para a construção de um simbolismo novo.

Esse trabalho surge como um *ato de linguagem* que nos leva de:

a) um estado lexical —→ estado discursivo.

b) um estado descritivo —→ estado narrativo.

Para transformar a entidade lexical /agulha/ em entidade discursiva, em protagonista do discurso, esse trabalho de simbolização procede a uma verdadeira *refuncionalização* que transforma, por exemplo, a

função *prática* da *superatividade* de /cabeça/ em função *mítica*. Vejam, por exemplo, o que acontece no texto machadiano:

— “Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...” (linha à agulha)

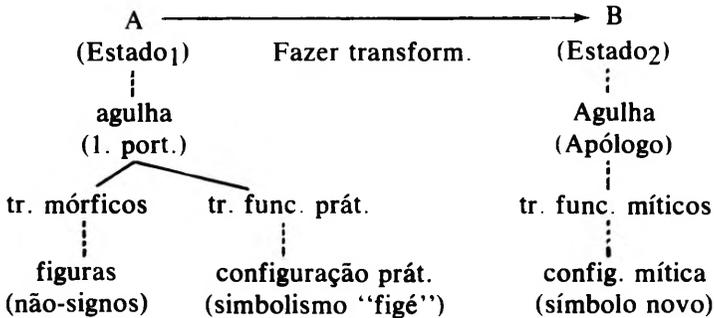
Insistência na função prática: furar o pano;

Insistência na função mítica: unir, dar feição, dar forma.

— “Sim, mas que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você que vem atrás, obedecendo ao que eu faço e mando...” (agulha à linha)

Insistência na função mítica: posição de comando  $\cong$  poder fazer.

Na perspectiva narratológica (do projeto semiótico em desenvolvimento no *Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques* da EHESS e CNRS, Paris), essa refuncionalização simbolizadora é suscetível de formulação em termos de sintaxe actancial como a colocação em andamento de um PN (Programa Narrativo), como um *fazer ser* que chama à existência um *novo estado* narrativo. Desse prisma a refuncionalização surge como um *fazer transformador* que incide sobre dois estados:



Distinguem-se na organização do semema (Pottier, Greimas) uma parte constante e uma parte variável e, no interior desta, uma parte feita de semas genéricos — a qual constitui a *base classemática* — e uma parte feita de semas específicos (figurativos) para os quais propusimos reservar o nome de *semas contextuais*

<u>Constante</u>	<u>Variável</u>	
específica	específica → genérica	genérica
cosmológica	cosmol. → noológica	noológica
exteroceptiva	exterocep. → interoceptiva	interoceptiva
aclassesmática	classesmatizável	classesmática
<b>Base sêmica</b>	<b>Semas contextuais</b>	<b>Base classesmática</b>
<extremid> + <superat.>	<verticalidade>	<materialidade>

"cabeça de cachoeira"

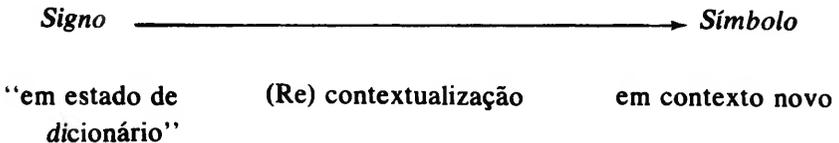
Para Greimas (1966: 65), as figuras sêmicas que constituem o que estamos chamando de *base sêmica*, situam-se no interior do processo de percepção, onde constituem *percepts* puros e representam a face externa da percepção, representando a contribuição do MN (ou melhor de uma semiótica particular) para o nascimento do sentido<sup>1</sup>. É desse ângulo que a base sêmica é classificada de cosmológica e exteroceptiva enquanto a base classesmática é classificada de noológica e interoceptiva. A essa luz, o conjunto formado pelos *semas contextuais* assume a característica de lugar ou instância de *mediação* entre o âmbito daquilo que é representado pela base sêmica (digamos, âmbito do Mundo Natural) e o âmbito daquilo que é representado pela base classesmática (domínio do lingüístico, ou melhor, do semiótico por excelência).

Em trabalho anterior (Assis Silva 1975: 178), levantamos a hipótese segundo a qual o trabalho textual propriamente dito teria como ponto de partida a reconfiguração classesmática, o que repercutiria imediatamente e sobretudo na parte variável figurativa (específica). Hoje, tendo em vista a distinção, não polar mas relativa, entre dimensão pragmática e dimensão cognitiva do discurso, pensamos que a incidência predominante sobre o específico ou sobre o genérico não pode ser determinada *a priori*. Tem de ser encarada à luz de uma tipologia de discurso ainda inexistente, mas cuja primeira articulação teria de levar em conta a oposição entre pragmático e cognitivo. Desse ângulo, em discursos que privilegiem a "mundanização" da língua (ou melhor, do semiótico), a incidência maior seria sobre o figurativo, acarretando uma sorte de figurativização do classesmático cujo efeito de sentido seria uma espécie de "mise entre parenthèses" da língua para simular uma apreensão não mediatizada do mundo; em discursos que privilegiem uma "idiomatização" ou melhor, uma semiotização do mundo, a incidência maior seria sobre o classesmático, o que redundaria numa sorte de classesmatização do figurativo, cujo efeito de sentido seria uma espécie de "mise entre parenthèses" do Mundo, uma sorte

de evanescência de sua referencialidade. Com isso, nossa colocação contempla uma tensão entre os dois movimentos sem retirar aos semas contextuais o seu papel discursivo propriamente dito de instância ou lugar de *mediação* entre as duas macrossemióticas: Mundo Natural e Língua Natural. Com efeito, desse ponto de vista, o conjunto formado pelos semas contextuais constituiria, a nível de discurso, o domínio por excelência de manifestação da atividade organizadora que o homem, via LN, exerce sobre o MN. Assim, o trabalho discursivo simula, a cada produção textual, o trabalho de leitura do Mundo pela Língua Natural.

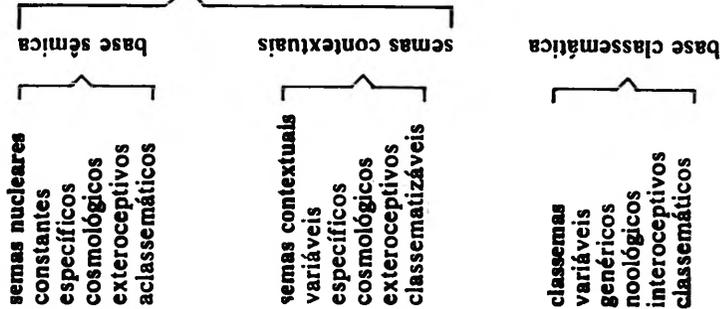
***Semas contextuais*: domínio por excelência de manifestação da atividade humana de reconfiguração da relação LN x MN.**

Visto na distância entre entidade virtual (entidade no sistema) e entidade realizada, o trabalho de construção do símbolo pode ser concebido como um percurso que, partindo do *signo* em “estado de dicionário” (feito de contextos mínimos, ou melhor, de contextos virtuais), procede à sua colocação em contextos atuais, ou seja, *recontextualiza*-o, constituindo assim o símbolo, ou mais precisamente o semi-símbolo (ou signo-símbolo):

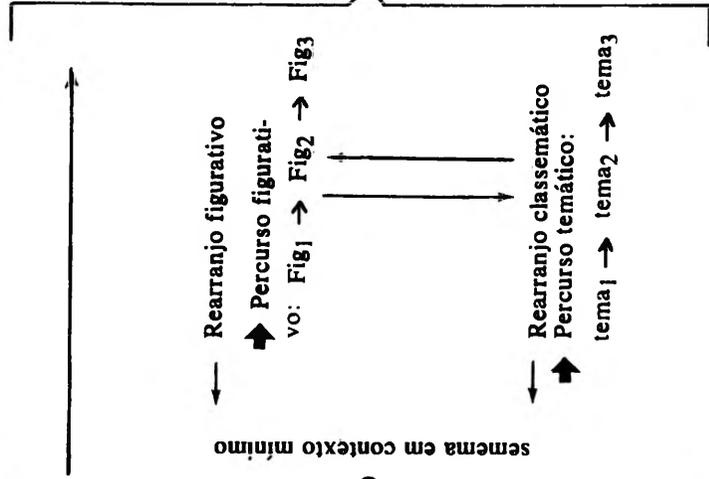


Essa recontextualização é tarefa da discursivização (≅colocação em discurso) da qual resulta a construção do *ator*. Ela sobrepõe (reveste) a uma configuração *diagramática*<sup>2</sup> definível pela Gramática Fundamental e pela Gramática Narrativa, uma cobertura classemática e uma cobertura figurativa, explicitáveis — parece-nos — em termos de um rearranjo figurativo, subjacente à constituição do percurso figurativo, e de um rearranjo classemático, responsável pela organização do percurso temático:

Estado 1: SÍGNICO



DISCURSIVIZAÇÃO  
(Re) Contextualização



Estado 2: SIMBÓLICO

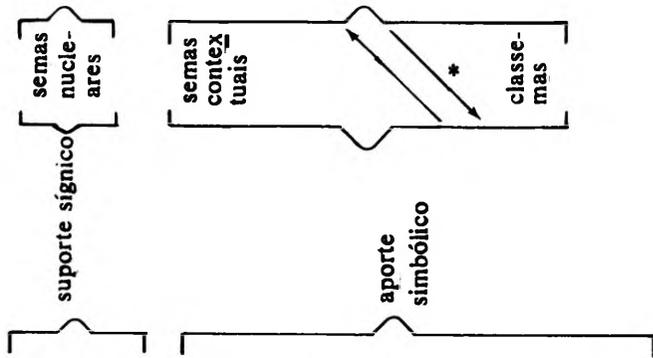


FIGURA NARRATOLÓGICA ≡ ATOR

(\*) neutralização da oposição

Enquanto lugar construído pelo e no discurso (que é egocentrado), a figura-ator<sup>3</sup> revela-se como o lugar por excelência de constituição da intersemioticidade, isto é, como o lugar ou instância semi-simbólica onde se sincretiza a disjunção MN/LN. Tal sincretismo simboliza a construção pelo homem e para o homem de um lugar dotado de sentido para o seu ser/estar-no-mundo: as figuras narratológicas com que ele punctua (baliza) suas narrativas são a representação miniaturizada desse encontro. Para não alongar mais a questão, volte-mos rapidamente ao *Apólogo* machadiano. Os rearranjos figurativos e classemáticos a que são submetidos aí a *agulha* e a *linha* manifestam percursos temáticos e figurativos opostos:

<p><b>percursos temáticos</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. exercer atividade utilitária vs. exercer atividade estética;</li> <li>2. comandar vs. ser comandado (≡ ter poder)</li> <li>3. ser alvo de consideração vs. nobreza;</li> <li>4. ter status vs. não ter status.</li> </ol>	<p><b>percursos figurativos</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. furar o pano vs. ligar, dar feição (≡ dar forma);</li> <li>2. ir adiante vs. vir atrás;</li> <li>3. ir entre os dedos da costureira, unidinha a eles vs. ir no corpo da baronesa;</li> <li>4. fazer parte do vestido e da elegância vs. ser espetada no corpinho; ir para o salão de baile vs. ficar na saleta de costura; dançar com ministros e diplomatas vs. ir para o balaio das mucamas.</li> </ol>
---	---

Entramando-se, esses percursos configuram a transformação

- a) da *agulha* como uma caminhada:
  - da fala ao silêncio;
  - da atividade à passividade;
  - do lugar "distinto" ao lugar ínfimo;
- b) da *linha* como uma caminhada:
  - do silêncio à fala;
  - da passividade à atividade;
  - do lugar "distinto" (saleta) ao lugar nobre (salão de baile).

Atenuadas as oposições entre o *objetual* (que aponta para o MN) e o *humano* (que é do âmbito da LN), *agulha* e *linha* surgem como símbolos, respectivamente, do *trabalho* e da *fruição* do trabalho (alheio).

**NOTAS**

- (1) O Mundo Natural não é um mundo falado; sua existência enquanto significação não depende exclusivamente da aplicação de categorias linguísticas sobre ele; como a língua, ele é natural no sentido de que é anterior ao indivíduo; como a Língua Natural ele é uma macrossemiótica, no sentido de que deve ser considerado como um lugar de elaboração e de exercício de múltiplas semióticas (Cf. Greimas e Courtés 1983: 291).
- (2) Essa configuração diagramática é a estrutura actorial que é, de acordo com nossa hipótese, constituída de três diagramas-suporte: a) diagrama-suporte estenogramático: tensões sêmicas nucleares (de natureza lógico-conceptual); b) diagrama-suporte narrativo: tensões actanciais (de natureza antropomórfica); c) diagrama-suporte topológico: tensões eu vs. não-eu/tensões aqui vs. não-aqui/tensões agora vs. não-agora.
- (3) Uma figura é — segundo Geninasca (1981: 15) — um lugar construído e meio privilegiado de manipulação e de comunicação de estruturas relacionais hierarquizadas.

**Referências bibliográficas**

- (1) Assis Silva, I. (1975) — “A configuração semântica do texto”, *Revista de Cultura Vozes*, Vol. LXIX, N° 3, pp. 171-180; (2) Geninasca, J. (1981) - “Place du figuratif” *Actes Sémiotiques: Bulletin*, n° 20: pp. 5-15; (3) Greimas, A. J. (1966) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse; (4) Greimas, A. J. & J. Courtés (1983) — *Diccionario de Semiótica* — Tradução, São Paulo: Cultrix.

Araraquara, Dezembro/1984



# ENCENAÇÃO DO INDIVÍDUO

## Notas sobre um ensaio de Roland Barthes\*

Paulo Eduardo Lopes

O artigo de Roland Barthes intitulado “O Terceiro Sentido” (*in* Barthes, 1984) coloca de saída uma dificuldade para o estudioso de semiótica interessado em conhecer as diretrizes que a semiologia imprime à abordagem do visual: em contraste com a extrema preocupação do semioticista quanto à escolha e utilização de critérios epistemológicos, indispensáveis para a constituição de um coerente corpo teórico, a análise do semiólogo deixa “a melhor parte à intuição do descritor (ou do *scriptor*)” (Greimas e Courtés, 1983). De fato, o estudo de Barthes é pontilhado de metáforas, descrições sensoriais, aparentes contradições; antes de constituir aquilo que o semioticista chamaria de discurso científico — onde o sujeito científico possa funcionar como um sujeito qualquer, como um autômato — o discurso barthesiano é uma *escritura*: “linguagem única, indireta, auto-referencial e auto-suficiente” (Perrone-Moisés, 1983). O próprio Barthes, n’“O Terceiro Sentido”, reconhece que não pode apreender o seu objeto — o sentido “obtusos” — através de uma metalinguagem rigorosa; o sentido obtuso, diz ele, é uma “captação poética”, e “chegará a existir, a entrar na metalinguagem do crítico”. No seu livro sobre Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés explica que, como teórico, ele buscava sempre subverter as expectativas, desautomatizar o leitor “pelas surpresas do significante”. Uma das “táticas” usadas para surpreender seria, segundo o próprio Barthes, “introduzir, no discurso conceitual, significantes sensuais. A intromissão do corpo num discurso do puro intelecto perturba, salutarmente, a ‘seriedade’, a ‘objetividade’ e a ‘boa consciência’ desse discurso”

\* Tema de palestra proferida em Araraquara (SP), durante o encontro do Centro de Estudos Semióticos de 26.04.86.

Assim, será a partir da constatação dessa peculiaridade do discurso barthesiano, e sobre as primeiras reflexões realizadas, que o presente trabalho proporá dois caminhos complementares entre si, no intuito de tecer algumas observações para debate: tomando por hipótese que a aplicação da gramática semiótica pode ajudar na compreensão de discursos muito complexos, como é o caso, efetuar um ligeiro esboço de análise narrativa do artigo de Roland Barthes, através da descrição do percurso realizado pelo *objeto do saber* — o “sentido obtuso”; e uma tentativa de apontar os lugares teóricos que os conceitos emitidos ocupariam dentro da teoria-padrão greimasiana.

### Organização textual

O ensaio de Roland Barthes se inicia com a descrição de um fotograma pinçado do filme *Ivan, o Terrível*, de S.M. Eisenstein, onde são distinguidos três níveis de sentido: o da “comunicação”, o da “significação” e o da “significância”. Explorando este último nível, oferece uma extensa lista de definições e de exemplos, para chegar a afirmar que:

- 1) o terceiro nível de sentido, o sentido obtuso, só pode ser encontrado no *fotograma* (enquanto parte constituinte do *filme*) e só nele pode ser percebido;
- 2) o terceiro sentido caracteriza o “fílmico” — aquilo que, no filme, “não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada”.

Assim, parece que, apesar de fundamentar a sua análise na imagem fixa, Barthes está perseguindo na verdade um elemento caracterizador da linguagem do cinema, do filme como um todo. Se se admite, com Greimas, “que o discurso em ciências humanas obedece às regras da organização narrativa” e que, portanto, “a narrativa científica se define (...) como a transformação de um não-saber/em um saber/” (Greimas, 1976), pode-se marcar no discurso barthesiano o momento inicial, pressuposto, em que um sujeito e um objeto de fazer cognitivo se instalam pela colocação da questão: o que é que caracteriza a linguagem do filme cinematográfico? Este instante, aliás, pode ser vislumbrado no discurso quando Barthes propõe que o “movimento”

\* *Nível da comunicação*: “Onde se acumula todo o conhecimento que me fornecem o cenário, os trajes, as personagens, as suas relações (...)”;

*Nível da significação*: “Um nível simbólico. Este nível está ele próprio estratificado. Há o simbolismo referencial (...) o simbolismo diegético (...), o simbolismo eisensteiniano (...) e há, por fim, um simbolismo histórico (...)”. Estes dois níveis compõem o “sentido óbvio”

do filme “não é de modo nenhum animação, fluxo, mobilidade, ‘vida’ cópia, mas apenas a *armação* de um desdobramento permutativo”; aqui, jogando com a oposição entre as categorias do /contínuo/vs/descontínuo/, estabelece-se um percurso que pode ser esquematizado da seguinte maneira:

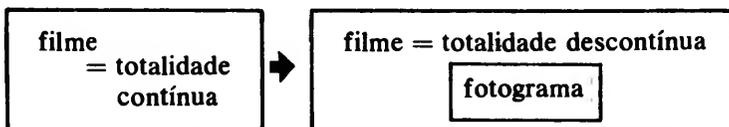


Figura 1

onde se registra uma primeira mudança no estatuto formal do discurso: exercendo o seu fazer cognitivo sobre o objeto *filme*, o sujeito reconhece aí a existência de unidades discursivas menores — os fotogramas — que passarão então a servir de suporte a um novo discurso cognitivo. Na etapa seguinte, virá a descrição dos elementos fotogramáticos como articuláveis em níveis de sentido e a exploração do terceiro nível, como na Figura 2.

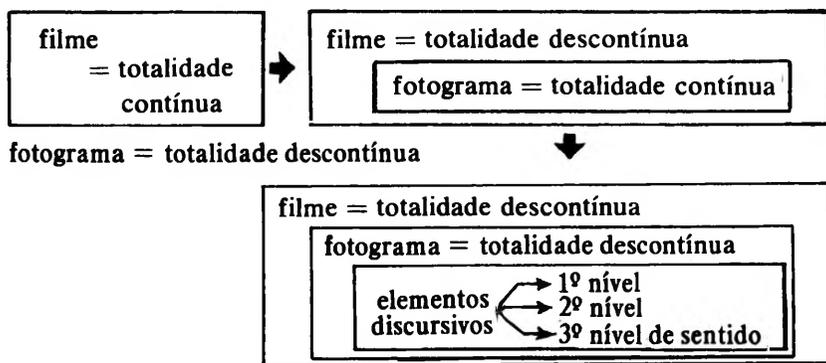


figura 2

## O estatuto actorial do terceiro sentido

Percebe-se assim um determinado percurso do actante-objeto, constituindo o seu papel actancial, à medida que o sujeito do discurso cognitivo exerce o seu fazer. As etapas do percurso marcadas nas figuras acima correspondem aos momentos em que essa performance

do sujeito se efetiva negando a instância de manifestação do objeto e buscando a sua instância imanente. O jogo de modalizações e sobre-modalizações aléticas e epistêmicas através do qual essas passagens se verificam não será estudado no âmbito deste trabalho; ver, a respeito, o item 3.7 da “Semiótica do Discurso Científico” em que Greimas comenta *O parecer e o ser* (in Greimas, 1976).

A partir da passagem em que o fotograma-objeto passa a ser descrito em termos de níveis articulados de sentido, Barthes toma aquilo que denomina terceiro nível de sentido — o “nível da significância” ou “sentido obtuso” — como objeto, referencializando o primeiro e o segundo níveis como preocupações de estudo para, respectivamente, uma “semiótica da mensagem” e uma “segunda semiótica ou neo-semiótica”. Se se aceita a terminologia greimasiana para a análise do discurso científico, pode-se dizer que aqui terminam o fazer taxionômico e o fazer programático do sujeito cognitivo, e tem início o seu fazer comparativo.

Para Barthes, o sentido obtuso *ultrapassa* o sentido óbvio (primeiro e segundo níveis) sem negá-lo ou confundi-lo. O sentido obtuso é “errático” “teimoso” “fugidio”; “obriga a interrogar”; “faz deslizar a leitura”; “abre o campo do sentido”; “é da raça dos jogos, das brincadeiras, do carnaval”; “estabelece um diálogo”; “confunde” “tem emoção”; “é pastiche e fetiche”; “é inquietante como um convidado que se obstina a ficar sem dizer nada lá onde não têm necessidade dele”; enquanto que o sentido óbvio “fulmina a ambigüidade (...) pelo acréscimo de um valor estético, a ênfase”. Para Barthes, “o sentido óbvio é *sempre* em Eisenstein a revolução”. Percebe-se que, por oposição à inexorabilidade que a descrição confere ao sentido óbvio, a principal característica a ser destacada no sentido obtuso é uma espécie de mobilidade, de animação. “O sentido obtuso não pode movimentar-se senão aparecendo e desaparecendo” diz Barthes: ele *pulsa*, ele parece ser descrito como uma entidade dotada de vida. O discurso barthesiano pode ser lido, então, através da articulação dos valores fundamentais da /dinamicidade/ vs /estaticidade/, sendo o primeiro deles euforizado no contexto ocorrencial de uma *narrativa da vitória* (cf. Greimas, 1976). No nível discursivo, essas categorias muito amplas vão constituir os papéis temáticos do discurso objetivo: o que Barthes chama de sentido óbvio realiza o tema da *imposição*, isto é, do direcionamento da leitura do enunciário (tema que recobre a categoria da/estaticidade/); e o seu sentido obtuso realiza o tema da *possibilitação*, ou seja, daquilo que permite variações no

movimento interpretativo do enunciatário (tema que recobre a categoria da/dinamicidade/). É assim que o terceiro sentido “chegará a existir, a entrar na metalinguagem do crítico”: como um *ator*, dotado, como se viu acima, de um papel actancial — objeto de querer-saber — e de um papel temático — realização discursiva do tema da possibilidade.

O estudo sobre “O Terceiro Sentido”, ao cabo destas observações, pode ser entendido como um percurso coerente que vai:

a) do todo para a parte: do filme-fluxo para o filme — armação de fotogramas; daí para o fotograma-suporte de três níveis de sentido; e b) da imposição para a possibilitação (de sentido), ou do estático para o dinâmico.

Por um determinado ângulo, ambos os percursos são redutíveis e homologáveis entre si; de fato, pode-se postular que o grande tema que enfeixa os demais, neste discurso, é o da *colocação em cena de um sujeito* — enquanto individualidade que se afirma pela sua capacidade de, em diálogo com um outro sujeito (representação do *todo*), enunciar originalmente. Ou, nas palavras do próprio Barthes: a *diferença* está em “que cada relação, pouco a pouco (é preciso tempo), se *originalize*: reencontre a originalidade dos corpos tomados um a um, quebre a reprodução dos papéis, a repetição dos discursos (...)” (*apud* Perrone-Moisés, 1983).

### Proposições teóricas

Barthes *individualiza* o seu discurso, num outro nível, detonando com a descrição de seu objeto uma série quase inumerável de paráfrases. Contam-se por volta de setenta definições diferentes para o seu “sentido obtuso” em uma dúzia de páginas do trabalho. O terceiro sentido, segundo Barthes, “é o nível da significância” e seu discurso enfatiza este mecanismo. Se a significância é o “trabalho de diferenciação, estratificação e confrontação que se pratica na língua, e deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada” (J. Kristeva), “trabalhar a língua é então explorar como ela trabalha” (Todorov e Ducrot, 1972) — e é esse o sentido que *escritura* assume em Barthes.

A idéia de diálogo está embutida no conceito de significância. Retomada de M. Bakhtin, é colocada por Kristeva em termos de intertextualidade; Barthes fala em dialogismo e interlocução: “o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas contudo no interior da interlocução”. É por isso que “nem a simples fotografia nem a

pintura figurativa podem assumir (o fílmico, o terceiro sentido), porque lhes falta o diálogo, a referência ao horizonte diegético, a possibilidade de configuração” do filme.

Percebe-se que Barthes está tratando, na verdade, de problemas relativos à tensão dialética que se estabelece entre as microunidades constituintes do discurso (no caso, o fotograma) e o próprio discurso, enquanto macrounidade constituída (o filme), no momento da sua interpretação pelo enunciatário. À procura do lugar de maior liberdade para o fazer interpretativo, ele fixa a sua atenção sobre o pólo constituinte, caracterizado por, isoladamente, ser o suporte de sentidos virtuais, pela remissão que comporta a um elemento transdiscursivo — as possibilidades de “diferenciação, estratificação e confrontação” oferecidas pelo código. É evidente que não se trata de negar que o sentido seja estabelecido pela seleção que a configuração discursiva realiza de uma dentre outras possibilidades do código a que cada unidade se relaciona, mas enfatizar o instante privilegiado de *possibilitação* que a interpretação encontra no paradigma. Se nem mesmo o *punctum* que Barthes descobre na fotografia (em *A câmara clara*) pode ser idêntico ao *sentido obtuso*, é porque no desenrolar de um discurso fílmico este sentido pode pulsar, isto é, movimentar-se compondo um percurso que estabelecerá com o percurso paralelo do sentido óbvio uma relação tensiva; e, portanto, a distância do conceito de *punctum* para o conceito de sentido obtuso será tanto maior quanto maior for a tensão entre a imposição de uma interpretação pelo contexto e as possibilidades de uma interpretação pelos códigos, as quais a idéia de sentido obtuso evidencia ou privilegia. Trata-se aqui, pois, de pensar de modo específico a problemática do código.

Se se postula esta questão no âmbito do discurso barthesiano, pode se encontrar aí novamente a oposição entre o todo e a parte, agora vista como *sociedade vs indivíduo*. Então o código vem a ser, finalmente, um grande discurso social, ou: o discurso do *outro* que o discurso individual introjeta, inscrevendo-se no universo social pelo trabalho de articulação tímica, que o filtra. O conceito de componente tímico abre portas para um campo ainda muito pouco explorado em termos semióticos, que é o do conceito psicanalítico de *inconsciente*. É possível que o estudo de Roland Barthes esteja indicando justamente nessa direção quando fala das possibilidades do fazer interpretativo do enunciatário. “O inconsciente é o discurso do Outro”. escreve Lacan; “é esse capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado” Ou seja, o incons-

ciente inaugura-se por uma interdição. No entanto, se o indivíduo só se pode expressar pela referência a um código, vale dizer, pelo discurso do outro, é também através desse código que o seu inconsciente vai poder expressar-se. Como? Através do “estoque e das acepções do vocabulário [= código] que me é particular”; e “nos rastros, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções, necessitadas pela emenda do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e das quais minha exegese restabelecerá o sentido” (Lacan, 1978).

Lugar ao mesmo tempo de interdições, imposições e de possibilitações, o código pode ser trabalhado em sua relação com o contexto-ocorrência, pelo mecanismo complexo da significância, de maneira a permitir a originalização do discurso, ou a restauração exegética do inconsciente. Pode-se afirmar que Barthes, em sua genialidade, procura vislumbrar as figuras discursivas do inconsciente manifestadas na imagem fílmica. Avança, para isso, a seu modo, certos procedimentos metodológicos que hoje em dia a semiótica visual tenta formalizar, como é o caso das propostas de análise através de inventários de categorias eidéticas e suas relações, constituindo conjuntos semi-simbólicos. Evidencia-se, assim, que o retorno a semiólogos do porte de um Roland Barthes justifica-se plenamente, e é de grande interesse para o semioticista: a intuição com que contava o semiólogo permitia-lhe, muitas vezes, alcançar fronteiras que a semiótica, em sua caminhada, apenas começa a transpôr.

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, R. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Ed. 70, 1984.

DUCROT, O. e TODOROV T. *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Ed. du Seuil, 1972.

GREIMAS, A.J. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1976.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1983.

HÉNAULT, A. *Narratologie sémiotique générale*. Paris, P.U.F., 1983.

LACAN, J. *Escritos*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

LOPES, E. *Discurso, texto e significação. Uma teoria do interpretante*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.

PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes. O saber com sabor*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

01 AUG 1988