


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara-SP

AMANDA HELENA GRANADO

**Semiótica e cultura de massa: um estudo
historiográfico**

Araraquara-SP
Setembro de 2021

Amanda Helena Granada

***Semiótica e cultura de massa: um estudo
historiográfico***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara para futura obtenção do título de Mestra em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivos e Textuais.

Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela.

Fomento: CNPq.

ARARAQUARA

2021

G748s	<p>Granado, Amanda Helena</p> <p>Semiótica e cultura de massa : um estudo historiográfico / Amanda Helena Granado. -- Araraquara, 2021</p> <p>148 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientador: Jean Cristtus Portela</p> <p>1. Semiologia. 2. Semiótica Discursiva. 3. Cultura de Massa. 4. Signo. 5. Historiografia da Linguística. I. Título.</p>
-------	---

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Amanda Helena Granado

*Semiótica e cultura de massa: um estudo
historiográfico*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara para futura obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivos e Textuais.

Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela.

Fomento: CNPq.

Data da defesa: 30/09/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
FCL/CAr/Unesp

Membro titular: Profa. Dra. Flavia Karla Ribeiro Santos
IBICT

Membro titular: Profa. Dra. Patricia Veronica Moreira
FCL/CAr/Unesp

1º Suplente: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes
Usp

2º Suplente: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann
Unesp/Assis/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Unesp – Campus de Araraquara

Para meu pai, Carlos Granado. Te amo pra sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dalva e Carlos, por sempre incentivarem meu intelecto e a minha vontade de estudar.

Agradeço a minha irmã, Ana Flávia, por ser meu principal apoio durante toda a minha vida.

Ao meu irmão, Danilo.

Para a minha cunhada, a Jaqueline, por todos os escondidinhos de calabresa e pela alegria de suas chegadas aqui em casa.

Ao meu querido orientador, Jean, cuja minha admiração será tão forte e eterna quanto a minha satisfação de ter trabalhado ao seu lado.

Ao Grupo de Pesquisa em Semiótica, o GPS, por toda a nossa troca e acolhimento, mesmo durante a pandemia. Desse grupo, quero direcionar agradecimentos especiais a duas grandes amigas, a Euzenir e a Patrícia, eu as levarei no meu coração para sempre.

Ao Rafa Risetti, meu irmão gêmeo da academia.

Quero deixar também meu muito obrigada para Jussara, Gustavo e Bruno, pessoas que marcaram minha trajetória acadêmica e profissional pelo viés pessoal, em que pudemos nos amar profundamente, cuidar um do outro e dar conforto emocional durante todos esses anos.

Agradeço aos integrantes das bancas de qualificação e defesa, os professores Jean, Matheus, Patrícia, Flávia e Ivan, pessoas que são uma inspiração para mim e que me ajudaram a dar melhores direcionamentos a essa minha empreitada.

Agradeço às pessoas que trabalham comigo desde abril de 2021, em especial o Bruno, o Juan, o Rapha e a Dani. Ter esse trabalho na companhia deles levantou a minha autoestima e me fez mais perseverante no amor e na razão.

Enfim, agradeço a muitas pessoas que estiveram sempre ao meu lado: Natália Castilho, Nathália Barros, Karina, Ana Paula de Assis, Carolina Ito, Amanda Tiengo, Carolina Baldin Meira, Gabriela Maioch, Nayla, Ellen Mendes, Adriano, Paulinha, Lilian Peres, Ângela, Murilo, Naiara, Carmen, Crisinha, Quezia, Thiago Freitas, Naiara Ribeiro...

Agradecimento especial ao CNPq, que me bancou na medida do possível!

Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assuma responsabilidade e comprometimento.

- bell hooks

RESUMO

Esta pesquisa objetivou compreender em que medida a semiologia europeia e a semiótica do discurso se interessaram pelos objetos da cultura de massa, ou seja, como ambas formularam pressupostos teóricos a partir da emergência de práticas ligadas à indústria cultural. Para tanto, lançou-se mão dos princípios da historiografia da linguística formulados por Ronaldo Batista e Konrad Koerner. Com base em suas reflexões, buscou-se traçar a trajetória histórico-conceitual dos estudos sobre objetos da comunicação de massa realizados pela semiologia e pela semiótica francesas ao longo de um período de três décadas (1950-1979). A narrativa historiográfica construída procurou solucionar hipóteses que rondam os paradigmas metodológicos dispostos dentro da linguística de origem estruturalista da época, de modo que foi possível entender como as práticas linguísticas da semiologia e da semiótica francesas desenvolveram e consolidaram suas perspectivas teóricas, tendo em vista a influência dos objetos da cultura de massa. A investigação circunscreve os primeiros postulados da semiologia, em F. Saussure, e da função semiótica, em L. Hjelmslev, bem como seus desdobramentos a partir de R. Barthes e A. J. Greimas. Por meio de provas textuais e imanentes coletadas em publicações das revistas científicas *Communications* e *Langages*, a pesquisa buscou analisar e compreender alguns fatos da institucionalização de uma translinguística e uma semiolinguística, debruçando-se sobre artigos de autores envolvidos com a estrutura das linguagens da cultura de massa.

Palavras-chave: Semiologia. Semiótica Discursiva. Cultura de Massa. Signo. Historiografia da Linguística.

ABSTRACT

This research aimed to understand to what extent European Semiology and Semiotics of Discourse were interested in objects of mass culture, that is, how both formulated theoretical assumptions from the emergence of practices linked to the cultural industry. To this end, the principles of the Historiography of Linguistics formulated by Ronaldo Batista and Konrad Koerner were used. Based on their reflections, we sought to trace the historical-conceptual trajectory of studies on objects of mass communication carried out by French Semiology and Semiotics across the span of three decades (1950-1979). The historiographical narrative constructed intended to solve hypotheses that surround the methodological paradigms arranged within the Linguistics of structuralist origin en vogue at the time, so that it was possible to understand how the linguistic practices of French Semiology and Semiotics developed and consolidated their theoretical perspectives, in view of the influence of mass culture objects. The investigation circumscribes the first principles of Semiology, in F. Saussure, and of the semiotic function, in L. Hjelmslev, as well as their unfoldings from R. Barthes and A. J. Greimas. Through textual evidence and immanent elements collected in publications of the scientific journals “Communications” and “Langages”, the research sought to analyze and understand some facts of the institutionalization of a translinguistics and a semiolinguistics, focusing on articles written by authors involved with the structure of the languages of mass culture.

Keywords: Semiology. Discursive Semiotics. Mass Culture. Sign. Historiography of Linguistics.

RÉSUMÉ

Cette recherche a visé à comprendre dans quelle mesure la sémiologie et la sémiotique du discours européennes se sont intéressées aux objets de la culture de masse, c'est-à-dire comment elles ont formulé des hypothèses théoriques à partir de l'émergence de pratiques liées à l'industrie culturelle. Pour ce faire, il est utilisé les principes de l'historiographie de la linguistique formulés par Ronaldo Batista et Konrad Koerner. À partir de ses réflexions, on cherche à retracer la trajectoire historique-conceptuelle des études sur les objets de communication de masse accompli par la sémiologie et la sémiotique françaises tout au long de trois décennies (1950-1979). Le récit historiographique construit dans ce travail a eu pour but de résoudre les hypothèses qui entourent les paradigmes méthodologiques disposés au sein de la linguistique d'origine structuraliste de l'époque pour comprendre comment les pratiques linguistiques de la sémiologie et de la sémiotique françaises ont développé et consolidé leurs perspectives théoriques, compte tenu de l'influence des objets de la culture des masse. L'enquête circonscrit les premiers postulats de la sémiologie chez F. Saussure, et ceux de la fonction sémiotique, chez L. Hjelmslev, ainsi que leurs développements chez R. Barthes et A. J. Greimas. À travers des preuves textuelles et immanentes sélectionnés à partir des revues *Communications* et *Langages*, la recherche a cherché d'analyser de comprendre certains faits de l'institutionnalisation d'une translinguistique et d'une sémiolinguistique en se concentrant sur des articles d'auteurs impliqués dans la structure des langages de la culture de masse.

Mots-clés : Sémiologie. Sémiotique Discursive. Culture de Masse. Signe. Historiographie de la Linguistique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA: LINGUAGENS, LINGUÍSTICA E HISTÓRIA	20
1.1 <i>Questões sobre a historiografia da linguística</i>	20
1.2 <i>O inventário de autores e obras</i>	24
1.3 <i>Vínculos institucionais e a formação das revistas</i>	27
2. ANTES DA HISTÓRIA: ENTENDENDO O QUE É LINGUAGEM E CULTURA DE MASSA	33
2.1 <i>Para definir língua, linguagem, texto, discurso, gênero e sincretismo</i>	33
2.1.1 <i>Língua e linguagem</i>	33
2.1.2 <i>O texto</i>	35
2.1.3 <i>Gênero e discurso</i>	36
2.1.4 <i>Sincretismo</i>	37
2.2 <i>Cultura de massa: definições e apontamentos</i>	38
2.2.1 <i>Adorno e Horkheimer</i>	39
2.2.2 <i>Edgar Morin</i>	40
2.2.3 <i>Umberto Eco</i>	42
2.2.4 <i>Pierre Bourdieu</i>	44
2.2.5 <i>Olivier Burgelin</i>	46
2.2.6 <i>Jean Baudrillard</i>	46
3. SEMIOLOGIA E SEMIÓTICA NA FRANÇA: ENTRE 1950 E 1970	48
4. DE SAUSSURE E HJELMSLEV A BARTHES E GREIMAS	65
4.1 <i>Os sistemas de signos na corrente saussuro-hjelmsleviana</i>	65
4.1.1 <i>F. Saussure</i>	65
4.1.2 <i>L. Hjelmslev</i>	68
4.2 <i>A translinguística de R. Barthes e a semiolinguística de A. J. Greimas</i>	70
4.2.1 <i>R. Barthes</i>	70
4.2.2 <i>J. Greimas</i>	79
5. MÉTODOS E ABORDAGENS DAS LINGUAGENS DA CULTURA DE MASSA	91
5.1 <i>Pierre Fresnault-Deruelle</i>	91
5.1.1 <i>O verbal nas histórias em quadrinhos (1970)</i>	92

5.1.2 <i>Do linear ao tabular (1976)</i>	101
5.2 <i>C. Metz</i>	104
5.2.1 <i>Cinema: língua ou linguagem? (1964)</i>	104
5.2.2 <i>A grande sintagmática do filme narrativo (1966)</i>	109
5.2.3 <i>Além da analogia, a imagem (1970)</i>	112
5.3 <i>René Lindekens</i>	117
5.3.1 <i>Análise estrutural da Stripsody de Cathy Berberian (1976)</i>	118
5.4 <i>Claude Bremond</i>	124
5.4.1 <i>Por uma linguagem gestual das histórias em quadrinhos (1968)</i>	124
5.5 <i>Violette Morin</i>	128
5.5.1 <i>A história cômica (1966)</i>	128
5.5.2 <i>O desenho de humor (1970)</i>	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
BIBLIOGRAFIA	150
APÊNDICE	154
ESTRUTURA DOS DESDOBRAMENTOS DA SEMIOLOGIA NA FRANÇA ATÉ O FINAL DA DÉCADA DE 1970, POR B. TOUSSAINT.....	155
ANEXOS	156
ANEXO A - LE FIL À PLOMB	157
ANEXO B - LE DRAGUEUR	158
ANEXO C - LE MARI SOUS LA POIX BOUILLANTE.....	158

INTRODUÇÃO

A reconstrução historiográfica do que viria a ser a cena da semiologia do final da década de 1950 a meados de 1970 parece inevitavelmente se ancorar em fatos do seu tempo, de modo que tais eventos históricos, teóricos e sociais possam mediar as formas como os estudos linguísticos, associados ao signo, se configuraram na época. Nesse sentido, pensar em semiologia hoje é enveredar-se por um caminho bifurcado, em que as astúcias da comunicação de massa e o fortalecimento da semiótica do discurso de A. J. Greimas surgem como pauta histórica na trajetória de duas disciplinas congêneres. A primeira veio a ser a grande motivadora de estudos e pesquisas na área, enquanto a segunda caracterizou uma alternância teórica, uma vez que é possível observar, hoje, a predominância quase que absoluta da aplicação da semiótica em relação à semiologia.

A fim de circunscrever os estudos sobre a semiologia e seu caminho percorrido junto ao advento da cultura de massa e aos pressupostos da semiótica greimasiana da época, a presente pesquisa serviu dos preceitos da historiografia da linguística, de modo a descrever, explicar e reunir os estudos gerados nessa articulação, afinal “a disciplina e área do saber historiografia da linguística situam-se, sem dúvida, em um espaço intermediário entre história, cultura, ciência e linguística” (BATISTA, 2013, p. 37). Sendo assim, entende-se por cultura de massa um fator histórico que direcionou a observação analítica das características que encaminharam e definiram a semiologia e a semiótica francesas entre as décadas de 1950 e 1970. Para dar andamento à complexa narrativa historiográfica que essa pesquisa se propôs, a investigação elegeu os pressupostos da historiografia da linguística relacionados ao papel do historiógrafo, à pesquisa historiográfica e à retórica científica propostos por R. Batista (2013, 2016, 2020); e aos pressupostos relacionados à categoria de análise influência, aos parâmetros de análise, às motivações e aos princípios de contextualização e imanência encaminhados por K. Koerner (2014).

Dito isso, a pesquisa buscou resgatar a presença das linguagens da cultura de massa na nascente semiótica discursiva, ou ainda semiótica narrativa e greimasiana, entre as décadas de 1950, 1960 e 1970 na França. Coloca-se em questão o papel das linguagens envolvidas na indústria cultural, como o cinema e as histórias em quadrinhos, procurando compreender sua participação nos desdobramentos teórico-metodológicos da disciplina, sobretudo a patente participação da semiologia barthesiana, que naquela época dividia o

efervescente campo que buscava operadores metodológicos para compor o paradigma da linguística estruturalista, de modo que ela pudesse alçar aos diferentes sistemas de signos que circulam na cultura.

A pesquisa partiu de pressupostos teóricos amplamente difundidos na linguística de tradição estruturalista, culminando nas obras específicas da área do saber da semiologia e da semiótica francesas. Segundo Batista, “o historiógrafo da Linguística precisa, antes de tudo, ser um linguista, porque só munido dessa habilidade é que ele poderá realizar adequadamente críticas e análises de trabalhos relacionados à linguagem” (2013, p. 48). Sendo assim, foi preciso retomar os saberes linguísticos que nortearam tal pesquisa. Desde o *Curso de Linguística Geral*, em que Ferdinand de Saussure (1995[1916]) enveredou-se por estudos próprios da língua, criando a semiologia, autores como Louis Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2003[1943]), Roland Barthes, em *Elementos de Semiologia* (1977[1964]), Algirdas Julien Greimas, em *Semântica Estrutural* (1973[1966]) entre outros como André Martinet, George Mounin, Eric Buysens e José Luis Prieto, no campo que desenvolveram uma semiologia da comunicação, debruçaram-se sobre os campos da semiologia, semiótica, língua e linguagem.

Sendo, portanto, as linguagens envolvidas na cultura de massa fundamentais para os interesses da pesquisa, foi preciso dar contornos à trajetória de seus objetos de estudo. A partir de 1940, a cultura de massa passa a integrar novas mídias e formas técnicas de reprodução de uma arte ligada ao sistema econômico. O conceito de indústria cultural foi criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer (2014[1944]) para designar esse movimento de produção da cultura como mercadoria, e seus estudos lançaram mão dos produtos culturais enquanto ferramentas de integração ao *status quo*. A série de objetos padronizados e criados a partir desse movimento de racionalidade técnica, como os filmes, programas de TV, propagandas e histórias em quadrinhos, despertou bases teóricas para além da sociologia e da Escola de Frankfurt, conquistando as ciências da informação e da linguagem por intermédio da linguística estrutural, a semiologia.

Em *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco (2008[1964]) caracteriza os feitos da indústria cultural em grupos diferentes, pelos quais é possível depreender categorizações aos produtos da cultura de massa e comunicação social. Em uma visada ampla, “com o advento da era industrial e o acesso das classes subalternas ao controle da vida associada, estabeleceu-se na história contemporânea, uma civilização do *mass*

media” (2008[1964], p. 35), nesse sentido o homem passou a operar em duas vertentes sobre sua produção artística, são elas o *Masscult*, ou *Kitsch*, e o *Midcult*.

Nessa perspectiva definida por Eco, o *Masscult* contempla produtos funcionais e “não pretende, contudo, constituir um sucedâneo de experiências ‘superiores’” (ECO, 2008[1964], p. 81), abrangendo “as estórias em quadrinhos, a música gastronômica tipo *rock’n roll*, ou os piores filmes de TV” (ECO, 2008[1964], p. 37). Afirma-se que o *Masscult* licencia, ainda, uma produção pedagógica, de funções psicológicas e sociais exercidas também pela comunicação social, como por exemplo, a propaganda, a imprensa ou o discurso do direito; e qualquer eventual uso de elementos formativos da arte se dão por terem sido julgados como funcionais para confecção de uma “mensagem que visa a produzir um efeito (de excitação, evasão, tristeza, alegria etc)” (ECO, 2008[1964], p. 77). Na contramão do *Masscult*, o *Midcult* faz questão de fazer fruir, na sociedade de massa, os valores e sentimentos da vanguarda, sempre sujeito aos desejos do grande público. Mas, diferente do *Kitsch*, o *Midcult* assume os processos da arte elevada e vive de aparências, convidando o público a uma experiência privilegiada e difícil (ECO, 2008[1964], p. 82).

Naquele tempo, esse panorama histórico acabou por convocar empreendimentos científicos e uma congregação de ideias e estudos ligados à cultura de massa, envolvendo a semiologia barthesiana e a semiótica greimasiana no que condiz aos seus empreendimentos por uma translinguística e uma semiolinguística. A passagem desse tempo de estímulo intelectual parece congregar questões ligadas à cultura de massa e comunicação social como impulso primordial para uma maior diversidade aos interesses da linguística estrutural. É possível notar que semiologia e semiótica, entre os anos de 1950 e 1970, parecem dividir o mesmo cenário intelectual, mas com focos distintos quanto aos motivos de investigação. Somente em meados da década de 1970, com a sistematização e consolidação de seus conceitos¹, bem como o interesse pela comunicação social, publicidade e direito, sobretudo com as iniciativas de E. Landowski (2014), Jean-Marie Floch (1989) e do próprio A. J. Greimas (1981), é possível observar uma semiótica com uma metalinguagem científica sacramentada e interessada por objetos que não somente os verbais, ao passo que a semiologia sempre esteve alinhada aos fenômenos da cultura de massa, abrangendo linguagens visuais e verbo-visuais.

¹ Principalmente se pensarmos no lançamento do *Dicionário de semiótica*. A obra, que constitui um material imprescindível a qualquer estudioso da área, foi publicada em dois tomos por A. J. Greimas e J. Courtés, o primeiro em 1979 e o segundo em 1986.

Para delinear o papel das linguagens da cultura de massa na composição da semiologia barthesiana e da semiótica greimasiana entre as décadas de 1950 e 1970, a pesquisa tomou como objeto a descrição do percurso transcorrido pelos postulados circunscritos nas duas disciplinas. Para tal, o ponto de partida foram as obras *Curso de linguística geral* (1995[1916]), de F. de Saussure, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2003[1943]), de L. Hjelmslev, *Mitologias* (2001[1957]), “A mensagem fotográfica” (1990a[1961]), *Elementos de semiologia* (1977[1964]) e “Retórica da imagem” (1990b[1964]), todas de R. Barthes, e *Semântica estrutural* (1973[1966]), “Condições para uma semiótica do mundo natural” (1975[1968]) e *Dicionário de semiótica* (2016[1979])², de A. J. Greimas. Para compreender com melhor precisão a aplicação dos conceitos propostos na análise de linguagens envolvidas na indústria cultural, sobretudo o cinema e a história em quadrinhos, o objeto da pesquisa abrangeu, ainda, artigos publicados nas revistas científicas *Communications* e *Langages*, cujos textos selecionados foram: Pierre Fresnault-Deruelle com “Le verbal dans la bande dessinée” (1970) e “Du linéaire au tabulaire” (1976), Christian Metz e seus artigos “Cinéma: langue ou langage?” (1964), “La grande syntagmatique du film narratif” (1966) e “Au-delà de l’analogie, l’image” (1970), René Lindekens com “Analyse structurale de la Stripsody de Cathy Berberian” (1976b), Claude Bremond com “Pour un gestuaire des bandes dessinées” (1968) e, por fim, Violette Morin e suas publicações “L’histoire drôle” (1966) e “Le dessin humoristique” (1970).

Desse modo, o objeto de análise da presente pesquisa foi o texto e o discurso científicos elaborados pelas disciplinas semiologia francesa e semiótica discursiva em torno das linguagens envolvidas na cultura de massa. O *corpus* é constituído por um conjunto de textos selecionados, que tratam das questões do signo, da semiologia e da semiótica, remontando às suas origens na França, entre as décadas de 1950 e 1970.

Para chegar até as revistas supracitadas, foi preciso averiguar a institucionalização das atividades científicas figuradas por R. Barthes e A. J. Greimas, indivíduos relevantes para contextualizar os desdobramentos conceituais da semiologia e da semiótica francesas daquele tempo. Em torno desses intelectuais, foi possível delinear atividades científicas consideráveis, envolvendo autores ora ligados à semiologia translinguística, ou seja, a um campo de estudo mais social e barthesiano, ora ligados à semiolinguística e, portanto, mais greimasianos e atrelados ao campo da estrutura da língua e das linguagens. Com

² O *Dicionário de semiótica* foi escrito em co-autoria com Joseph Courtés, ambos docentes da *École des Hautes Études em Sciences Sociales* naquela época.

efeito, esses percursos são confirmados por meio de duas revistas protagonizadas por Barthes e Greimas: *Communications* e *Langages*. Os periódicos científicos integram um material fundamental para as pesquisas historiográficas, pois ajudam a remontar ao fluxo contínuo da produção do conhecimento ao possibilitar e tornar pública a aplicação de conceitos teórico-metodológicos em uma realidade social. Sendo assim, *Communications* e *Langages* foram importantes enquanto balizas para compreender o percurso da construção da teoria, seus objetos e a constelação de autores envolvidos nas disciplinas e suas figuras intelectuais centrais.

Os dois periódicos guardam uma documentação científica importante da época e com fácil acesso hoje em dia, uma vez que o portal *Persée* coloca à disposição os números dos periódicos publicados desde 1961 (*Communications*) e 1966 (*Langages*). A revista *Communications* foi uma iniciativa do CECMAS (*Centre d'Études des Communications de Masse*) enquanto um braço da EPHE (*École Pratique des Hautes Études*), lançando o periódico em 1961. Ao lado de Georges Friedmann e Edgar Morin, R. Barthes foi uma figura central para a institucionalização dos estudos acerca da cultura de massa e da semiologia, que naquele momento ocupava um espaço notório em meio às ciências humanas:

Esses estudos sobre acontecimentos contingentes inauguram um novo gênero e acompanham o desenvolvimento dos meios de difusão da informações: a transmissão direta de rádio e televisão, a cobertura mundial de televisão por satélite, e o espaço cada vez maior alcançado pela televisão. Para os pesquisadores do CECMAS, trata-se de analisar como esses meios de comunicação tratam os acontecimentos de forma “sensacionalista” e, com isso, revelam os grandes mitos do mundo moderno. Daí a escolha dessa atualidade considerada particularmente significativa. (PAILLARD, 2008, p. 20).

Enquanto isso, a criação de *Langages* se deve a um antigo intento de Greimas, que almejava, enfim, poder dirigir uma revista que concentrasse “informações e, por outro lado, respondesse a novas questões” (CHEVALIER & ENCREVÉ, 1984, p. 94, tradução nossa)³. Endossado pela Larousse, Greimas então forma uma equipe composta por Barthes, Dubois, Pottier, Quemada e Ruwet. Sob o comando de Greimas, fica estabelecido que *Langages* seria uma revista nova para o campo da linguística, pois buscaria convergir a importância dos estudos sobre as línguas com outras áreas das ciências humanas, tais como a filosofia, a psicanálise e a literatura. Outros pontos se mostram fundamentais para os objetivos da revista: a tradução de textos científicos

³ Trecho original: “l’information et, en outre, qui répond aux aspirations nouvelles”.

estrangeiros para o francês e a promoção de veiculações científicas que fortalecessem o desenvolvimento de uma linguística francesa.

Sendo assim, diante de objetos teóricos que marcaram o efervescente campo científico da linguística estruturalista, formula-se a hipótese de que as linguagens da cultura de massa, sobretudo o cinema e a história em quadrinhos, tenham sido decisivas no processo em que semiologia e semiótica francesas buscaram encaminhar os desdobramentos de pressupostos sacramentados por F. Saussure e L. Hjelmslev, encaminhando a teoria para sua aplicação nas análises de linguagens não verbais, ou ainda verbo-visuais e sincréticas. Diante disso, a pesquisa se justifica pelo crescente interesse de semioticistas e linguistas pelos objetos da cultura de massa no Brasil e na França, em uma recepção dos pressupostos teórico-metodológicos desenvolvidos pela semiótica greimasiana e pós-greimasiana, agregando constantemente formulações positivas para a disciplina. Contudo, o relatório inédito da pesquisa de iniciação científica de Amanda Helena Granado, intitulada “Semiótica das histórias em quadrinhos: um estudo sobre a produção acadêmica brasileira” (desenvolvida ao longo dos anos 2016 e 2018, com fomento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, PIBIC-CNPq), demonstra que o interesse pela linguagem em questão apenas ganhou espessura após os anos 2000, período em que a semiótica discursiva está plenamente desenvolvida na França. Esse dado motivou a seguinte indagação: como se deu o emaranhado teórico da semiótica discursiva em seus princípios e em relação às linguagens da cultura de massa, quando tais linguagens suplicaram, de forma patente e inaugural, respostas científicas para os sentidos que produzia?

Colocadas as motivações que encaminharam a narrativa historiográfica aqui proposta, a pesquisa possui o objetivo geral de empreender um estudo historiográfico entre as décadas de 1950 e 1970 sobre o modo como a semiótica discursiva, ou ainda narrativa, francesa ou greimasiana buscou solucionar problemas ao longo de seus estudos acerca da linguagem, tendo em vista os objetos da cultura de massa, suas linguagens visuais e verbo-visuais, bem como a participação de outra corrente científica, a semiologia francesa, que na época integrou, junto com a semiótica, um cenário científico importante ligado aos problemas dos signos não verbais.

Os objetivos específicos foram: (i) investigar os primeiros interesses por parte da semiótica discursiva pelas linguagens da cultura de massa segundo as conjunturas intelectuais, institucionais e científicas, sobretudo quanto ao espírito estruturalista daquela época; (ii) apresentar o espírito do tempo que serviu de pano de fundo às

formulações dos interesses das disciplinas congêneres, circunscrevendo suas atuações conjuntas naquele tempo; (iii) colocar em evidência os aspectos linguísticos do eixo saussuro-hjelmsleviano em R. Barthes e A. J. Greimas, de modo que se possa investigar a formação da translinguística e da semiolinguística a partir da epistemologia da linguística moderna; (iv) inventariar os principais estudos que, inspirados nas ciências do signo em questão, encabeçaram as primeiras análises e formulações teórico-metodológicas a respeito das linguagens visuais e verbo-visuais envolvidas na cultura de massa, delineando continuidades e rupturas com a teoria linguística estruturalista.

Sendo assim, este trabalho se organiza em cinco capítulos: o capítulo 1, intitulado “A narrativa historiográfica: linguagens, linguística e história”, trata da historiografia da linguística, a metodologia adotada pela pesquisa e a seleção do *corpus*. O capítulo 2, intitulado “Antes da história: entendendo o que é linguagem e cultura de massa”, apresenta o que se entende por “língua e linguagem”, “texto”, “gênero e discurso”, “sincretismo” e “cultura de massa”, de modo a situar e buscar uma definição a termos recorrentes ao longo da dissertação aqui apresentada. O capítulo 3, intitulado “Semiologia e semiótica na França: entre 1950 e 1970”, cujo objetivo foi circunscrever o clima de opinião que fomentou o campo científico da linguística em que atuaram semiologia e semiótica francesas, demonstrando seus pontos de conexão e ruptura, ao passo que ambas tinham o mesmo foco: aprimorar a teoria linguística para que sua metodologia pudesse ser aplicada para estruturação de qualquer sistema de significação. O capítulo 4, intitulado “De Saussure e Hjelmslev a Barthes e Greimas”, que integra as primeiras investidas no objeto da pesquisa por meio da análise imanente dos postulados que sacramentaram a semiologia e a semiótica preconizadas por esses autores. Por fim, o capítulo 5, intitulado “Métodos e abordagens das linguagens da cultura de massa”, trata do inventário das obras que abordaram, especificamente, as linguagens da cultura de massa, bem como seus métodos de análise circunscritos nas disciplinas da semiologia e da semiótica.

1 NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA: LINGUAGENS, LINGUÍSTICA E HISTÓRIA

1.1 Questões sobre a historiografia da linguística

O recorte de um período que englobe história, sociedade e ciência é um procedimento que a disciplina da historiografia da linguística cobra do historiógrafo que almeja descrever e analisar, segundo Swiggers, “[...] como o conhecimento linguístico, ou mais genericamente, o *know-how* linguístico foi obtido e implementado” (2010 apud BATISTA, 2013, p. 48). Para dar andamento à complexa narrativa historiográfica que esta pesquisa se propôs, a investigação elegeu os pressupostos da historiografia da linguística relacionados ao papel do historiógrafo, à pesquisa historiográfica e à retórica científica propostos por R. Batista (2013, 2016, 2020); e aos pressupostos relacionados à categoria de análise influência, aos parâmetros de análise, às motivações e aos princípios de contextualização e imanência encaminhados por K. Koerner (2014).

Para elaborar sua narrativa historiográfica, a princípio o pesquisador deve se nortear por dois pontos: aquele responsável em levantar e inventariar “um elenco de obras, datas, autores pioneiros e heróis de um campo do saber, visto, então, de forma linear e cumulativa” (BATISTA, 2013, p. 51); e aquele que busca o contexto social a que pertence os estudos da língua, não apenas as situações sociais e históricas que se passavam, mas principalmente as alianças e os embates intelectuais presentes na produção do conhecimento. Apontados esses dois eixos, o historiógrafo da linguística faz uso das dimensões interna e externa para organizar a complexidade dos dados fornecidos pelas obras e seu contexto intelectual.

Uma vez que “problematizar a historiografia é procurar analisar o objeto selecionado na tentativa de reconstruir histórica e epistemologicamente sua configuração” (BATISTA, 2013, p. 55), a dimensão interna da pesquisa busca seus dados nas configurações do texto e do discurso produzidos em torno dos conteúdos linguísticos publicados; a dimensão externa se propõe a reconstituir o espírito do tempo, trata-se de compreender a dinâmica da produção intelectual, teórica e metodológica em meio às comunidades científicas como um todo. A aceitação ou não de determinadas propostas de descrição e análise dentro de um eixo paradigmático de escolhas científicas, em determinado período, instiga a averiguar suas condições de adesão ou ruptura do espírito científico, percurso ligado à retórica científica.

Visto que há a necessidade de lançar o olhar tanto às pressões internas quanto externas no desenvolvimento de paradigmas científicos, K. Koerner (2014, p. 58-59) lança mão de dois parâmetros de análise, o interno, associado à dimensão cognitiva dos estudos sobre língua e linguagens, ou seja, a evidência textual; e externo, associado ao contexto de produção científica, ao clima de opinião e ao espírito do tempo, podendo envolver outras ciências que não a linguística. É importante notar que os parâmetros interno e externo não são unilaterais ou paralelos, mas se entrecruzam ao longo da pesquisa e das análises, de modo a observar em que medida as configurações de um refletem nas configurações do outro.

Para dar cabo dessas questões, Konrad Koerner (2014, p. 58-59) estabelece três princípios que encaminham a investigação do historiógrafo, são eles o princípio de contextualização, em que o pesquisador averigua a dimensão histórica do desenvolvimento da disciplina, princípio relacionado ao contexto; princípio de imanência, em que a análise do texto e discurso das obras constitui não somente o levantamento das descrições acerca da língua, mas também associações que determinado autor mantinha com demais correntes científicas ou filosóficas, e por fim; o princípio da adequação, onde moram as análises, reflexões e perspectivas tomadas pelos estudos linguísticos das fontes selecionadas.

O presente trabalho se apoiou nos princípios de contextualização e de imanência. A contextualização contribui para “apresentação das teorias linguísticas propostas em períodos mais antigos, estabelecendo diretrizes relevantes do ‘clima de opinião’ geral do período em questão” (KOERNER, 2014, p. 58). Com este princípio foi possível remontar ao paradigma linguístico em que se situava a semiologia e a semiótica entre as décadas de 1950 e 1970, em ambiente francófono, suas principais demandas teóricas, os objetos de estudo que mais lhes interessavam, bem como o posicionamento de outras correntes intelectuais acerca do período, das disciplinas em questão e da cultura de massa. Enquanto isso, com o princípio de imanência, há o inventário dos pressupostos da semiologia e da semiótica de fato sacramentados. Por uma análise imanente dos textos teóricos, define-se “o quadro geral da teoria a ser investigada, assim como a terminologia usada no texto” (KOERNER, 2014, p. 59).

As contribuições de Koerner acerca das “motivações para escrever a história da língua” (KOERNER, 2014, p. 18) também nortearam a narrativa que aqui se estabeleceu. Segundo o historiógrafo, há quatro tipos de motivos que levam o pesquisador a escrever a história sobre a linguística. O primeiro diz respeito à “compilação de histórias da

linguística” (KOERNER, 2014, p. 18), trata-se de uma investigação de um período determinante para os desdobramentos teóricos de postulados já bastante fundamentados. A segunda motivação são as “histórias da linguística comemorativas ou propagandistas” (KOERNER, 2014, p. 20), em que um historiógrafo mais jovem lança mão de uma narrativa de ruptura com pressupostos delineados no período sugerido, de modo a “lançar uma campanha para se opor a visões anteriormente apreciadas e a doutrinas ainda em vigor” (KOERNER, 2014, p. 20). A terceira motivação evidencia “histórias isoladas da linguística” (KOERNER, 2014, p. 21). Aqui, ao contrário das demais, não há a intenção de defender um “quadro específico ou ‘paradigma’, mas sim de delinear e reconstruir fatos relevantes para uma teoria independentemente da periodização. O quarto e último motivo faz referência à ‘historiografia linguística’” (KOERNER, 2014, p. 22), que incorpora o passado da linguística à própria disciplina da historiografia, trata-se, enfim, da distinção entre se fazer história e se fazer uma historiografia pautada também em preceitos da linguística.

Para a sequência da sua narrativa historiográfica, o trabalho conduz uma compilação de histórias da linguística, conforme indica Koerner acerca da primeira motivação. A escolha se deveu pelo fato do período recortado, as décadas entre 1950 e 1970, e o ambiente selecionado para delinear um inventário das disciplinas da semiologia e da semiótica, o espaço científico francófono, convergirem a patente atuação de uma linguística estruturalista já bastante consolidada graças às contribuições de F. Saussure e L. Hjelmslev. Outra motivação relevante baseada na compilação é a seleção de um grupo particular ou indivíduos que foram essenciais para os desdobramentos dos pressupostos já consolidados pela linguística moderna. Importante notar também que os postulados já estabelecidos, cujos princípios giravam em torno do investimento em sistemas de signos e a sua vida no seio da vida social, congregam um impulso importante para as linguagens da cultura de massa, objetos tidos como não verbais ou sincréticos, estabelecendo avanços ao que havia sido proposto até então. Importante notar o que o autor diz a respeito dessa motivação:

Há um tipo de história que surge num momento em que uma geração particular ou um indivíduo, que representa as ideias, convicções e compromissos da sua geração, está convencido de que uma meta desejada – uma espécie de patamar – foi alcançada e de que o trabalho que se segue nessa área estará largamente relacionado com ‘mopping up operations’ (Kuhn 1962: 24). Estes relatos pressupõem que o quadro teórico já tenha sido suficientemente delineado para que um membro ordinário da comunidade científica possa conduzir as suas investigações, para além de significar que já não há qualquer

necessidade de uma revisão essencial da metodologia ou da abordagem ao tema em análise. O resultado destas considerações pode ser descrito, com mais precisão, como a compilação de histórias que consideram a evolução da área como tendo decorrido de uma forma essencialmente unilinear, com os desenvolvimentos mais recentes a representarem um avanço relativamente a atividades anteriores. (KOERNER, 2014, p. 18).

Outro posicionamento importante para a historiografia da linguística é a noção de argumento da influência, preconizado por Koerner (KOERNER, 2014a). São necessários três critérios para que a influência seja corretamente identificada: o “background” do autor, ou seja, “os antecedentes de um autor em particular, a sua tradição familiar, escolaridade, primeiros estudos e os interesses pessoais e as ocupações durante os seus anos de formação podem ser importantes para estabelecer conexões [...]”; a prova textual, evidenciando “paralelos textuais entre uma dada teoria ou conceito e as suas supostas fontes”; e o reconhecimento público, que vem a ser a retomada de um autor por outro em seus estudos e pesquisas (KOERNER, 2014a, p. 101). Em Koerner, as fontes são divididas em duas: as primárias e as secundárias. As fontes primárias devem emergir da análise interna e imanente das obras, incluindo corpo do texto, notas de rodapé e referências bibliográficas. As fontes secundárias envolvem a recepção dos pressupostos das fontes primárias, ou melhor dizendo, são obras em que os conceitos são aplicados. Segundo Koerner, as fontes originais devem ser lidas com minúcia e cuidado “a fim de se estabelecer adequadamente os factos básicos do desenvolvimento da disciplina” (KOERNER, 2014a, p. 47).

Segundo Batista, as contribuições de Stephen Murray acerca dos grupos de especialidade ajudam a sistematizar os elementos externos dos desenvolvimentos científicos do campo da linguística. O grupo de especialidade pode se formar e estabelecer sua imagem em torno de uma figura de liderança intelectual, sendo ela individual ou ligada a instituições. Outro fator determinante do grupo de especialidade “são os elementos de uma rede de relações que compartilha pressupostos teóricos e formas de análise do objeto de investigação” (BATISTA, 2013, p. 88-89). Dessas relações institucionalizadas, surgem as retóricas revolucionárias, que estão ligadas ao discurso e pautadas sob a dicotomia ruptura e continuidade “em relação a paradigmas científicos no campo dos estudos da linguagem” (BATISTA, 2020, p. 49). Ou seja, os discursos científicos articulam sua retórica para fomentar, e fazer perseverar, correntes linguísticas,

seja de uma forma mais “revolucionária”, em um primeiro momento ligada à ruptura, seja para promover a continuidade desses paradigmas.

1.2 O inventário de autores e obras

A partir dos conceitos teóricos em que se apoiaram o presente trabalho, a seleção do *cópus* pôde ser selecionada segundo os contornos internos e externos estabelecidos pelos parâmetros de K. Koerner. A contextualização, enquanto parte dos processos externos, contribuíram para passar um pente fino no clima de opinião da época. Ela direcionou o recenseamento de obras em três frentes: a primeira buscou contextualizar o que se compreendia por indústria cultural e cultura de massa, delineando seus principais objetos. Os autores e seus textos selecionados são Theodor Adorno e Max Horkheimer e a obra *Dialética do esclarecimento* (2014[1944]), Edgar Morin e a obra *Cultura de massa no século XX: neurose* (2002[1962]), Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (2008[1964]), Olivier Burgelin e sua obra *A comunicação social* (1970), Jean Baudrillard em sua obra *A sociedade do consumo* (1995) e Pierre Bourdieu e seu texto “Campo intelectual e projeto criador” (1968).

A segunda frente contextualizou as diferentes formas de se entender as semióticas-objeto. Esta etapa foi necessária pois revela a definição e usos de termos importantes para os estudos inventariados, são eles: língua, linguagem, texto, gênero, discurso e sincretismo. Para alçar as definições pertinentes para cada termo, buscou-se amparo nos apontamentos de F. Saussure, em *Curso de linguística geral* (1995[1916]), Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, em *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), José Luís Fiorin, nos textos “A noção de texto em semiótica” (1995) e “O projeto semiológico” (2013), Ana Cristina Fricke Matte e Glaucia Muniz Proença Lara, com o texto “Semiótica greimasiana: iniciando a conversa” (2003), Lúcia Teixeira, em “Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos” (2004) e Jean Cristtus Portela e Matheus Schwartzmann, em “A noção de gênero em semiótica” (2012).

Por último, a terceira frente do parâmetro de contextualização buscou circunscrever o espírito do tempo, delineando o contexto científico e teórico em que os termos semiologia e semiótica foram empregados e seus preceitos desenvolvidos, entre as décadas de 1950 e 1970, na França, bem como suas bases e as circunstâncias nas quais as disciplinas se apoiaram. As obras e os autores apresentados para esta frente foram: Edward Lopes, em “A semiologia geral de Ferdinand de Saussure” (1997), Jean Cristtus

Portela, em “Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge” (2016), Michel Covin, com seu texto “L’image dérobée” (1976), Christian Puech, em “L’émergence du paradigme sémiotique-structural en France” (2002), Claudine Normand, em “Semiologia, semiótica, semântica: observações sobre o emprego desses termos por Émile Benveniste” (2009), François Dosse e sua obra *História do estruturalismo: vol I, o campo do signo 1945-1966* (2018), François Rastier, em “Da semântica estrutural à semiótica das culturas” (2019), R. Lindekens na seção “L’hypothèse d’une double articulation de l’image”, presente na obra *Essai de sémiotique visuelle* (1976a), Arnaldo Cortina, com o texto “Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas” (2017), Algirdas Julien Greimas, em “L’actualité du saussurisme” (1956), Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, em *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), Roland Barthes e as obras *Mitologias* (1989[1957]) e *Elementos de semiologia* (1977[1964]), Sémir Badir e seu texto “Sémiotique et langage: Une présentation historico-épistemologique” (2012), George Mounin e sua obra *Introduction à la Sémiologie* (1970) e B. Toussaint e seu livro *Introdução à semiologia* (1978). As contribuições desses autores não foram abordadas em uma ordem cronológica, mas sim segundo as demandas dos temas principais suscitados pelo delineamento do espírito do tempo.

O princípio de imanência encaminhou a seleção do *córpus* segundo as evidências de textos que fomentaram a teoria, sobretudo a aplicação das metodologias da semiologia e da semiótica em objetos da cultura de massa. De modo a estabelecer três fases dos postulados aqui inventariados, o princípio de imanência também se dividiu em três frentes. A primeira buscou os pressupostos acerca da semiologia de Saussure e da função semiótica proposta por Hjelmslev, sendo assim as obras envolvidas foram *Curso de linguística geral* (1995[1916]) e *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2003[1943]). A segunda frente traz os principais conceitos inaugurados por R. Barthes, para a translinguística, e A. J. Greimas, para a semiolinguística. São as obras de Barthes: *Mitologias* (2001[1957]), “A mensagem fotográfica” (1990[1961]), *Elementos de semiologia* (1977[1964]) e “Retórica da imagem” (1990[1964]); e Greimas: *Semântica estrutural* (1973[1966]), “Condições para uma semiótica do mundo natural” (1975[1968]) e *Dicionário de semiótica* (2016[1979]). A terceira frente circunscreve textos importantes publicados em *Communications* e *Langages*, sobretudo na primeira revista. Os autores e textos selecionados foram: Pierre Fresnault-Deruelle com seus artigos “Le verbal dans la bande dessinée” (1970) e “Du linéaire au tabulaire” (1976),

Christian Metz e seus artigos “Cinéma: langue ou langage?” (1964), “La grande syntagmatique du film narratif” (1966) e “Au-delà de l'analogie, l'image” (1970), René Lindekens com “Analyse structurale de la Stripsody de Cathy Berberian” (1976b), Claude Bremond com “Pour un gestuaire des bandes dessinées” (1968) e, por fim, Violette Morin e suas publicações “L’histoire drôle” (1966) e “Le dessin humoristique” (1970).

Feito isso, foi apresentado, aqui, o inventário de obras necessárias para compor as discussões propostas. Uma vez que a motivação procede de uma compilação das histórias linguísticas, privilegia-se uma narrativa que estabelece um período a ser analisado, indivíduos que protagonizaram desdobramentos importantes para os postulados de Saussure e Hjelmslev, circunstâncias teóricas e institucionais e o modo como estudiosos importantes aplicaram conceitos teóricos na descrição de linguagens envolvidas na cultura de massa. Sendo assim, a narrativa aqui proposta nem sempre cria sua sequencialidade pelas datas dos fatos, mas sim pelas contribuições metodológicas segundo os autores que as propuseram. Este fato se deve aos encaminhamentos preponderantes que o conceito de influência exerceu na seleção do *corpus*. A partir do *background*, figuras importantes para a emersão da semiologia e da semiótica, como foi Saussure e Hjelmslev, foram apresentadas no percurso aqui delineado, tratam-se de antecedentes decisivos nos empreendimentos científicos de Barthes e Greimas. Por sua vez, essas figuras também participam de uma tradição institucional compartilhada com outros autores, que integram o *corpus* com as publicações nas revistas. A influência é manifestada pela prova textual e pelo reconhecimento público, ambos apontando um ambiente fértil para o paradigma da linguística ligado às ciências do signo e ao interesse por outros sistemas que não o da língua natural.

Aos critérios de influência se unem as questões ligadas aos grupos de especialidade, que podem se formar tanto em torno de indivíduos quanto de instituições. A presente narrativa historiográfica circunscreveu os fatos que se sucederam a partir das influências da semiologia de Barthes e dos princípios da semiótica de Greimas, bem como das instituições que esses autores estavam ligados na época. Por sua vez, esse grupo desempenha uma retórica científica, trata-se do compartilhamento de pressupostos que caracterizaram uma ruptura ou uma continuidade com suas fontes teóricas. Uma vez que a proposta é investigar a retórica presente em *Communications* e *Langages*, com a seleção de artigos publicados entre 1950 e 1970, é importante delinear os principais fatos envolvidos em suas formações, bem como estabelecer o contato entre Barthes e Greimas tanto com as instituições envolvidas quanto com o eixo saussuro-hjelmsleviano.

1.3 Vínculos institucionais e a formação das revistas

As décadas de 1950, 1960 e 1970 foram marcadas pelo virtuoso campo do estruturalismo, que experimentou “um verdadeiro entusiasmo coletivo de toda a *intelligentsia* francesa durante pelo menos duas décadas” (DOSSE, 2018, p. 15). Inspirado pelo legado saussuriano, um legado concreto ligado a sua metodologia estruturalista de análise linguística, e um legado mais abstrato, cuja semiologia geral prometera ser a verdadeira ciência social que daria conta da produção de sentido em diferentes instituições sociais que não somente a língua, o espírito do tempo impulsionou a institucionalização de grupos e avanços no paradigma científico. As posições assumidas por R. Barthes e A. J. Greimas nesse percurso são notórias. A obra de A. J. Greimas, *Semântica estrutural*, publicada em 1966, marcou o ano mais importante para o estruturalismo, ao passo que “Elementos de Semiologia”, artigo publicado por R. Barthes em 1964, na revista *Communications*, guardou contribuições de peso para o campo da significação.

Entre as décadas de 1950 e 1970, o convívio entre semiologia e semiótica muito se deu por uma confluência das ciências humanas motivadas pelo método linguístico e estruturalista legado por F. Saussure. A origem das disciplinas também fincou suas raízes no signo saussuriano. Segundo M. Arrivé (2010, p. 49), o *CLG* prepara o terreno para uma semiologia futura e capaz de englobar até mesmo os signos não linguísticos. E essa semiologia “terá que esperar cerca de quarenta anos para encontrar efetivamente, mediante os cuidados sucessivos de Greimas e Barthes, ‘o lugar (...) antecipadamente determinado’ a ela atribuído pelo *CLG*” (ARRIVE, 2010, p. 49-50).

Mas não só de F. Saussure viveram Algirdas Julien Greimas [1917-1992] e Roland Barthes [1915-1980], intelectuais que o presente trabalho toma como potências institucionais decisivas para o desenvolvimento da semiologia francesa e da semiótica discursiva. A linguística estrutural inaugurada pelo genebrino Ferdinand de Saussure [1857-1913] foi fortalecida pelo dinamarquês Louis Hjelmslev [1899-1965]. Segundo o linguista, o signo é mais complexo e precisaria ganhar uma dimensão semiótica, repensando o signo saussuriano (HJELMSLEV, 2003[1943]). Nesse percurso, o signo, enquanto objeto da semiologia saussuriana, foi para o campo da semiótica hjelmsleviana. No contexto do eixo saussuro-hjelmsleviano, as trajetórias da semiologia francesa e da semiótica discursiva consolidaram grande parte de seus pressupostos.

Os postulados hjlemslevianos foram fundamentais enquanto uma base epistemológica para os projetos barthesiano e greimasiano. Em 1987, Greimas revela a M. Arrivé e J.C. Coquet (1987 apud ARRIVÉ, 2010, p. 202) influências sofridas por ele e por Barthes entre os anos de 1949 e 1958, sendo eles Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss e Hjelmslev. Nesse percurso, Saussure será “hjlemslevizado” pelos dois autores. Os desdobramentos teórico-metodológicos dessas quatro figuras estudiosas dos sistemas de signos, Saussure, Hjelmslev, Barthes e Greimas foram preponderantes para as resoluções tomadas por intelectuais que se debruçaram sobre os objetos da cultura de massa, cujo presente trabalho buscou inventariar. Contudo, naquela época muitos estudiosos despontaram na Europa, sobretudo na França, com suas pesquisas a respeito dos sistemas de signos linguísticos e não linguísticos, buscando definir o objeto da semiologia e da semiótica.

Ainda em Alexandria, A. J. Greimas revela sua relação intelectual e científica com o contexto francófono, e enquadra-se no então virtuoso campo estruturalista, que naquele tempo se desenvolvia a todo vapor. Toma-se como ponto de partida para tal conhecimento o artigo “L’actualité du saussurisme”, publicado em *Le français moderne*, em 1956, na ocasião do quadragésimo aniversário do *CLG*. Em entrevista para o historiador François Dosse, Greimas revela seu propósito central em “L’actualité du saussurisme”:

Nesse artigo, eu mostrava que a linguística era invocada por toda parte: Merleau-Ponty em filosofia, Lévi-Strauss em antropologia, Barthes em literatura, Lacan em psicanálise, mas que nada acontecia na linguística propriamente dita, e que seria tempo, portando, de repor Saussure em seu justo lugar. (apud DOSSE, 2018, p. 89).

Longe de recriminar as pesquisas dos autores mencionados, ou desvalidar suas contribuições diante do legado saussuriano, nesse artigo Greimas (1956) destaca a pertinente recepção do método linguístico de Saussure na antropologia, na filosofia e na psicanálise, como um “prolongement naturel de la pensée saussurienne”. A linguística moderna de F. Saussure trata de ser um recurso epistemológico para as ciências humanas, sobretudo o princípio de *langue* e *parole*, que permite emergir de seus estudos uma estrutura autônoma e inteligível da realidade social.

Em seu tempo em Alexandria (1949-1958), Greimas investe em seus estudos saussuro-hjlemslevianos. Desses quase dez anos no Instituto Francês da Faculdade de Letras (Egito), um foi compartilhado com Barthes (1949-1950). Foi quando se conheceram e começaram a manter suas trocas intelectuais. Contudo, o tempo tratou de

os unir novamente. Foi em 1965, quando Barthes, com o auxílio de Lévi-Strauss, contribui com a eleição de Greimas para a sexta seção da École Pratique des Hautes Études (EPHE) (DOSSE, 2018, p. 302). Alguns anos antes, mais especificamente 1963, Greimas lecionou no Instituto Poincaré da Faculdade de Ciências de Paris, onde pôde desenvolver boa parte do *Semântica estrutural*. Nessa época, dividia o mesmo grupo de estudos linguísticos ligados a Bernard Pottier, Jean Dubois, Maurice Gross, A. Martinet, Oswald Ducrot e outros. Quando mais tarde, na EPHE e com a recepção amistosa de *Semântica estrutural*, Greimas reúne um grupo de pesquisa semiolinguística, de modo a dar continuidade ao seu trabalho linguístico. Trata-se de uma parte do laboratório de antropologia social da EPHE e do Collège de France, ligada a Lévi-Strauss e outros antropólogos. A seção de semiolinguística reunia, ainda, Oswald Ducrot, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Christian Metz, Jean-Claude Coquet e Yves Gentilhomme, todos envolvidos em estudos de semiótica de alto nível, linguística geral, lógica, semântica e gramática. (DOSSE, 2018, p. 303).

Enquanto isso, Barthes dava continuidade ao seu projeto semiológico inaugurado em 1964. Seu grupo, enquanto um braço da EPHE, era especificamente outro: o *Centre d'études des communications de masse* (CECMAS), que permaneceu com esse nome de 1961 a 1973. Com efeito, a revista *Communications* foi um produto desse grupo interessado pela produção de sentido típica da indústria cultural, reunindo intelectuais de diferentes áreas das ciências humanas, como George Friedmann e Edgar Mourin. A iniciativa de Barthes, em 1961, é manifestada no artigo da revista *Annalis*, onde o semiólogo francês convoca os estudiosos ao interesse pelo cinema, propaganda e televisão, bem como chamar a atenção para a coleta de materiais de modo a concentrar esforços em suas particularidades formais. Considerada um manifesto semiológico, o número 4 da revista *Communications* não só traz “Elementos de semiologia” em primeira mão, como também o primeiro artigo em francês de T. Todorov, as discussões de C. Bremond acerca da análise formal, a “Retórica da imagem” de Barthes e “Le cinéma: langue ou langage?” de C. Metz.

Segundo Dosse (2018, p. 308-309), entre os anos de 1960 e 1964, Barthes foi um importante discípulo de Greimas. Este acolheu aquele para incentivá-lo em seu projeto recente: sua tese de Estado sob o título *Le système de la mode*. Primeiro, acompanhou Barthes até A. Martinet na busca por um orientador. Sem sucesso, foram atrás de Lévi-Strauss, que negou orientá-lo também, pois se tratava do estudo do vestuário escrito, não do sistema da moda usado: “Foi dessa discordância que pôs fim às esperanças de

consagração universitária de Barthes. Mas o livro saiu pela editora Le Seuil em 1967, fruto de um longo trabalho de 1957 a 1963” (DOSSE, 2018, p. 308-309).

A respeito da criação de *Langages*, Jean-Claude Chevalier e Pierre Encrevé vão dizer que se tratou de um antigo intento de Greimas, que almejava, enfim, poder dirigir uma revista que desse lugar a novos objetos e interesses relacionados à linguística. (CHEVALIER & ENCREVÉ, 1984, p. 94). Endossado pela Larousse, Greimas então forma uma equipe composta por Barthes, Dubois, Pottier, Quemada e Ruwet. Sob o comando de Greimas, fica estabelecido que *Langages* seria uma revista nova para o campo da linguística, pois buscará dar destaque à importância dos estudos sobre as línguas com outras áreas das ciências humanas, tais como a filosofia, a psicanálise e a literatura, que inclusive era de responsabilidade de Barthes. Outros pontos se mostram fundamentais para os objetivos da revista: a tradução de textos científicos estrangeiros para o francês, de modo a promover uma recepção sobretudo dos pressupostos da linguística americana, que na década de 1960 estava melhor estabelecida se comparada à linguística francesa (CHEVALIER & ENCREVÉ, 1984, p. 95). O outro ponto era a promoção de certa intensificação de veiculações científicas que fortalecesse o desenvolvimento de uma linguística francesa.

Desse modo, *Langages* lança mão de uma revista original para a época. Trata-se de uma “revista de informação enciclopédica, dirigida a curiosos de todas as disciplinas, servindo de instrumento de trocas e de construções científicas” (CHEVALIER & ENCREVÉ, 1984, p. 95, tradução nossa)⁴. Seu viés revolucionário se deveu, principalmente, por ter incorporado os estudos linguísticos no grande campo cultural, conceito bastante em voga na Paris de 1966. Segundo consta em Chevalier e Encrevé, a inserção da linguística no campo dos estudos culturais rendeu a ela investimentos científicos ligados não somente à língua, mas sobretudo a práticas simbólicas, sociais e outros sistemas significantes (CHEVALIER & ENCREVÉ, 1984, p. 95). Durante seus primeiros cinco anos de publicações, *Langages* reuniu figuras-chave em torno da revista, tais como Todorov, Ducrot, Greimas, Henri-Poincaré, Dubois, Hecaen, Togeby, Arrivé, Chevalier, Schane, Gross, Sumpf e Barthes.

No contexto de *Langages*, destaca-se, ainda, os temas sobre os quais a revista mais se debruçou, como a semântica (nº 1, sob a direção de T. Todorov), a sociolinguística (nº 11, sob a direção de Joseph Sumpf), o discurso (nº 13, sob a direção de Jean Dubois e

⁴ Trecho original: “revue d’information encyclopédique, adressée à des curieux de toutes disciplines, elle était autant instrument d’échanges larges que de constructions scientifique”.

Joseph Sumpf), enunciação (nº 17, sob a direção de T. Todorov), a etnolinguística (nº 18, sob a direção de Bernard Pottier), a semiótica narrativa (nº 22, sob a direção de Claude Chabrol e Louis Marin), entre outros temas e autores reunidos nas preferências do periódico em questão.

Sendo assim, as duas revistas guardam uma documentação científica importante da época e com fácil acesso hoje em dia, uma vez que o portal *Persée* coloca à disposição os números dos periódicos publicados desde 1961 (*Communications*) e 1966 (*Langages*). Como dito na ocasião em que se discutia a trajetória de R. Barthes, a revista *Communications* foi uma iniciativa do CECMAS (*Centre d'études des communications de masse*) enquanto um braço da EPHE (*École Pratique des Hautes Études*), lançando o periódico em 1961. Ao lado de Georges Friedmann e Edgar Morin, R. Barthes foi uma figura central para a institucionalização dos estudos acerca da cultura de massa e da semiologia, que naquele momento ocupava um espaço notório em meio às ciências humanas.

O artigo “*Le message photographique*” de Barthes foi publicado no número 1 da revista, em 1961. No espaço *compte-rendu* – dedicado a ensaios e outros textos relacionados a diferentes autores e pesquisas – Barthes também dispõe do texto *Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français)*, revelando a proeminente participação do semiólogo nas investidas do CECMAS. Ainda no número 1 de *Communications*, há a presença de outros autores importantes para a pesquisa, como Edgar Morin, Claude Bremond e Violette Morin, agrupando uma esfera intelectual que delineia as relações científicas entre cultura de massa, linguagens, semiologia e seu legado imposto para a linguística moderna.

Destarte, o presente trabalho considerou a presença e o protagonismo de R. Barthes e A. J. Greimas enquanto figuras relevantes para contextualizar os desdobramentos conceituais da semiologia e da semiótica francesas daquele tempo. Em torno desses intelectuais, foi possível delinear atividades científicas consideráveis, envolvendo autores ora ligados à semiologia, ora à semiótica e atrelados ao campo da estrutura da língua e das linguagens. Com efeito, esses percursos são confirmados por meio de duas revistas protagonizadas por Barthes e Greimas: *Communications* e *Langages* respectivamente.

Os periódicos científicos integram um material fundamental para as pesquisas historiográficas, pois ajudam a remontar ao fluxo contínuo da produção do conhecimento por possibilitar e tornar pública a aplicação de conceitos teórico-metodológicos em uma realidade social. Sendo assim, *Communications* e *Langages* foram importantes enquanto

balizas para compreender o percurso da construção da teoria, seus objetos e a constelação de autores envolvidos nas disciplinas e com suas figuras intelectuais centrais. Para circunscrever a dinâmica da atuação tanto das disciplinas, quanto de seu paradigma teórico-metodológico em relação aos objetos da cultura de massa, foram selecionados os autores: Pierre Fresnault-Deruelle – U.E.R. de Lettres, Tours e Institut Universitaire de Technologie da Université de Tours – (*Communications*, nº 15, 1970 e *Communications*, nº 24, 1976), Christian Metz – CNRS (1964 e 1966) e EPHE (1970) – (*Communications*, nº 4, *Communications*, nº 8, 1966 e *Communications*, nº 15, 1970), René Lindekens – Montreal (Canadá), Bruxelas (Bélgica) e Urbino (Itália) – (*Communications*, nº 24, 1976), Claude Bremond – EPHE – (*Langages*, nº 10, 1968) e Violette Morin – EPHE – (*Communications*, nº 8, 1966 e *Communications*, nº 15, 1970).

Sendo assim, o trabalho se estrutura a partir de alguns direcionamentos capitulares para organização de seus dados: um capítulo intitulado “Antes da história: entendendo o que é linguagem e cultura de massa”, que apresenta o que se entende por “língua e linguagem”, “texto”, “gênero e discurso”, “sincretismo” e “cultura de massa”; o capítulo “Semiologia e semiótica na França: entre 1950 e 1970”, cujo objetivo foi circunscrever o clima de opinião que fomentou o campo científico da linguística em que atuaram semiologia e semiótica francesas; o capítulo “De Saussure e Hjelmslev a Barthes e Greimas”, que integra as primeiras investidas no objeto da pesquisa por meio da análise imanente dos postulados que sacramentaram a semiologia e a semiótica preconizadas por esses autores; e o capítulo “Métodos e abordagens das linguagens da cultura de massa”, que trata do inventário das obras que abordaram, especificamente, as linguagens da cultura de massa, bem como seus métodos de análise circunscritos nas disciplinas da semiologia e da semiótica.

2 ANTES DA HISTÓRIA: ENTENDENDO O QUE É LINGUAGEM E CULTURA DE MASSA

2.1 Para definir língua, linguagem, texto, discurso, gênero e sincretismo

Tendo em vista os preceitos da semiótica francesa acerca de língua, linguagem, texto, discurso, gênero e sincretismo, a seção 1 do capítulo 2 busca delinear as principais inquietações que emergem a partir desses tópicos tão elementares para as discussões levantadas aqui. Para alçar as definições pertinentes para cada termo, buscou-se amparo nos apontamentos de F. Saussure, em *Curso de linguística geral* (1995[1916]), A. J. Greimas e J. Courtés, em *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), J. L. Fiorin, nos textos “A noção de texto em semiótica” (1995) e “O projeto semiológico” (2013), A. C. Matte e M. G. Lara Fricke, com o texto “Semiótica greimasiana: iniciando a conversa” (2003), L. Teixeira, em “Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos” (2004) e J. C. Portela e M. Schwartzmann, em “A noção de gênero em semiótica” (2012). Os textos não foram abordados necessariamente nesta ordem, mas conforme os conceitos demandaram seus apontamentos.

2.1.1 Língua e linguagem

Para a linguística estrutural e moderna lançada por Saussure a partir do *Curso*, a língua deve ser o objeto de estudo do linguista. Mas, antes, ele a destaca da linguagem: aquela vem a ser um ato social, servindo para um princípio de classificação de suas partes enquanto um conjunto de convenções; esta serve para designar uma faculdade inerente ao ser humano, um ato individual e social ao mesmo tempo, que tem a língua como um de seus resultados, ou ainda, nas palavras de Saussure: “a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 17).

Para Saussure, a língua, objeto de estudo do linguista, trata de um “sistema de signos que exprimem ideias”, relacionando-se a outros sistemas comparáveis, tais como a escrita, o alfabeto dos surdos, rituais simbólicos, códigos de polidez, sinais militares, entre outros (SAUSSURE, 1995[1916], p. 24). Ao constatar a língua enquanto uma instituição social, Saussure “desnaturaliza a linguagem” (FIORIN, 2013, p. 103) por meio

da arbitrariedade do signo e da concepção de valor que emerge das diferenças nas relações entre significantes e significados.

Por conseguinte, em seu projeto semiológico, que resgata o que há de social na faculdade humana de linguagem, torna-se possível o estudo das diferenças entre as duas faces do signo independentemente de suas formas de manifestação, afinal “os valores que geram os significantes variam de linguagem para linguagem: numa linguagem verbal, são diferenças fônicas, enquanto numa linguagem visual, são distinções cromáticas, eidéticas, topológicas” (FIORIN, 2013, p. 105). Compreende-se, portanto, que ao tornar o sistema da língua um modelo para a análise de demais sistemas – com a ajuda de uma futura ciência chamada semiologia –, foi possível viabilizar uma distinção entre língua natural, o objeto social central da linguística, e outras linguagens, como a verbal e a visual, por exemplo, que deverão ter para com a língua natural seus princípios teórico-metodológicos.

Segundo consta no *Dicionário de semiótica*, a língua natural é uma “macrossemiótica”, pertencente a uma natureza humana ao mesmo tempo que é transcendente ao indivíduo, pois possui uma “organização estrutural imanente, dominando os sujeitos falantes que são incapazes de mudá-la, ainda que esteja em seu poder construir e manipular as linguagens artificiais” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 258). A superioridade das línguas naturais em relação a outras semióticas é quase que unânime, uma vez que é possível traduzir quaisquer semióticas pelos elementos de uma língua natural. Com efeito, a língua possui poder de combinações infinitas de valores pela arbitrariedade entre significante e significado, resultando em “uma possibilidade quase ilimitada de formação de signos e das regras relativamente flexíveis que regem a construção de unidades sintagmáticas – como os discursos” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 258)⁵.

Ao opor “língua natural” e “linguagem”⁶ é preciso determinar, antes de tudo, suas relações. Segundo consta no *Dicionário de semiótica*, qualquer tentativa de definir a linguagem “reflete uma atitude teórica que ordena a seu modo o conjunto dos ‘fatos

⁵ Segundo Greimas & Courtés, os mecanismos operados pela língua natural para sua combinatória quase infinita dizem respeito à dupla articulação (princípio de A. Martinet relacionado à combinatória, em que um primeiro nível, o dos signos-morfemas, sofrem uma segunda articulação, atingindo o nível dos fonemas, que por sua vez constituem os formantes) e à debreagem (ato de linguagem capaz de projetar as instâncias de enunciação relativas à pessoa, ao tempo e ao espaço, “que permitem ao homem falar de outra coisa que não seja ele próprio”) (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 260).

⁶ Essa dualidade terminológica é evocada pelo português e por outras línguas. No entanto, há línguas naturais que não fazem a distinção. Sendo assim, no contexto linguístico em que se situa o presente trabalho, foi preciso determinar com melhor precisão as diferenças e afinidades teórico-conceituais entre os termos.

semióticos” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 259). Greimas e Courtés determinam as linguagens enquanto conjuntos significantes e biplanares, “que se justapõem e se sobrepõem uns aos outros”, de modo a representar um universo semântico e realizar uma significação oriunda da percepção que se tem do mundo (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 259). Nessa perspectiva, a relação entre língua natural e linguagem fica ainda mais patente, visto que Greimas e Courtés situam a semiótica do mundo natural nas línguas naturais, ao passo que as linguagens, ou, ainda, as linguagens artificiais, são transcodificações⁷ construídas pelos homens a partir desses elementos tão naturais quanto sociais e convencionais:

Tenta-se classificá-las de acordo com o critério de “transposição” ou de transcodificação segundo o qual elas teriam por origem quer as línguas naturais, quer as semióticas do mundo natural, subdividindo-as em seguida em “transposições” do significante (escrita, morse, braile, fotografia, música) ou do significado (ideografia, “poesia” romântica da natureza, etc.), ou dos dois simultaneamente (linguagens documentárias, por exemplo). (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 260).

2.1.2 *O texto*

Das definições de língua e linguagem, passa-se para uma breve apresentação do que é o texto. Entendido como uma estrutura “que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade” (FIORIN, 1995, p. 166), o texto tem por princípio engendrar suas partes em nome da totalidade do sentido. Trata-se, portanto, de uma organização discursiva do conteúdo unida a um plano de expressão no nível da manifestação (FIORIN, 1995, p. 167). Ao partir do pressuposto da semiótica francesa, depara-se com as iniciativas metodológicas que depreende o texto segundo um percurso gerativo, “que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico” (FIORIN, 1995, p. 167). Com efeito, o Percurso Gerativo do Sentido, criado no contexto da semiótica greimasiana entre as décadas de 1960 e 1970, lança mão de uma metalinguagem própria e capaz de delinear os mecanismos das partes envolvidas no todo do texto. Este dispositivo teórico-metodológico prevê que o “conteúdo pode ser analisado

⁷ Assim determinam Greimas e Courtés a respeito da transcodificação entre uma linguagem e outra: “operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto significante é transposto de um código para outro, de uma linguagem para outra. Se a transcodificação obedecer a certas regras de construção determinadas, conforme um modelo científico, poderá equivaler, então, a uma metalinguagem” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 467).

separadamente da expressão, uma vez que o mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão” (FIORIN, 1995, p. 166).

Segundo Matte & Lara, o texto é uma forma geral construída em nome de um sentido específico. As autoras retomam L. Hjelmslev para salientar que, além da identificação de diferentes momentos do conteúdo, conforme postulado pelos níveis do Percurso Gerativo do Sentido, é possível identificar também diferentes níveis de interferência do plano de expressão no sentido, “conforme a(s) linguagem(ns) em jogo no texto analisado” (MATTE & LARA, 2003, p. 35). Destarte, a textualização se demonstra como a resultante da união do plano de conteúdo ao plano de expressão, nessa perspectiva, que também é a de Fiorin (1995), o texto é “uma unidade que se dirige para a manifestação” (MATTE & LARA, 2003, p. 49).

A forma como o texto irá emoldurar seu conteúdo vai depender de suas funções. Segundo Matte e Lara (2003, p. 49), há uma que pode ser classificada enquanto utilitária, serve para “informar, convencer, explicar, documentar etc., cujo plano de expressão é atravessado pelo interlocutor sem que ele se atenha em suas interferências no sentido”; e há uma função estética, “poesia, ballet, pintura etc.”, em que as unidades do plano de expressão criam uma relação íntima com o conteúdo e acaba sendo decisivas para compreensão do texto. (MATTE & LARA, 2003, p. 49). As autoras concluem que, a respeito de sua manifestação, “a noção de texto, para a semiótica greimasiana, é bastante ampla, não se limitando ao texto verbal. É assim que uma escultura, uma pintura, um filme podem ser tomados como textos e analisados basicamente pelas mesmas categorias” (MATTE & LARA, 2003, p. 49).

2.1.3 Gênero e discurso

As discussões acerca do texto evocam as questões sobre gênero e discurso. Na *Dicionário de semótica*, Greimas e Courtés postulam que o discurso viria antes do texto se se opõem, antes, processo e sistema, ou, ainda, substância de expressão fônica ou gráfica. Contudo, tendo em vista os pressupostos de Hjelmslev, “o ponto de vista genético não é pertinente, já que uma forma semiótica pode ser manifestada por diferentes substâncias” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 460). No Brasil, a recepção do conceito de gênero da semiótica pós-greimasiana foi amplamente consolidada por J. C. Portela e M. Schwartzmann (2012). Segundo os autores, a preocupação com o universo socioletal em que se insere os textos desperta, ainda em *Maupassant*, obra de Greimas

publicada em 1976, o interesse pela consolidação dos estudos dos gêneros textuais e discursivos.

Para Portela e Schwartzmann (2012, p. 73), a partir do que é conduzido pela semiótica greimasiana até meados da década de 1980, há mais uma “tipologia dos discursos” do que uma “teoria dos gêneros”, de modo que uma metalinguagem fundamentada no imanentismo do texto, conforme proposto por Hjelmslev, pudesse estabelecer uma “teoria que vê seu objeto a partir de suas próprias características estruturais, de maneira sempre constante, e por isso supostamente científica (uma teoria da linguagem)” (PORTELA & SCHWARTZMANN, 2012, p. 73). Desse modo, a semiótica estaria segura de fatos extrínsecos e variáveis socioculturais que interferem na estabilidade dos gêneros discursivos e textuais.

No entanto, desde as preconizações de J. Fontanille propostas por ele sobretudo a partir de *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, em 1999, tornou-se possível, no contexto da semiótica francesa, uma abordagem sistemática entre gênero e as demandas socioletais nas quais texto e discurso se inserem. Segundo apontado por Portela e Schwartzmann, para Fontanille, em uma tipologia dos gêneros, deve-se considerar tanto as propriedades do texto quanto as do discurso. Isso ocorre porque se trata de “dois pontos de vista sobre um mesmo fenômeno”, ou, ainda, “o texto seria distinto do discurso, naquilo que ele tem de apreensível, de material” (PORTELA & SCHWARTZMANN, 2012, p. 75). Destarte, o discurso seria ato dado em forma de texto, um produto cujas unidades discursivas e textuais se assentam nas isotopias que emergem dessa relação. Por conseguinte, o gênero “seria a reunião de um tipo de texto e de um tipo de discurso, união que produziria ‘formas estereotipadas’ ou, ainda, ‘formas prototípicas’ de gênero” (PORTELA & SCHWARTZMANN, 2012, p. 75).

2.1.4 Sincretismo

Acerca do que vem a ser o sincretismo à luz da semiótica francesa, L. Teixeira (2004, p. 232) afirma que se trata de “uma práxis enunciativa instituída, que fixa determinados padrões de produção e recepção e congrega várias substâncias da expressão num único texto-objeto com formato próprio”. Segundo a autora, os elementos são autônomos entre si e estão livres para compor diferentes gêneros textuais, no entanto, quando vão de encontro ao texto, são interdependentes e estabelecem uma forma própria. Cabe ao linguista que se lance a esse tipo de unidade expressiva analisar em que medida

essas “manifestações de utilização múltipla de linguagens” estabelecem seus graus de integração e “provocam diferentes modos de olhar e diversas formas de compreender e analisar” (TEIXEIRA, 2004, p. 232).

Em um contexto em que diferentes linguagens estabelecem uma relação, L. Teixeira levanta para discussão o fenômeno da redundância, mas não enquanto uma repetição aleatória nos discursos manifestados, mas, sim, “acúmulo, adensamento de sentidos”. A autora faz referência ao termo “pluricódigo” proposto por Kinkerberg em 2010, para designar a materialidade significativa de cada enunciado de uma unidade formal e suas relações que tornam um enunciado *a* e um enunciado *b* em um enunciado *ab* (TEIXEIRA, 2004, p. 233). Segundo L. Teixeira, pelo sincretismo, para além de uma unidade formal, há uma articulação necessária para produção de um sentido específico e pretendido, cujo mecanismo norteador é a gradação da taxa de redundância, ou, ainda, seguindo os estudos da autora, entre reiteração e contraponto⁸.

Segundo estabelecido no *Dicionário de Semiótica*, pode-se considerar “como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 426). Para além dessa definição, o sincretismo para os autores também pode ser o resultado de um procedimento que opera a superposição de duas ou várias “categorias heterogêneas” do nível narrativo do Percurso Gerativo do Sentido, sobretudo quanto aos papéis actanciais dos sujeitos. Conclui-se, portanto, que o sincretismo para a semiótica é um campo fértil de estudo, em que diversos elementos atrelados principalmente às substâncias formais precisam ser destrinchados e levados em conta na análise do conteúdo.

2.2 Cultura de massa: definições e apontamentos

Esta seção apresenta alguns dos mais relevantes pressupostos acerca da cultura de massa e seus fenômenos. Os autores e seus textos discutidos aqui são Theodor Adorno e Max Horkheimer e a obra *Dialética do esclarecimento* (2014[1944]), Edgar Morin e a obra *Cultura de massa no século XX: neurose* (2002[1962]), Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados* (2008[1964]), Pierre Bourdieu e seu texto “Campo intelectual e projeto criador” (1968), Olivier Burgelin e sua obra *A comunicação social* (1970) e Jean

⁸ Lúcia Teixeira dedica uma longa jornada de suas pesquisas à relação desses termos em textos onde há a associação entre o verbal e o não verbal. De modo geral, “contraponto”, segundo os estudos da autora, trata-se “da técnica de composição em que os elementos são simultaneamente independentes e integrados”. O contraponto age sobre a reiteração para revestir o sentido com algo novo, inédito, surpreendente (TEIXEIRA, 2004, p. 233).

Baudrillard em sua obra *A sociedade do consumo* (1995). Essas obras demonstram as primeiras tentativas, do campo científico, de formular as principais noções sobre a indústria cultural e a cultura de massa, que na primeira metade do século XX despontava a todo vapor e intrigava diferentes áreas das ciências humanas.

2.2.1 Adorno e Horkheimer

O termo indústria cultural foi cunhado por T. Adorno e M. Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (2014[1944]). Para os autores da teoria crítica, a cultura contemporânea lança mão de um modelo padrão e aplicável a todas as manifestações estéticas. Nessa perspectiva, a indústria cultural age para criar um sistema para cultura, de modo a torná-la um instrumento de monopolização não apenas cultural, mas em diálogo com outras instâncias sociais, como a política e a econômica. De modo geral, ao pretender um nivelamento de gostos e costumes, o sistema econômico e capitalista engendra uma estrutura regida por recursos técnicos avançados, cuja necessidade social de seus produtos é gerar o máximo de rendimentos economicamente mais fortes.

Para desempenhar esse papel de monopolização cultural, a indústria impõe métodos que viabilizam “a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 101). Desse modo é preciso universalizar hábitos a partir das próprias necessidades dos consumidores e permitir que a participação da atitude pública seja uma parte do sistema. Padronizar é o princípio da indústria para facilitar a reprodução dos produtos, sendo assim, nenhuma manifestação privada foge do controle desse próprio sistema. A indústria cultural se retroalimenta dessas necessidades e as manipula por uma racionalidade da dominação cultural. Para os autores (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 100), o cinema e o rádio já não precisam ser apresentados como arte, sua preocupação é de se estabelecerem cada vez mais enquanto indústria e transformarem a arte em uma ideologia soberana e unificada, permitindo a coesão do sistema e seu controle sobre as massas.

Se antes se fazia “diferença entre a lógica da obra e a do sistema social”, com as inovações técnicas da indústria cultural a sociedade se mantém em um ciclo eterno e alienante elaborado pelo próprio sistema social, sem escapatória para outras lógicas ou outros modos de pensamento e existência. Segundo Adorno e Horkheimer “em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção” (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 103). Ao assistir a um filme ou ouvir uma música, o

consumidor já sabe o que o espera e valida suas emoções segundo uma estrutura que ele não tem a chance de questionar, ao contrário, “sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 104). Com efeito, a indústria cultural cria e recria a estrutura de performances tangíveis, com efeito previsível e apuro técnico para investir o capital de sentido e possibilitar o sucesso do seu negócio. Para Adorno e Horkheimer, mediante a totalidade, a indústria cultural deu fim às particularidades de toda obra de arte. Agora, a produção visa “reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana” a partir de mecanismos econômicos de seleção. (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 110).

2.2.2 *Edgar Morin*

Para E. Morin, a cultura de massa é o triunfo das invenções técnicas, sobretudo o cinematógrafo e o telégrafo sem fio. As artes técnicas, mesmo que tenham cunhado seu princípio pelo lucro da iniciativa privada, segundo Morin, a indústria cultural também teria se desenvolvido no contexto público, do Estado, conforme havia previsto Lenin e Trotsky acerca das iniciativas do Estado soviético. Ao envolver a participação da política na cultura de massa, Morin divide o sistema em dois grupos: um chamado Estado-soberano, que censura e controla os conteúdos culturais com artifícios autoritários; outro com o nome de Estado-polícia, difundido em sociedades mais liberais, exercendo o papel de orientação, domesticação e politização dos conteúdos (MORIN, 2002[1962], p. 22-23).

Por mais que o Estado tenha se apropriado de elementos da cultura de massa prioritariamente americanos, segundo Morin, a cultura industrial, assim proposto pelo autor, tem sua origem assentada no impulso do capitalismo privado. Para Morin é preciso pensar a iniciativa privada sobretudo a partir dos meios de comunicação, que lançam mão de uma linha de produção técnica cujo fim é uma mercadoria para o consumo psíquico: “alguns grandes grupos de imprensa, algumas grandes cadeias de rádio e televisão, algumas sociedades cinematográficas concentram em seu poder o aparelhamento (rotativas, estúdios) e dominam as comunicações de massa” (MORIN, 2002[1962], p. 22-24). Esses meios possuem uma acurada organização técnico-burocrática responsável por filtrar e manipular a criatividade, de modo a mantê-la sempre rentável. Esse processo interno dos meios de comunicação resvala em uma universalização da produção cultural.

Contudo, esse nivelamento, ao mesmo tempo industrial e cultural, depara-se com os desafios de uma cultura de consumo que exige produtos cada vez mais individualizados.

Sendo assim, os mecanismos da cultural industrial operam com esses dois polos antagônicos, de um lado “estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade (individualidade e novidade)” (MORIN, 2002[1962], p. 25). A necessidade de articular constantemente esses dois lados antitéticos emerge de uma fissura do próprio sistema, que ao impor a cultura do obsoleto, acaba por precisar inovar constantemente. Para tal, os meios de comunicação demonstram certo respeito ao espírito criativo, dando-lhe maior autonomia: “em determinado momento precisa-se de mais, precisa-se da *invenção*. É aqui que a produção não chega a abafar a criação, que a burocracia é obrigada a procurar a invenção, que o padrão se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade” (MORIN, 2002[1962], p. 26).

Como comentando acima, a racionalidade técnica da indústria cultural prioriza um produto para consumo psíquico. Dessa forma, é exatamente na estruturação do imaginário que deve atuar a inovação. Ela efetua suas manobras em duas instâncias: em situações-tipo e personagens-tipo, são arquétipos responsáveis por tornar os sonhos em estruturas internas, posteriormente organizadas em estruturas externas e ligadas a sistemas artísticos convencionais. Esses princípios oriundos do paradoxo entre coletivo e individual, favorecem a descentralização no seio da produção cultural, ou seja, a própria concorrência, de modo que cada marca existente no mercado tenha certa autonomia, sobretudo quanto à publicidade, para responder às necessidades de individualização (MORIN, 2002[1962], p. 27).

O paradoxo evocado pelo jogo entre universalidade e individualidade na indústria cultural abre mais uma discussão pertinente, a questão da divisão do trabalho da criação industrial. Para tal é preciso delinear alguns fatos relevantes apontados por E. Morin. Segundo o autor, as técnicas industriais da cultura “ressuscitam, em certo sentido, o antigo coletivismo do trabalho artístico” (MORIN, 2002[1962], p. 29). Assim sendo, nas histórias em quadrinhos e no cinema, por exemplo, uma linha de produção criativa é estabelecida e composta por desenhistas, realizadores e operadores que se mantêm no anonimato. Morin admite existir uma planificação da divisão racional de um trabalho coletivo, que visa a padronização da produção, impondo ao produto cultural moldes espaço-temporais (MORIN, 2002[1962], p. 28).

No entanto, nem mesmo a padronização das linhas de produção culturais impedem que a individualização se erga das fissuras que o próprio sistema criou. Como havia

previsto Adorno e Horkheimer, os conteúdos produzidos e distribuídos pela indústria cultural nada ambicionam senão o “esmagamento de toda resistência individual” (ADORNO & HORKHEIMER, 2014[1944], p. 115). Dessa forma, o processo de nivelamento de gostos e costumes elaborado pela indústria, coopta qualquer manifestação individual ou de grupos tidos como transgressores culturais, apropriando-se de seus estilos de vida e os padronizando pela linha racional de divisão do trabalho. Em outras palavras, “quanto mais a indústria cultural se desenvolve, mais ela apela para a individuação, mas tende também a padronizar essa individuação” (MORIN, 2002[1962], p. 31). Nessa perspectiva, o mundo não teria mais espaço para o ímpeto artístico e individual fora dos meios culturais de produção.

2.2.3 *Umberto Eco*

Sobre a relação da indústria cultural com outras manifestações artísticas, U. Eco (2008[1964]) presume uma relação dialética entre cultura “superior” e a cultura de massa. A primeira estaria ligada à arte de vanguarda, ao passo que a segunda estaria associada ao *Kitsch*: “comunicação que tende à provocação do efeito” (ECO, 2008[1964], p.76). Destarte, a mensagem se estrutura como se levasse consigo uma prescrição de uso, de modo a não deixar margens para outros efeitos possíveis (sejam eles alegria, tristeza, evasão, excitação). Portanto, o que vale no mercado não é mais a obra de arte, mas sim efeitos previamente confeccionados.

Para precisar melhor a relação entre vanguarda e *Kitsch* (ou cultura de massa), U. Eco explica seus atributos:

Com uma fórmula feliz, Clemente Greenberg afirmou que, enquanto a vanguarda (entendida, no geral, como a arte na sua função de descoberta e invenção) *imita o ato de imitar*, o *Kitsch* (entendido como cultura de massa) *imita o efeito da imitação*; Picasso pinta a causa de um efeito possível, um pintor oleográfico como Repin (elogiadíssimo pela cultura oficial soviética do período stalinista) pinta o efeito de uma causa possível; a vanguarda, ao fazer arte, põe em evidência os processos que levam à obra, e os elege para objeto do seu discurso, o *Kitsch* põe em evidência as reações que a obra deve provocar, e elege para finalidade da sua operação a reação emotiva do fruidor. (ECO, 2008[1964], p. 77).

Segundo Eco, o *Kitsch* não é uma imposição de uma cultura elevada para classes mais populares. A cultura de massa não busca o efeito da imitação nos mecanismos da própria vanguarda, mas sim na sociedade invadida pelas mensagens consumíveis, agregando a elas as “exigências de evasão e de suposta elevação cultural do público”

(ECO, 2008[1964], p. 78). Nessa relação dialética, a vanguarda só passou a existir quando a cultura de massa se tornou uma realidade. Por sua vez, o *Kitsch* toma emprestado elementos da vanguarda e os adapta de modo a difundir apenas seus efeitos e não suas causas.

Para abordar o assunto com mais precisão, Eco retoma o conceito de *Midcult* proposto por D. Macdonald, que se diferencia em alguns pontos do *Kitsch* e do *Masscult*, termos também propostos por Macdonald para designar a cultura de “massa de nível inferior”, que “derruba as barreiras de classe, as tradições de cultura, as diferenciações de gosto, instaurando uma indiscutível, execrável mas homogênea comunidade cultural” (ECO, 2008[1964], p. 81-82), sem levar em conta a difusão das referências à cultura superior. Enquanto isso, o *Midcult* faz questão de fazer fruir, na sociedade de massa, os valores e sentimentos da vanguarda, sempre sujeito aos desejos do grande público. Mas, diferente do *Kitsch*, o *Midcult* assume os processos da arte elevada e vive de aparências, convidando o público a uma experiência privilegiada e difícil (ECO, 2008[1964], p. 82).

Com efeito, as diferenças mantidas pelo *Midcult* quanto ao *Kitsch* dizem respeito à sua não pretensão em ser recebida como obra de arte, mas sim como produtos comerciáveis. Mesmo com apuro técnico, como no exemplo de Eco acerca da história em quadrinhos *Steve Canyon*, em que o quadrinista lança mão de artifícios cinematográficos nos quadrinhos, ainda se trata de um produto distante da vanguarda, mesmo que alguns elementos desta tenham feito parte do processo. O trecho a seguir apresenta o *Midcult* em seus objetivos de provocar efeitos, mas sem querer ser substituído da arte:

[...] a utilização do produto culto visa a um consumo que nada tem a ver com a presunção de uma experiência estética; quando muito, o consumidor do produto, ao consumi-lo entra em contato com modos estilísticos que conservaram algo da nobreza original, e cuja origem ele ignorava: e dá valor ao seu assentamento formal, à sua eficácia funcional fruindo, assim, de uma experiência estética sua, que não pretende, contudo, constituir um sucedâneo de experiências “superiores”. (ECO, 2008[1964], p. 81).

Ao retomar Macdonald, Eco estabelece cinco categorias que facilitam a identificação de um objeto pertencente ao fenômeno de *Midcult*. O primeiro explica que tais objetos “toma de empréstimo processos da vanguarda e adapta-os para confeccionar uma mensagem compreensível e desfrutável por todos”, ou seja, retoma elementos elevados sem pretender aproximar o público dessas referências. O segundo ponto prevê o emprego desses processos vanguardistas “quando já conhecidos, divulgados, gastos,

consumidos”, é o caso de produtos de design, que visam uma utilidade social revestida de bom gosto. O terceiro ponto diz respeito à construção da mensagem “como provocação de efeitos”, aqui importa mais utilizar dos elementos vanguardistas “para fins consoladores e hipnóticos, e não para envolver o espectador num processo crítico”. O quarto ponto de Macdonald quanto ao *Midcult* diz respeito ao *Kitsch*, quando da venda desses objetos como se eles fossem arte. Bastante semelhante à categoria quatro, a quinta e última característica das mensagens do *Midcult* visa tranquilizar “o seu consumidor, convencendo-o de ter realizado um encontro com a cultura, de modo que não venha ele a sentir outras inquietações” (ECO, 2008[1964], p. 84-85).

Os pressupostos de Macdonald propõem uma estrutura do mau gosto para as mensagens envolvidas na cultura de massa. Por sua vez, U. Eco propõe uma nova visada acerca desta estrutura, de modo que os produtos da indústria cultural tenham uma interpretação menos maniqueísta por parte do campo intelectual. Para o autor, é preciso se ater, antes de tudo, à análise da estrutura das mensagens e compreender seus interesses e os motivos de sua fruição entre os homens-massa, termo empregado por Eco. (ECO, 2008[1964], p. 87). Sendo assim, para Eco, críticos e intelectuais devem se preocupar mais com a funcionalidade das mensagens e com as diferentes funções que elas desempenham na sociedade, sem ter o objetivo central de classificá-las entre o bem e o mal.

2.2.4 Pierre Bourdieu

O período pós-guerra, na França, foi caracterizado pela emergência da sociedade do consumo e o surgimento de um novo sistema de valores assentado sobre signos que circulam em uma cultura estruturada pelos meios de comunicação de massa. Desse modo, dois fatores se sobressaem quando o assunto são as mensagens produzidas na cultura de massa. O primeiro está relacionado ao seu princípio econômico e mercadológico; o segundo, ao princípio estruturante de suas linguagens, que deve se pautar sobretudo nas restrições impostas pelos meios de comunicação, sua circulação na sociedade e seus suportes.

A esse respeito, a falta de autonomia de artistas e suas obras não é uma novidade restrita à era moderna e à sociedade do consumo. Segundo P. Bourdieu (1968), em grande medida a formação do campo intelectual (e cultural) durante toda a idade média se deu por fatores externos à criatividade do artista, que deveria se submeter ao ideal cultural da

aristocracia e da igreja de modo a assegurar o patrocínio de seu labor. Foi somente no século XIX, com o “movimento romântico” e a revolução industrial que a intenção criadora parecia poder andar com suas próprias pernas e buscar sua legitimação cultural. Com efeito, o fio condutor dos fatos históricos, que parecia enfim privilegiar a autonomia do artista, impõe uma atuação mais ampla ao mesmo: sua genialidade e imaginação deveria compor um grupo intelectual maior, envolvendo a crítica, os jornais, os editores e a própria ciência. Ao retomar R. Williams, P. Bourdieu pontua esse fenômeno estruturante do campo intelectual e cultural que, na sociedade de consumo, passa a se organizar visando, sobretudo, questões mercadológicas e econômicas:

O pequeno círculo de leitores diretamente frequentados, cujos conselhos e críticas o artista se tinha habituado a admitir por prudência, deferência, boa vontade ou tudo isso ao mesmo tempo, foi substituído por um público, “massa” indiferenciada, impessoal e anônima de leitores sem rosto, e também mercado de compradores em potencial capazes de dar à obra uma sanção econômica que além de poder assegurar a independência econômica e intelectual do artista nem sempre é desprovida de toda legitimidade cultural. A existência de um “mercado literário e artístico” torna possível a formação de um corpo de profissões propriamente intelectuais – seja com o aparecimento de novos personagens, seja com personagens antigos que recebem novas funções – isto é, a constituição de um verdadeiro campo intelectual como sistema de relações que se estabelecem entre os agentes do sistema de produção intelectual. (BOURDIEU, 1968, p. 110).

Sobre a busca à consagração cultural e, portanto, à legitimidade, P. Bourdieu propõe esferas de atuação organizadas segundo a aplicação de um sistema de regras que permite a classificação do comportamento de consumidores diante da produção cultural. Em outras palavras, “os diferentes sistemas de expressão, desde o teatro até a televisão, se organizam objetivamente segundo uma hierarquia independente de opiniões individuais, que define a legitimidade cultural e seus graus” (BOURDIEU, 1968, p. 128). Nesse sentido, os graus de legitimidade são definidos entre as produções artísticas em que “os consumidores se sentem autorizados a continuar puros consumidores e a julgar livremente”, e as obras do “domínio da cultura consagrada” em que os consumidores “sentem-se medidos por normas objetivas e levados a adotar uma atitude devota, cerimonial e ritualizada” (BOURDIEU, 1968, p. 128). As primeiras condizem à “esfera do legitimável”, ou com “pretensão à legitimidade” (cinema, fotografia e jazz), e à “esfera do arbitrário”, ou “instâncias não legítimas de legitimação”, (publicidade, vestuário, decoração, culinárias, espetáculos esportivos, etc.), ao passo que ao domínio da arte consagrada é legada a “esfera de legitimidade com pretensão à universalidade” (música,

pintura, escultura, literatura e teatro) (BOURDIEU, 1968, p. 129). Nessa visão de P. Bourdieu, as linguagens envolvidas na indústria cultural estariam ligadas à esfera do legítimo e à esfera do arbitrário.

2.2.5 *Olivier Burgelin*

No âmago desse fenômeno de consumo cultural com ampla participação social, surge, portanto, um mercado em potencial. A cultura de massa leva a sociedade do consumo para uma viagem ao mercado das mensagens. Segundo O. Burgelin (1970, p. 103), esse mercado é segmentado segundo a procura de consumidores por gêneros que mais lhes agradam. No campo da produção fílmica, por exemplo, os gêneros seriam os westerns ou filmes de espionagem, entre outros, cuja “referência primordial torna-se no próprio gênero” (BURGELIN, 1970, p. 103). Nessa perspectiva, o mercado das mensagens se pauta em uma previsibilidade estruturante das linguagens envolvidas na indústria cultural, de modo que o leitor ou espectador possa “encontrar este ou aquele tipo de situação, experimentar esse ou aquele tipo de emoção ou de sentimento, e a sua expectativa fica satisfeita se a obra é suficientemente bem-feita para que tudo se passe como estava previsto”.

Para O. Burgelin, que retoma E. Morin para fomentar suas explicações, a cultura de massa constitui um mercado enquanto um sistema de produção e circulação das mensagens. Para alcançar a legitimidade desse sistema cultural, essas mensagens devem possuir dimensões “estético-expressivas” ligadas à operacionalidade de uma dupla consciência entre real e imaginário. Em primeiro plano, essas mensagens possuem uma participação estética, ou seja, antes que se usufrua delas algum conteúdo, existem as “dimensões ‘formais’, plásticas, poéticas e musicais da própria mensagem” (BURGELIN, 1970, p. 91-92), que possuem funções preponderantes no mercado e na formulação de seus objetos. Não obstante, as dimensões estéticas sofrem a ação de um “simbolismo expressivo” assentado em uma descarga de afetividade. Ao introduzir temas às mensagens, a dimensão simbólica provoca a curiosidade e a procura, transformando a própria mensagem em objeto de desejo.

2.2.6 *Jean Baudrillard*

Interessante observar que a dimensão simbólica incidirá diretamente no imaginário desses homens e mulheres modernos e consumidores, pois manifesta conteúdos que

despertam seus desejos mais profundos, relacionados ao poder e à sensualidade, por exemplo. Segundo J. Baudrillard (1995, p. 22), a cultura preponderante na sociedade do consumo “não passa da acumulação dos signos da felicidade” vividos como um milagre e não como “fruto do trabalho ou de processos de produção” (BAUDRILLARD, 1995, p. 22). Em J. Baudrillard, essa relação entre o imaginário e os signos está ligada a uma vivência mágica proporcionada pela técnica, uma vivência que suscita conforto ao homem moderno e o torna acomodado diante dos processos de produção que moldam o conteúdo que lhe chega para consumo. Em suma, a sociedade do consumo pressupõe a sociedade da produção, que por sua vez desdobra uma ordem de consumo e a manipulação dos signos.

Nessa perspectiva, é importante notar o papel dos meios de comunicação de massa, que ao possuir o domínio dos signos, é o maior agente dessa manipulação. Por signos, J. Baudrillard (1995, p. 76) entende enquanto os objetos dos fenômenos da conotação: um objeto qualquer em si, em sua instância denotativa e apenas no seu valor de uso, na cultura de massa ele ganha proporções conotativas, e um vestuário que serviria para proteger do frio passa a ter um valor sentimental ou de sensualidade. Nesse sentido, a manipulação dos signos modela objetos arbitrários e os reveste de valores que privilegiam a manutenção de um sistema econômico, onde esses valores circulam.

Este capítulo apresentou a conceitualização de termos recorrentes na presente pesquisa. Por meio dele foi possível situar o cinema e as histórias em quadrinhos, objetos centrais nas análises científicas aqui apresentadas, na cadeia produtiva do fenômeno da cultura de massa, uma vez que sua reprodutibilidade e circulação configuram técnicas que precisam ir ao encontro das necessidades mercadológicas de objetos culturais de amplo alcance. Outros pontos que chamam a atenção no capítulo são os significados teóricos do que se entende por língua, linguagem e sincretismo no paradigma da linguística estrutural ou, ainda, da semiótica francesa. Tratam-se de conceitos que encaminharam, ainda na época pesquisada, entre 1950 e 1970, grandes esforços para o entendimento acerca das estruturas dos objetos não verbais envolvidos pela indústria cultural.

3 SEMIOLOGIA E SEMIÓTICA NA FRANÇA: ENTRE 1950 E 1970

O presente capítulo busca circunscrever o que o presente texto chamou de espírito do tempo, delineando o contexto científico em que os termos semiologia e semiótica foram empregados entre as décadas de 1950 e 1970 na França. Tal contexto se demonstrou bastante fértil para o desenvolvimento de ambas as disciplinas, sobretudo a partir do legado deixado por F. Saussure e L. Hjelmslev desde a primeira metade do século XX. Os objetos da cultura de massa não escapam à exposição realizada aqui, pois a presença patente de linguagens não verbais ou sincréticas no campo intelectual e científico não deixou as duas disciplinas congêneres ilesas, haja vista a necessidade de se formular uma metalinguagem que pudesse realizar a descrição de qualquer estrutura de significação.

As obras e os autores apresentados nesse capítulo foram: Edward Lopes, em “A semiologia geral de Ferdinand de Saussure” (1997). Jean Cristtus Portela, em “Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge” (2016), Michel Covin, com seu texto “L’image dérobée” (1976), Christian Puech, em “L’emergence du paradigme sémiotique-structural en France” (2002), Claudine Normand, em “Semiologia, semiótica, semântica: observações sobre o emprego desses termos por Émile Benveniste” (2009), François Dosse e sua obra *História do estruturalismo: vol I, o campo do signo 1945-1966* (2018), François Rastier, em “Da semântica estrutural à semiótica das culturas” (2019), R. Lindekens na seção “L’hypothèse d’une double articulation de l’image”, presente na obra *Essai de sémiotique visuelle* (1976a), Arnaldo Cortina, com o texto “Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas” (2017), Algirdas Julien Greimas, em “L’actualité du saussurisme” (1956), Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, em *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), Roland Barthes e as obras *Mitologias* (1989[1957]) e *Elementos de semiologia* (1977[1964]), Sémir Badir e seu texto “Sémiotique et langage: Une présentation historico-épistemologique” (2012), George Mounin e sua obra *Introduction à la Sémiologie* (1970) e B. Toussaint e seu livro *Introdução à semiologia* (1978). As contribuições desses autores não foram abordadas em uma ordem cronológica, mas sim segundo as demandas dos temas principais suscitados pelo delineamento do espírito do tempo.

Segundo E. Lopes, a partir de 1975, emergiu um *Saussure semiolinguista* graças às recepções de seus pressupostos ocorridas naquela época. Segundo Lopes (1997, p. 50), as revisitações são oriundas do “interesse despertado pelo apogeu do estruturalismo no

decênio anterior” e de livros “que mudaram a nossa visão acerca do papel que desempenham em nossas vidas as ciências da linguagem, dos signos e das significações” (LOPES, 1997, p. 50). Algumas dessas obras de revisitações citadas por Lopes são *Sources* (1957), de Godel, *Les mots sous les mots* (1971), de J. Starobinski e *Bibliographia Saussureana 1870-1970* (1972), de K. Koerner.

Com efeito, nenhuma escola linguística deixou de ser influenciada pelos pressupostos saussurianos. Ao erigir a semiologia enquanto uma “macrodisciplina englobante”, da qual a linguística era apenas uma “semiologia particular”, concebeu a possibilidade e o crescente interesse em se estudar a vida dos signos no seio da vida social, deixando caminho livre para futuras metalinguagens que dessem conta de outras instituições sociais que não somente a língua natural. Ainda em vida e antes do *Curso*, “deixou-nos, também, com suas reflexões acerca das primitivas gestas germânicas, dos *Nibelungen*, os rudimentos de uma semiótica narrativa precursora dos moldes matriciais a expandir” (LOPES, 1997, p. 51). Não obstante, para circunscrever com melhor precisão o legado semiolinguístico saussuriano nas ciências humanas e, sobretudo, as inspirações que conduziram semiologia e semiótica pelo campo da produção de sentido por meio da produção de valores sociais e convencionais, é possível afirmar ainda que:

Na verdade, Saussure [...] nos deixou *ideias* – quer dizer, clarões de luz, sementes para germinar –, o que foi, como comprovamos ao longo de todo este nosso estafado século, o bastante para funcionar como um sistema modelizante de primeiro grau para a totalidade das ciências humanas e sociais – um *modelo*, quer dizer, o esboço de um sistema axiomático que serve de quadro geral para definir um conjunto de procedimentos de análise e de descrição capazes de satisfazer aos axiomas de partidas. (LOPES, 1997, p. 52).

Para alçar tal conjunto de procedimentos de análise de um sistema em plena vida social, foi preciso estabelecer, pela linguística geral, a inter-relação entre os elementos do conjunto, pois é a sua interdependência que produz os valores e, por conseguinte, os sentidos. E. Lopes retoma uma proposição do filósofo M. Foucault acerca do que se podia entender como os caminhos apontados pelo “sistema”, termo primeiro utilizado por Saussure, depois ressignificado sob o conceito de “função” em Hjelmslev e, posteriormente, designado como “estrutura elementar da significação”, por Greimas (LOPES, 1997, p. 53). Segundo Foucault, conforme apresentado por Lopes, ao compreender que o sentido não passa de um “efeito de superfície”, sendo antes o resultado das estruturas mais profundas do sistema, que sustentam e situam os seres humanos no

“tempo e no espaço”, há uma ruptura entre os pré-estruturalistas e os estruturalistas, fenômeno marcado sobretudo a partir dos pressupostos de C. Lévi-Strauss e J. Lacan. (LOPES, 1997, p. 61-62).

Essa noção de sistema irá satisfazer, décadas após Saussure, a noção de imanência⁹, conceito que guiou a linguística estrutural e outras ciências humanas, sendo um dos apoios conceituais mais pertinentes para a glossemática de Hjelmslev e a semântica de Greimas, por exemplo. Anterior a Greimas, Hjelmslev postulou o princípio da imanência e a posterior transcendência. Segundo o linguista dinamarquês, a linguística parte da imanência, “atribuindo-se por único objetivo a constância, o sistema e a função interna”. Para tal, recorre a flutuações “da vida e da realidade concreta, física e fenomenológica”. Por conseguinte, por catálise¹⁰, a teoria acaba por integrar a ela grandezas que antes deviam ser deixadas de lado, tais como a semiótica conotativa, a metassemiótica e a metassemiologia, grandezas estas tidas como “componentes necessários das estruturas semióticas de ordem superior” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 132)¹¹. Logo, após a imanência se demonstrar um ponto de vista inicial e necessário para o recorte do objeto, consequentemente ela impulsiona a transcendência:

Em vez de impedir a transcendência, a imanência, pelo contrário, deu-lhe uma base nova mais sólida. A imanência e a transcendência juntam-se numa unidade superior baseada na imanência. A teoria linguística, por necessidade interna, é levada a reconhecer não apenas o sistema linguístico em seu esquema e seu uso, em sua totalidade assim como em seus detalhes, mas também o homem e a sociedade humana presentes na linguagem e, através dela, atingir o domínio do saber humano em sua totalidade. (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 132-133).

⁹ Segundo consta no *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), a segunda entrada de *imanência* parte da descrição da dicotomia *imanência/manifestação*, em que o manifestado é a “forma semiótica imanente”. Sendo assim, é possível operar alguns de seus modos de existência: um que antecede a descrição, um universo semântico inerente à toda semiótica; o entendimento de um mundo estruturado conforme ele é “enformado” pelo espírito humano; a descrição das estruturas semióticas e explicitação de suas formas imanentes, e; a construção dessa descrição segundo o auxílio de uma metalinguagem. (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 237). Foi Saussure que impulsionou de forma primordial o conceito de imanência, quando propôs o sistema da língua enquanto objeto da linguística moderna.

¹⁰ A partir do que foi postulado por L. Hjelmslev (2003[1943]) sobre a catálise, Greimas e Courtés circunscreve o conceito no bojo da manifestação textual e discursiva em seu contexto: “O mesmo procedimento da catálise pode ser aplicado à análise do discurso narrativo (onde a manifestação da consequência da prova permite explicitar a prova do seu conjunto) e à análise semântica do discurso” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 43).

¹¹ Os elementos da função, os fúntivos, ou, ainda, as unidades dos planos da linguagem – cuja existência só é permitida na medida em que exista também uma função a elas atribuída, segundo suas relações no sistema –, permitem uma operacionalidade à linguística que, segundo Hjelmslev (2003[1943], p. 132), não deixa escapar à análise estrutural e aos esclarecimentos nenhum objeto ou nenhuma semiótica.

Nesse contexto em que havia uma linguística estrutural dedicada às estruturas mais profundas do sistema, em que o princípio da imanência parecia dar chances para a transcendência a depender do ponto de vista do objeto escolhido, bem como o interesse em se desvendar as formas do espírito humano e ultrapassar as unidades mínimas da significação, de modo a ir além da unidade do texto, foi nesse contexto que se deu início aos conceitos operatórios postulados pela semântica estrutural de Greimas, ou à sua semiolinguística, e à semiologia de Barthes, ou ainda à sua translinguística.

Por esse motivo, semiologia francesa e semiótica discursiva guardaram relações profundas em seus princípios naquela época, culminando, muitas vezes, em um uso arbitrário dos termos por parte dos estudiosos. Um exemplo desse fenômeno é a obra *La Bande Dessinée: Essai d'analyse sémiotique* (1972), de Pierre Fresnault-Deruelle. O estudo – aclamado no campo científico devido ao empenho inaugural na sistematização da linguagem das histórias em quadrinhos –, é fundamentalmente semiológico e barthesiano¹². Para J. C. Portela (2016, p. 394), o amálgama entre semiologia e semiótica presente em *La bande dessinée* corresponde ao *l'air du temps*.

Para o semioticista e historiógrafo, uma visada historiográfica para o que viria a ser hoje a história de uma “semiótica das histórias em quadrinhos”, demonstra contribuições pertinentes da semiologia e da semiótica durante as décadas de 1960 e 1970. Contudo, o período foi marcado pelo uso indiferente dos termos. Essa confusão foi tendo seu fim a partir da criação da “Association Internationale de Sémiotique” no início da década de 1970, tratando-se, portanto, de uma questão institucional. No contexto das histórias em quadrinhos, mesmo que confirmado “o estatuto hegemônico da semiologia nesta época” (PORTELA, 2016, p. 394, tradução nossa)¹³, o uso arbitrário dos termos se deve, também, aos objetivos centrais compartilhados por ambas as disciplinas, tais como a espacialidade e a temporalidade, a narratividade e a estruturação dos códigos que organizam o texto e o discurso.

Outra reflexão apontada por Portela (2016, p. 394) acerca do desuso gradual do termo semiologia, mas, dessa vez, indo ao encontro do desuso de sua metodologia, diz respeito ao número 24 da revista *Communications*: “La bande dessinée et son discours”, de 1976, em que os autores buscaram alçar reflexões apoiadas não mais na semiologia,

¹² Na bibliografia do estudo consta *Semântica estrutural*, primeira obra de peso de A. J. Greimas, publicada em 1966. No entanto, no livro de P. Fresnault-Deruelle as análises seguem o viés da semiologia desenvolvida, sobretudo, por R. Barthes.

¹³ Trecho original: “le statut hégémonique de la sémiologie à cette époque”.

mas sim na sociologia, na teologia, na psicanálise e na própria semiótica. De fato, na ocasião de seu artigo, Michel Covin convoca novas direções metodológicas para a análise da imagem, sobretudo aquelas ligadas à psicanálise. Segundo Covin, esse viés é um dos mais pertinentes para que se descubra “o sujeito da semiologia”¹⁴ e, para alcançar tal objetivo, seria preciso não permanecer “atolado no pântano da semiologia saussuriana”¹⁵ (COVIN, 1976, p. 197-198).

Na tentativa de delimitar as duas disciplinas em ação conjunta na época, alguns semioticistas e historiadores lançam mão de algumas hipóteses. Segundo A. Hénault (2006, p. 77-78), em dado momento houve uma bifurcação do campo dos estudos da semiótica europeia, em que, de um lado, se apresentou a semiologia de caráter linguístico para análises de objetos verbais e não verbais; e de outro, uma semiótica preocupada primeiro com o verbal, sendo o não verbal até então não tratado necessariamente como objeto linguístico. F. Dosse (2018, p. 30) separa estruturalismo científico e estruturalismo semiológico, o primeiro “representado principalmente por Claude Lévi-Strauss, Greimas ou Lacan [...]”, enquanto o segundo seria “um estruturalismo mais flexível, mais ondulante e cambiante, com Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov ou Michel Serres, e que se poderia qualificar como estruturalismo semiológico”.

Na esteira de T. Pavel, C. Puech (2002, p.3) classifica três tipos de estruturalismo: o “científico”, o “moderado” e o “especulativo”. Dessa classificação delineada em 1988, interessa sobretudo o estruturalismo “científico”, em que Greimas e Lévi-Strauss “constituem a base principal. Esta versão do estruturalismo é prolongada pela Escola de Semiótica de Paris, discutida por filósofos da linguagem como P. Ricoeur, contestada por projetos originais como os de J. Kristeva ou de H. Meschonnic” (PUECH, 2002, p. 3). A esse estruturalismo se une uma semiótica positiva e científica: “uma semiótica francesa (ou francófona, se se incluem os trabalhos de E. Buysens e J. Prieto ao lado dos de R. Barthes e de A. J. Greimas)” (PUECH, 2002, p. 4). Desta classificação de Puech, portanto, R. Barthes entra no contexto de uma semiótica francófona, e não uma semiologia.

Ainda sobre os lugares ocupados pelas disciplinas congêneres em questão, há uma boa solução em Claudine Normand (2009) acerca da teoria da enunciação de E. Benveniste. As obras consultadas por C. Normand abrangem as décadas de 1930 a 1960, contribuindo com uma reflexão pertinente acerca do amálgama entre semiologia, semiótica e semântica naquela época. Vale lembrar que a semiótica ali apresentada

¹⁴ Trecho original: “le sujet de la sémiologie”.

¹⁵ Trecho original: “enlisé dans le marécage de la sémiologie saussurienne”.

remonta à semiótica peirciana, que despertou, segundo Normand, o surgimento do problema da significação em Benveniste. A semântica de Benveniste assenta-se na “significância” que se dá ao se ultrapassar as unidades mínimas e levar em conta a frase. Na formulação dela, há a concretização da enunciação, que, logo, implanta a referência, em outras palavras, implanta uma relação com o mundo.

A significância, assim posta pelo viés da forma, confronta os problemas da semiótica lógica de Peirce e Morris, pois o referente desta teoria se encontra fora da estrutura da língua. Com efeito, a semiologia saussuriana tem a relevância de uma ciência geral dos signos, cuja apropriação por uma “ciência geral do homem” manifesta o pressuposto de que “não há, para o conhecimento, acesso imediato ao mundo, é necessária aí a mediação dos signos” (NORMAND, 2009, p. 179). Nesse sentido, a língua, enquanto um sistema de signos, faz o intermédio entre sentido e designação:

No sentido global de toda frase, distinguiremos, por um lado, o sentido ‘inerente ao sistema’, isto é, ‘as relações das unidades’, o que Saussure chama valores, por outro lado, aquilo de que fala a frase que faz ‘referência ao mundo dos objetos’. (NORMAND, 2009, p. 178).

Desse modo, a solução de Benveniste é integrar semiótica e semântica no conjunto da semiologia saussuriana, corroborando “um estudo da linguagem enquanto ramo de uma semiótica geral, que cobriria ao mesmo tempo a vida mental e a vida social” (1954 apud NORMAND, 2009, p. 180).

É evidente que a solução de Benveniste, conforme constatada por C. Normand, não coloca em questão as distinções institucionais e científicas entre a semiologia barthesiana e a semiótica greimasiana daquela época, mas revela a possibilidade do convívio epistemológico de duas disciplinas que não entram em concorrência. Cada qual investe em seu projeto na tentativa de colocar em prática a ciência geral dos signos. O que convém é detalhar com mais precisão como cada uma edificou a produção de um conhecimento que entusiasmou as análises de sistemas de signos não linguísticos, ou ainda não verbais, visuais e sincréticos.

Em entrevista dada ao historiador F. Dosse (2018, p. 301), Greimas revela: “Desde o começo, tive sempre o projeto de uma semiótica que ultrapasse a linguística, a qual não é mais do que uma parte dela”. Como dito anteriormente, o eixo saussuro-hjelmsleviano foi a base epistemológica de Greimas. No entanto, ao longo do desenvolvimento de seu projeto, o linguista lituano concebeu uma semiolinguística assentada em certos desenlaces com os pressupostos linguísticos atrelados às dependências internas entre

conteúdo e expressão. Na EPHE (École Pratique de Hautes Études), e com a recepção amistosa de *Semântica estrutural* (1966), Greimas reuniu um grupo de pesquisa semiolinguística, de modo a dar continuidade ao seu trabalho linguístico:

Em 1966, uma equipe de pesquisa agrupa-se em torno de Greimas, adotando a designação de seção semiolinguística do laboratório de antropologia social da Ephe e do Collège de France, ou seja, ligada a Lévi-Strauss e à sua equipe de antropólogos. Aí se encontram reunidos Oswald Ducrot, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Christian Metz, Jean-Claude Coquet e Yves Gentilhomme. Paralelamente ao trabalho de pesquisa, era ministrado um ensino semiótico de alto nível, apoiando-se em linguística geral, matemáticas, lógica, semântica e gramática. (DOSSE, 2018, p. 303).

O conceito de semiolinguística também é apresentado por um contemporâneo e companheiro de trabalho de Greimas, F. Rastier (2019, p. 23). Segundo o semioticista, a semiolinguística de Greimas emerge de um paradoxo entre a recusa do “princípio de base do saussurismo, que consiste na solidariedade do conteúdo e da expressão” e o encontro da semiótica greimasiana com a semiologia saussuriana, “assim se fundando como uma semântica universal, transcendente aos diversos sistemas de signos”. De todo modo, é evidente que Greimas parte da linguística moderna e esbarra em uma semiolinguística capaz de analisar os processos de significação de diferentes sistemas de signos que não apenas os verbais. O termo “sémio-linguistique” também aparece em *Essai de sémiotique visuelle* (1976a), obra de R. Lindekens. Na ocasião da seção intitulada “L’hypothèse d’une double articulation de l’image” (LINDEKENS, 1976a, p. 77), Lindekens evoca uma análise semiolinguística capaz de descrever a imagem para além de seus aspectos analógicos com o literalmente real, convocando para a análise uma “re-présentation” mobilizada por operadores materiais e substanciais da fotografia, por exemplo.

As obras greimasianas assentadas em uma semiolinguística são famosas por terem se debruçado, sobretudo, sobre textos literários. A obra *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, publicada pela primeira vez em 1976, toma para análise o conto “*Deux amis*”, de Guy Maupassant, em que Greimas, com os níveis do dispositivo de análise do sentido já bastante desenvolvidos, “propõe um exame de sua constituição significativa, no qual se aplicam os princípios constitutivos do Percurso Gerativo do Sentido, com destaque [...] para a importância do procedimento de segmentação” (CORTINA, 2017, p. 41). Já em 1983 (o segundo volume de *Du sens*), Greimas assume a aplicabilidade do percurso em diferentes gêneros que não os literários, e mais: que a

recorrência desse tipo de gênero nas análises se deve às preferências dos estudiosos da época.

Contudo, anos antes, na década de 1950, Greimas já havia destacado a importância de estudos que fossem em uma direção diferente da dos objetos da literatura. Em “*L’actualité du saussurisme*”, Greimas aponta a necessidade de se apoiar em unidades maiores de sentido, como os mitos e a literatura, por isso confere a Barthes sua importância e já anuncia os objetos linguísticos que serão os mais pertinentes para a sua pesquisa: os conjuntos significantes, que dez anos mais tarde, em *Semântica estrutural*, se unificará na unidade discurso. Segundo Greimas, os estudos barthesianos e de outros estruturalistas animaram uma sistematização de todo tipo de linguagem, cuja manifestação articula a própria estrutura da língua e dos signos linguísticos, e ainda colocam “em evidência a significação global das formas literárias de uma época” (1956, p. 194, tradução nossa)¹⁶. Em seu artigo de 1956, Greimas então insere a necessidade de se investigar outros sistemas de signos que não apenas os verbais:

Se os postulados de uma nova ciência literária parecem assim estabelecidos, se nada se opõe, a princípio, à aplicação do estruturalismo às pesquisas dos etnólogos e historiadores de religiões, não se deve esquecer que a linguagem articulada não esgota todas as mensagens, nem todos os signos, pelo fato de que a língua não existe senão por sua coexistência com a cultura: as formas plásticas, as estruturas musicais, por exemplo, recobrem com a mesma importância e potência as significações das vastas regiões do espaço social. (GREIMAS, 1956, p. 4, tradução nossa)¹⁷.

Entretanto, já é perceptível a presença patente do objeto literário nas investigações do mestre lituano. Esse interesse constitui um objeto de estudo que melhor viabiliza a estruturação da unidade discurso. Afinal, como afirmou Greimas: “Portanto, nada se oporia a estender os métodos estruturalistas à descrição dos vastos campos de simbolismos culturais e sociais, recobertos pelo significante linguístico e apreensíveis por

¹⁶ Trecho original: “en évidence de la signification globale des formes littéraires d’une époque”.

¹⁷ Trecho original: “Si les postulats d’une nouvelle science littéraire paraissent ainsi établis, si rien ne s’oppose, en principe, à l’application du structuralisme aux recherches des ethnologues et des historiens des religions, il ne faut pas oublier que le langage articulé n’épuise ni tous les messages, ni tous les signes, que la langue n’est pas coextensive à la culture : les formes plastiques, les structures musicales, par exemple, recouvrent au même titre et avec le même jaillissement de significations, de vaste régions de l’espace social”.

meio dele” (1956, p. 193, tradução nossa)¹⁸. Trata-se do mesmo postulado barthesiano de que todas as linguagens só produzem sentido se perpassadas pela língua¹⁹.

Segundo R. Barthes “o mito como sistema semiológico” consiste nele mesmo a materialidade de um signo “biplanar”, nesse sentido o mito ganha independência enquanto forma e expressão, capaz de ter estatuto de significante e produzir um novo conteúdo, afirmação constatada em *Mitologias* (1989[1957]). Esses pressupostos estão atrelados ao conceito de conotação e metalinguagem na semiologia entre significante e significado, cuja relação de “objetos de ordem diferente, não constitui uma igualdade, mas sim uma equivalência” (BARTHES, 1989[1957], p. 134). Em *Mitologias* (1989[1957]), R. Barthes faz análises de propagandas, luta livre, culinária, cinema, entre outros enquanto argumentos fortes para explicar o processo de mitificação presente no cotidiano do homem moderno, o que acabou fixando a semiologia em um interesse explícito pelos objetos da cultura de massa.

O projeto barthesiano relacionado a uma translinguística é exposto pelo semiólogo francês em 1964, em *Elementos de semiologia*, livro publicado como artigo pela primeira vez na revista francesa *Communications*. Para R. Barthes era preciso desenvolver uma semiologia dedicada ao translinguístico, pois só assim seria possível estudar as grandes unidades do discurso (1977[1964], p. 13). Sendo assim, Barthes convida a semiologia saussuriana a revestir-se de uma translinguística cuja matéria será o “mito, a narrativa, o artigo de imprensa, ora os objetos de nossa civilização, tanto quanto sejam falados (...) e talvez mesmo da linguagem interior, de ordem fantasmática” (1977[1964], p. 13). R. Barthes parece incluir no sistema de signos linguísticos o que ele tem de não linguístico, ou seja, as unidades que permitem a circulação das mensagens na sociedade de consumo e sua produção de sentido.

Barthes deu início a um amplo campo de pesquisa, que passou a integrar intelectuais também inquietos com o fenômeno da cultura de massa e interessados na aplicabilidade dos planos de denotação e conotação para as análises necessárias. O caminho que Barthes encontrou na cultura de massa para seu intento mitológico justifica-se pelos ritos do

¹⁸ Trecho original: “Rien ne s'opposerait donc, en principe, à l'extension de méthodes structuralistes à la description de vastes champs de symbolismes culturels et sociaux, recouverts par le signifiant linguistique etsaisissables à travers lui”.

¹⁹ Importante notar que esse postulado barthesiano está presente em *Elementos de semiologia*, a partir de 1964. Nesse período, para Barthes a semiologia não seria mais que uma parte da linguística. No entanto e segundo consta em J. Martinet (1974, p. 16), em *Le degré zéro de l'écriture*, de 1953, o semiólogo ainda acreditava que a semiologia não faria necessariamente parte da linguística, por mais inviável que fosse pensar um sistema de linguagens não verbais sem o contorno da língua.

parecer social, que transpareciam esquemas explicativos e estruturas comunicativas associados a uma sociedade burguesa, o que para ele é “uma espécie de monstro”. Por isso, buscou na publicidade, nas revistas comerciais, na imprensa, nos programas de TV, no rádio, na moda e na ilustração o processo de transmutação do “signo-mito” em uma conjuntura regida pela “pequena burguesia”.

A presença da cultura de massa no campo científico da época parece atenuar as diferenças entre semiologia e semiótica, tornando-as menos conflitantes entre si dentro do paradigma da linguística estrutural da época. Isso ocorre pelo espírito do tempo, ou seja, pelo empenho dessas disciplinas em desvendar toda e qualquer estrutura de significação. A cultura de massa apresenta o desafio da aplicabilidade da metodologia linguística em análises de signos sincréticos e não verbais. Ao transportar consigo as mitologias do ser humano moderno, as linguagens envolvidas acabam por abrandar uma divisão determinante entre semiologia e semiótica naquele período, visto que ambas buscavam estabelecer uma ciência do signo e do sentido.

Para o semioticista belga S. Badir (2012, p. 283), a semiótica teria nascido do interesse pela *mass culture*, uma vez que suas investidas nos valores culturais suscitaram seu entusiasmo e apontaram caminhos relevantes para a sistematização da metodologia:

A semiótica nasceu para responder a uma demanda social: estudar a comunicação de massa. A maioria das análises reputadamente semióticas, tendo conhecido um certo fenômeno público nos anos 1950 e 1960, refere-se sobretudo a produtos de consumo oriundos da comunicação de massa, tal qual os anúncios publicitários, os filmes ou o jornalismo. (BADIR, 2012, p. 281, tradução nossa)²⁰.

Um recenseamento não exaustivo, conduzido por Badir (2012, p. 281-282), demonstra trabalhos pertinentes acerca das linguagens envolvidas na cultura de massa e sua presença na história da semiótica. Primeiro no domínio da publicidade, em que R. Barthes é compreendido como pioneiro, sobretudo por seu interesse no enunciado publicitário, tido como suporte das mitologias preponderantes daquela época. No domínio da imprensa, Badir retoma Barthes, mais especificamente a obra *Sistema da moda* (1967), bem como a contribuição de Violette Morin publicada no número 8 de *Communications*, em que a autora constrói uma fórmula de análise das tirinhas e charges veiculadas em

²⁰ Trecho original: “La sémiotique a vu le jour pour répondre à une demande sociale : cette d’étudier la communication de masse. La majorité des analyses réputées sémiotiques et ayant connu un certain écho public dans les années 1950 et 1960 portent en effet sur des produits de consommation dérivés de la communication de masse, tels les énoncés publicitaires, les films ou les énoncés journalistique”.

jornais. Inclui, ainda, T. Todorov em alguns estudos sobre revistas de “genres paralittéraires” e P. Fresnault-Deruelle acerca das histórias em quadrinhos. No domínio do cinema e da televisão, Badir destaca as contribuições de U. Eco também no número 8 de *Communications*, bem como sua obra *A estrutura ausente*, de 1968. Na ocasião, apresenta os primeiros trabalhos do Grupo μ , em 1968, envolvendo o cinema. A própria revista *Communications*, inserida no contexto da EPHE, a partir de 1961, também faz parte das investidas intelectuais que testemunharam o engajamento da semiótica na comunicação de massa, sendo decisivas para os primeiros instantes das pesquisas semióticas.

Segundo Badir, diferente do que foram os encaminhamentos dados pela cibernética, pela sociologia e pelos estudos antropológicos, que situaram seus estudos a respeito da cultura de massa nos campos técnicos e sociais, a semiótica daquele tempo focou nos aspectos culturais, contribuindo para redefinir a ideia de cultura (BADIR, 2012, p. 283). Alguns encaminhamentos foram importantes para os estudos culturais: “os estudos semióticos dão à luz a questão dos valores e dos gostos” (BADIR, 2012, p. 283, tradução nossa)²¹. Com efeito, até aquele momento, dentro do paradigma linguístico estrutural, nada ainda tinha sido postulado na metodologia que integrassem os *cultural studies* e a linguagem.

No entanto, ao retomar o capítulo “Linguagem e Não-Linguagem”, de *Prolegômenos*²², Badir lança mão das linguagens enquanto sistemas de estruturas interligadas, cujo instrumental teórico da semiótica possui uma metalinguagem suficiente para os sistemas de signos e pode encontrar nas narrativas estabelecidas nas culturas um objeto de estudo pertinente, um signo nelas mesmas. A respeito de narrativas “novas” para o campo científico da época, tais como o cinema, o autor enfatiza algumas considerações e destaca Greimas e Barthes nesse percurso:

A mais patente é a das relações entre as linguagens recém-estabelecidas. Ela (o gênero narrativo) se cristaliza dentro do estatuto de narrativa. A linguagem narrativa é autônoma ou depende, por meio de suas

²¹ Trecho original: “la question des valeurs et des goûts que met en lumière l’étude sémiotique”.

²² Segundo Hjelmslev (2003[1943], p. 109-110), as considerações da língua natural acabam por impor a aplicação de seus termos mais específicos a uma concepção mais ampla de linguagem. Essa proposição se deve “justamente porque a teoria está estabelecida de modo tal que a forma linguística é nela estudada sem levar em consideração a ‘substância’ (sentido), que o instrumental introduzido poderá ser aplicado a toda estrutura cuja forma é análoga à da linguagem natural” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 109-110). O instrumental teórico diz respeito aos estudos das funções do signo, da expressão e do conteúdo, da forma, da substância e do sentido, da comutação e da substituição, das variantes e invariantes, da classe, seus componentes e os estudos da catálise, de modo que todos esses mecanismos postulados sejam “válidos para o sistema de signos no geral” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 110).

manifestações, de outras linguagens? Diferentes resoluções são consideradas, segundo cada um de seus domínios de estudo, por Greimas na literatura, por Barthes nas análises de imagens e da publicidade, por Nattiez na música, etc. Recolocadas à época por novos temas e interesses, as noções hjelmslevianas de metalinguagem e de conotação contribuíram amplamente nessa empreitada, como a distinção inaugurada por Greimas entre estrutura profunda e estrutura de superfície, o que conduziu a uma organização hierarquizada entre as linguagens. (BADIR, 2012, p. 287, tradução nossa)²³.

O termo semiologia, segundo a definição no *Dicionário de semiótica* (2016[1979]), está relacionado a palavras-chave como “conteúdo”, “iconicidade”, “signo” e “semiótica”. Essas pistas já conferem aos empreendimentos semiológicos a sua proximidade com a semiótica, mas ainda mais a sua proximidade com a sistematização do conteúdo sem levar em conta “o processo semiótico e, por isso mesmo, as práticas significantes mais diversas” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 406) e mais preocupada com as relações icônicas do universo cultural e social. Segundo Greimas e Courtés, outras duas figuras, para além do eixo saussuro-hjelmsleviano, envolvendo também Barthes e Greimas, foram fundamentais para a fundação da semiologia no quadro do estruturalismo dos anos 1960, são elas R. Jakobson e A. Martinet²⁴. Dentro desse contexto, com a criação da “Association Internationale de Sémiotique”, foi “nos anos 70 que o conteúdo metodológico da semiologia e da semiótica se diferenciou

²³ Trecho original: “Le plus massif est celui des relations qu'entretiennent entre eux les langages fraîchement établis. Il se cristallise sur le statut du récit. Le langage narratif est-il autonome, ou dépend-il, à travers ses manifestations, d'autres langages? Diverses résolutions sont envisagées, selon le domaine d'études, par Greimas pour la littérature, par Barthes pour l'image et la publicité, par Nattiez pour la musique, etc. Les notions hjelmsleviennes de métalangage et de connotation sont largement mises à contribution, relayées par de nouveaux termes, telle la distinction apportée par Greimas entre structure profonde est structure de surface, conduisant à une organisation hiérarchisée des langages entre eux”.

²⁴ Os dois autores se envolveram sobretudo com a sistematização da comunicação humana. A Martinet (1970[1967], p. 114) afirma que “só a comunicação dá forma à língua”. O linguista se debruçou principalmente sobre o *monema*, trata-se da unidade mínima dos enunciados. Os monemas possuem duas faces, uma significante e uma significada. A relação dessas faces é funcional, em que os significados de um significante sejam entendidos pela função que desempenham. A. Martinet separa os monemas em dois grupos, os autônomos, entendidos como “os únicos que não dependem de outra coisa para indicarem as suas relações” (1970[1967], p. 114), produzindo mensagens mesmo isolados; e os monemas funcionais, que servem para indicar a função de outro fonema, ou ainda, para designar o “que sofre a ação” ou o “que beneficia da ação” na mensagem. As distinções fonológicas também são um ponto de partida para os pressupostos de R. Jakobson acerca da comunicação humana. Elas guardam as codificações e decodificações necessárias para emissor e receptor, e congregam funções para cada elemento do processo. Ao lado de Trubetzkoy, Jakobson protagonizou as investidas estruturalistas da Escola de Praga. Importante notar, também, seu pioneirismo a respeito do cinema. Em seu artigo publicado em Praga, em 1933, Jakobson sai em defesa de projetos científicos que modelem estudos a esse respeito. Segundo Jakobson (1970[1933], p. 133), o cinema “torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes”. Ao contrário do senso comum entre os intelectuais da época, Jakobson considerava o cinema uma arte, articulador de um sistema de signos próprio dele. Nesse artigo, Jakobson apresenta os signos do cinema que atuam por metonímia, ou sinédoque, e metáfora, ou seja, “segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste” dos temas.

progressivamente, tornando significativa a oposição entre as duas designações” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 406).

Contudo, apesar da progressiva necessidade de diferenciar os termos de acordo com seu conteúdo metodológico, Greimas e Courtés afirmam que o legado saussuro-hjelmsleviano teve a recepção e estabilização de seus pressupostos na década de 1960 por meio da obra barthesiana, “Elementos de semiologia”, artigo publicado em *Communications* em 1964, e a obra greimasiana *Semântica estrutural*, publicada em 1966, justificando assim, por suas raízes na semiologia saussuriana e na glossemática hjelmsleviana, a atuação coexistente das duas disciplinas no conjunto da teoria da linguagem daquela década.

Mas, ainda assim, foi pelo viés hjelmsleviano que as duas disciplinas foram se diferenciando progressivamente. Greimas e Courtés explicam que a semiologia apoiou seus estudos sobretudo nas linguagens de conotação, que haviam sido excluídas da semiologia postulada por L. Hjelmslev. Desse modo, os semioticistas situam a semiologia barthesiana, sobretudo a que consta em *Mitologias* (1957), no domínio da sociosemiótica, devido às conotações sociais, e à psicosemiótica, no que condiz às conotações individuais. Essas circunstâncias de escolha metodológica dilatam o abismo que separa a “semiologia, para qual as línguas naturais servem de instrumentos de paráfrase na descrição de objetos semióticos, e a semiótica, que tem por tarefa primordial a construção de uma metalinguagem apropriada”. (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 405-406). Desse liame entre semiologia e semiótica, emergem ainda a própria linguística e o que pôde ser feito dela, pelas disciplinas congêneres, pelo intermédio de linguagens não verbais, tão importantes para a presente discussão:

Na realidade – e isso é particularmente nítido no domínio das semióticas visuais [...], a semiologia postula, de maneira mais ou menos explícita, a mediação das línguas naturais no processo de leitura dos significados pertencentes às semióticas não-linguísticas (imagem, pintura, arquitetura, etc.), ao passo que a semiótica a recusa. A partir de *Sistema da moda*, que é a mais hjelmsleviana das obras de Barthes, e também onde, para descrever a semiótica vestimentar, ele se serve da mediação da “moda escrita” (sem esquecer, porém, que aí se trata e uma questão de comodidade e não de diretiva metodológica), chega-se a conceber a semiologia da pintura como sendo a análise do discurso sobre a pintura. O mal-entendido remonta à época em que os teóricos da linguística, como Jakobson, lutando contra o psicologismo do “pensamento”, expresso por essa espécie de “ferramenta” que é a linguagem, afirmavam alto e bom som o caráter indissolúvel dessas duas “entidades”. Reconhecer que não existe linguagem sem pensamento, nem pensamento sem linguagem, não implica se devam considerar as

línguas naturais como o único receptáculo do “pensamento”: as outras semióticas, não-linguísticas, são igualmente linguagens, isto é, formas significantes. Sendo assim, o “sentido” (particípio do verbo *sentir*), o “vivido”, termos com os quais, designamos, por exemplo, o alcance que as formas arquiteturais têm sobre nós, nada mais são do que os significados dessas formas, explicados, conforme acreditamos, por uma metalinguagem construída, mais ou menos adequada, mas arbitrária. (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 407-408).

A partir dos delineamentos de Greimas e Courtés, chega-se à conclusão de que o que diferenciou semiologia e semiótica foi, por um lado, metodologias atreladas às linguagens de conotação, mais ligadas ao significado e menos ao significante, criando discursos não-científicos para as semióticas, por outro, a semiótica debruçou-se sobre a constituição de uma metalinguagem científica própria para analisar qualquer semiótica enquanto uma forma antes de tudo, e não pela prerrogativa do sentido. No entanto, ambas se interessaram pela formulação de uma teoria da linguagem considerada no conjunto saussuro-hjelmsleviano, ambas interessadas também nas manifestações das semióticas na cultura, Barthes participando pelo viés da cultura de massa, uma tentativa de pôr à prova os fenômenos do discurso predominantemente burguês; Greimas, por seu lado, mais preocupado em estabelecer uma metodologia científica, segundo pressuposto por Hjelmslev, voltando-se sobretudo aos objetos literários para formular uma metalinguagem capaz de analisar todas as semióticas particulares emergidas das macrossemióticas que são as línguas naturais e os mundos naturais.

Em seu empreendimento de lançar mão de uma tipologia semiótica, conduzida no *Dicionário*, Greimas e Courtés expõem dois tipos de semiótica relevantes para a época, uma “fundamentada nos canais da comunicação, e outra, baseada na natureza dos signos reconhecidos” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 411). Para os semioticistas, nenhuma das duas pode ser considerada a semiótica postulada pela perspectiva greimasiana. A primeira diz respeito à substância da expressão, levando em conta as sensações conduzidas pelos canais de comunicação e pouco preocupada com a forma. A segunda escapa ao princípio de imanência, visto que “apoia-se nas relações que esses signos (símbolos, ícones, índices, etc.) mantêm com o referente” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 411).

Essa afirmação descortina as distinções feitas naquela época entre semiologia da comunicação e semiologia da significação, de modo que a primeira se instala justamente nas semióticas supracitadas. Essa distinção foi inaugurada por G. Mounin, cujos estudos contribuíram com a semiologia da comunicação, mas afirma que ela se deve, sobretudo,

às contribuições de L. J. Prieto e E. BuysSENS²⁵, visto que seus postulados versaram-se nos sistemas de comunicação não-linguísticos:

Do lado do que poderíamos chamar de semiologia dos linguistas, todos os pós-saussurianos, Troubetzkoy, BuysSENS, Martinet, Prieto, destacaram fortemente o caráter da linguagem como um *sistema de comunicação*, algo presente já no *CLG*. Eles constituíram, sobretudo BuysSENS e Prieto, bases sólidas de uma semiologia que seria em seu princípio a descrição do funcionamento de todos os sistemas de comunicação não linguísticos, do cartaz aos códigos rodoviários, dos números de ônibus ou de quartos de hotel aos códigos marítimos internacionais. (MOUNIN, 1970, p. 11, tradução nossa)²⁶.

Partidário da semiologia da comunicação, G. Mounin²⁷ evoca a importância de linguagens como a pintura, a escultura e o cinema para os estudos do campo. Na medida que a comunicação pressupõe uma intenção de agir sobre o espírito do outro, coloca-se em questão a oposição entre comunicação e a mera transmissão. Para Mounin é preciso estudar as estruturas desses signos não verbais e visuais para entender se há comunicação de fato ou apenas transmissão. Ele parte do princípio de que “esses tipos de ‘comunicação’ têm sentido único, e não admitem reciprocidade: sempre do criador para

²⁵ As contribuições de Prieto e BuysSENS envolveram sobretudo os sinais e a transmissão das mensagens na comunicação humana. Sobre esse critério, o linguista e semiólogo argentino Luis J. Prieto desenvolveu um consistente estudo, sobretudo o que consta na obra *Mensagens e sinais* (1973 [1966]). Segundo Prieto, “os sinais são fatos produzidos expressamente para fornecer as indicações necessárias à transmissão da mensagem” (1973 [1966], p. 42). O linguista e semiólogo belga Eric BuysSENS foi um intelectual importante para a semiologia da comunicação, ou como em Prieto, a ciência dos sinais. Seus pressupostos acerca do ato sêmico e dos semas deram uma base consistente para o campo de estudo e seus desdobramentos. Segundo exposto por Prieto, “um significante e o significado correspondente, isto é, um significante e o significado comum a todos os sinais que o compõem, constituem juntos a entidade que, de acordo com Eric BuysSENS, chamaremos ‘sema’” (PRIETO, 1973 [1966], p. 40). Em *Semiologia, comunicação e linguística* (1972[1967]), BuysSENS parte do propósito de definir o discurso como um meio de comunicação, cujos processos devem ser estudados pela semiologia. O fato social, como previsto em Saussure, é o seu princípio de investigação sobre os modos de agir sobre outrem. Para BuysSENS, os índices presumidos entre os sinais e as mensagens consolidam uma “intenção”. E é esse o meio em que “repousa o critério que permite distinguirmos o fato semiológico dos índices” (1972[1967], p. 29).

²⁶ Trecho original: “Du côté de ce qu’on pourrait nommer la sémiologie des linguistes, tous les post-saussuriens, Troubetzkoy, BuysSENS, Martinet, Prieto, ont accentué fortement le caractère du langage comme système de communication, qui n’était qu’implicite dans le Cours. Ils ont constitué, surtout BuysSENS et Prieto, les bases solides d’une sémiologie qui serait d’abord la description du fonctionnement de tous les systèmes de communication non linguistiques, depuis l’affiche jusqu’au code de la route, depuis les numéros d’autobus ou de chambres d’hôtel jusqu’au code maritime international des signaux par pavillons”.

²⁷ A autora J. Martinet (1974, p. 15) postula uma bifurcação demarcada pelas figuras de Mounin e Barthes. Para a semióloga, o primeiro estaria ligado à semiologia da comunicação, ao passo que Barthes se aproxima de uma semiologia da significação: “Mounin e Barthes restringem, à partida, o campo das investigações, precisando ‘sistemas de signos’. Para Mounin, estes sistemas definem-se pela sua função: servem para a *comunicação* humana. Para Barthes, caracterizam-se pelo fato de terem uma *significação*” (MARTINET, 1974, p. 15).

o consumidor, que nunca pode responder nem dialogar pelo mesmo canal” (1968, p. 42). Contudo, vislumbra as contribuições patentes da época:

Em trabalhos notáveis como *Sémiologie graphique*, de Jacques Bertin (La Haye, Mouton, 1967), para o desenho técnico em todas as suas modalidades; como *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence* (Paris, Vin, 1962) de René Passeron, para a pintura; em *La perception de la musique* (Paris, Vrin, 1958), de Robert Francès; nos artigos ainda hesitantes de Christian Metz sobre cinema, podemos aperceber-se da complexidade e da variedade do funcionamento destas formas de comunicação – que aliás talvez não sejam mais do que formas de comunhão – ou formas de estimulação; talvez sem verdadeira relação com a linguagem no sentido próprio do termo. (MOUNIN, 1968, p. 42).

Essa bifurcação entre essas duas semiologias convida a uma reflexão acerca das formulações barthesianas e greimasianas no contexto daquela época. Vinculados às revisitações teóricas de Hjelmslev, Barthes e Greimas se inserem na significação, ambos dedicados a todo e qualquer tipo de sistema de significação. Segundo Puech, na medida em que semiologia e semiótica alçaram novos objetos empíricos para seus estudos no contexto do estruturalismo linguístico da época, inserem-se, no mesmo campo, “o debate entre Greimas, Barthes, Buysens, Prieto e a antropologia estrutural de C. Lévi-Strauss” (PUECH, 2002, p. 2). Isso ocorre por que as duplas Barthes e Greimas, Buysens e Prieto estabeleceram releituras de Saussure, Jakobson, Hjelmslev e Martinet a partir das noções de semiologia e semiótica, bem como de signo, símbolo, estrutura, sistema e significante dessas fontes, estabelecendo com estes conceitos mais especulações conflitantes e concorrentes, e menos sua estabilização naquele período (PUECH, 2002, p. 4). Nesse princípio que vai unir, então, a atuação, para além de Greimas e Barthes, também a de Buysens e Prieto, Puech determina que há, entre as duplas, o desenvolvimento de uma semiologia da comunicação (Buysens e Prieto) e uma semiologia da expressão (Barthes e Greimas), corroborando o paradigma semiótico da época (PUECH, 2002, p. 14).

À guisa da conclusão deste capítulo, apresenta-se aqui, ainda, uma semiologia pós-barthesiana, fato ocorrido após 1977, conforme proposto por B. Toussaint em *Introdução à semiologia*, obra de 1978. Conforme o inventário de Toussaint, o percurso da semiologia foi dos investimentos nos significados de conotação, o que o autor chama de estudo privilegiado do simbolismo, para o sistema explicativo do simbolismo fantasmático, questões inauguradas principalmente por J. Kristeva, que intitulou sua semiologia de semanálise (TOUSSAINT, 1978, p. 72). Essa proposição histórica no tempo percorrido pela semiologia retoma a afirmação de Greimas e Courtés e supracitada

neste capítulo, o fato das “conotações individuais” ligadas a estudos da psicosemiótica. A análise de Kristeva “apresentava-se como uma síntese das teorias saussurianas, peircianas e barthesianas, reexplorados pela teoria psicanalítica freudiana” (TOUSSAINT, 1978, p. 73). Ao reunir as oposições entre língua e fala, indivíduo e sociedade pelo viés do psiquismo, Kristeva fecha as fases da história da semiologia na segunda metade da década de 1970 (ver esquema no Apêndice A).

4 DE SAUSSURE E HJELMSLEV A BARTHES E GREIMAS

Este capítulo apresenta um levantamento das inquietações que o signo suscitou desde os pressupostos saussurianos, delineando o campo científico que se edificou graças ao interesse pelos diferentes sistemas de signos. A obra póstuma de F. Saussure, de 1916, demonstra que há dois fatores que representam a linguagem: a língua e a fala. A língua é a linguagem menos a fala. E a essa informação se une um terceiro fator: o fenômeno semiológico, que consistiu, em Saussure, um legado para aqueles que se interessassem pelo fato social e pela massa falante intrínsecos ao signo. Desse modo, buscou-se destacar alguns importantes desdobramentos sobre o assunto, sobretudo estudos protagonistas na produção científica europeia, mais especificamente na França, entre as décadas de 1950 e 1970. Primeiro foi preciso descrever a estrutura do signo linguístico conforme fundamentada por F. Saussure e, depois, por L. Hjelmslev no *Curso de linguística geral* e em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, respectivamente. Em seguida, a jornada do signo toma proporções não apenas linguísticas e foi preciso resgatar alguns estudos que inauguraram essa discussão com, em ordem cronológica: Roland Barthes (2001[1957], 1990a[1961], 1977[1964], 1990b[1964]) e Algirdas Julien Greimas ([1956], 1973[1966], 1975 [1968], 2016[1979]).

4.1 Os sistemas de signos na corrente saussuro-hjelmsleviana

4.1.1 F. Saussure

Para F. Saussure, “a unidade linguística é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos” (SAUSSURE, 1995, p. 79), o significante e o significado, formando, portanto, a unidade linguística signo. Ambos os termos estão relacionados a atividades psíquicas humanas. Dá-se o nome de significante à imagem acústica, trata-se da imagem sensorial dos sons de uma palavra ou, ainda, a representação pelo qual os sons dão “o testemunho de nossos sentidos” (SAUSSURE, 1995, p. 80). Importante notar que o significante de Saussure é linguístico, desse modo, por um lado, sua formalização depende da estruturação da massa amorfa dos sons, organizando um sistema a partir da articulação muscular do ato fonatório e da associação linear e sintagmática do significante; por outro, a imagem acústica é um fato virtual da língua e está fora da realização da fala. Sua realização também pode se dar em pensamento por ser algo externo e convencionalmente internalizado pelo indivíduo. Trata-se de uma impressão psíquica

que ganha espessura pela associação com os significados, nome dado ao conceito, elemento mais abstrato do signo.

Em Saussure, a associação entre significante e significado é arbitrária. Em outras palavras “o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 82). É nesse ponto da arbitrariedade do signo, tido como um princípio fundamental para a linguística moderna, que Saussure discute questões acerca de fenômenos da linguagem que emergem de uma certa motivação entre o significante e um referente do mundo natural, o que Saussure vai chamar de “signos inteiramente naturais”. Para dar conta dessas questões, o linguista genebrino evoca a semiologia, ciência que poderá acolher os diferentes sistemas de signos desde que eles partam de um ato social e coletivo. Sobre os signos da pantomia e outros sistemas, Saussure vai dizer que:

Supondo que a Semiologia os acolha, seu principal objetivo não deixará de ser o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo. Com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo, ou, o que vem a dar na mesma, na convenção. Os signos de cortesia, por exemplo, dotados frequentemente de certa expressividade natural [...] não estão menos fixados por uma regra; é essa regra que obriga a emprega-los, não seu valor intrínseco. (SAUSSURE, 1995[1916], p. 82).

Para Saussure, o sistema de signos linguísticos é inteiramente arbitrário e consolida um modelo para a semiologia, que buscará no sistema linguístico um caminho para levantar as regras de outros sistemas. Nessa perspectiva, “a língua, o mais completo e o mais difundido sistema de expressão, é também o mais característico de todos; nesse sentido, a Linguística pode erigir-se em padrão de toda Semiologia [...]” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 82).

Para continuar a discutir a respeito da arbitrariedade do signo, Saussure apresenta, ainda, o símbolo e as onomatopeias. O primeiro é um significante que estabelece “um rudimento de vínculo natural” com o significado, como por exemplo a balança enquanto símbolo da justiça, mas que não seria nem completamente arbitrário, nem análogo, pois necessita de regras cravadas na coletividade. A respeito das onomatopeias, Saussure as divide em dois grupos. O primeiro engloba os signos que mantêm certa relação entre a qualidade sonora e o sentido, ele exemplifica com *fouet* (“chicote”) e *glas* (“dobre de sinos”) e retoma a etimologia dessas palavras para destacar que tais onomatopeias possuem, em sua maioria, uma associação imotivada entre significante e significado. O

segundo grupo inclui as onomatopeias “autênticas”, como *tic-tac* e *bang-bang*. Para Saussure, essas onomatopeias são, em certa medida, arbitrárias “pois que não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos (compara-se o francês *ouaoua* e o alemão *wauwau*)” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 82-83). Além do mais, o fenômeno também estaria sujeito à evolução fonética e morfológica como qualquer outra palavra, estabilizando-se na língua como um signo linguístico típico. Algo parecido ocorre com as exclamações, em que não há, na maioria dos casos, uma relação motivada no signo.

Segundo Saussure, a arbitrariedade do signo, enquanto um princípio da unidade linguística, deve ser também um modelo para as futuras investigações da semiologia. Importante destacar, também, que o “caráter arbitrário separa radicalmente a língua de todas as outras instituições” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 90). Outro princípio do signo linguístico é a imutabilidade e mutabilidade dele. A língua é uma instituição admitida na coletividade sem brechas para as escolhas da comunidade. Ela é passada de geração em geração sem que o indivíduo questione o que está sendo estabelecido, apenas aceita a língua como primado humano e de sobrevivência. A respeito da imutabilidade, Saussure compara a língua com outros sistemas:

As prescrições de um código, os ritos de uma religião, os sinais marítimos etc., não ocupam mais que certo número de indivíduos por vez e durante tempo limitado; da língua, ao contrário, cada qual participa a todo instante e é por isso que ela sofre sem cessar a influência de todos. Esse fato capital basta para demonstrar a impossibilidade de uma revolução. A língua, de todas as instituições sociais, é a que oferece menos oportunidades às iniciativas. (SAUSSURE, 1995[1916], p. 88).

O princípio da arbitrariedade se relaciona diretamente com o princípio da imutabilidade, pois o sistema assim entendido não abre sua estrutura para discussões, ao contrário do sistema de símbolos, pois “ele tem uma relação racional com o significado” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 87).

A mutabilidade se estabelece como um paradoxo em Saussure, afinal, como pode a língua articular esses dois princípios antagônicos? Saussure explica: resistente a toda revolução linguística através do tempo, ainda assim a língua pode levar a um “deslocamento da relação entre o significado e o significante” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 89), em outras palavras, por estar inserida em uma vida semiológica, ou ainda, no seio da vida social “uma língua é radicalmente incapaz de se defender dos fatores que desloca,

de minuto a minuto, a relação entre o significado e o significante” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 90). Trata-se de mais um princípio em que a arbitrariedade se faz decisiva:

As outras instituições – os costumes, as leis etc. – estão todas baseadas, em graus diferentes, na relação natural entre as coisas; nelas há uma acomodação necessária entre os meios empregados e os fins visados. Mesmo a moda, que fixa nosso modo de vestir, não é inteiramente arbitrária: não se pode ir além de certos limites das condições ditadas pelo corpo humano. A língua, ao contrário, não está limitada por nada na escolha de seus meios, pois não se concebe o que nos impediria de associar uma ideia qualquer com uma sequência qualquer de sons. (SAUSSURE, 1995[1916], p. 90).

Desse modo, o princípio da imutabilidade e da mutabilidade do signo, tanto em sua permanência quanto em sua alteração, estaria ligado sobretudo a uma *Semiologia geral* (SAUSSURE, 1995[1916], p. 91). Outro princípio do signo linguístico é o caráter linear do significante. Saussure classifica esse princípio como o desencadeador do sentido no tempo (natureza auditiva dos signos) ou no espaço (natureza gráfica dos signos) e todo o mecanismo da língua depende de um encadeamento sucessivo das unidades linguísticas. Nesse ponto, Saussure contrapõe os significantes linguísticos aos “significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões” (SAUSSURE, 1995[1916], p. 84).

Tratar a estrutura do signo linguístico em seus princípios saussurianos é fundamental, seu legado animou muitos estudos sobre os signos linguísticos e não linguísticos décadas mais tarde, sobretudo a semiótica discursiva e a semiologia francesa. Nota-se que F. Saussure deixou rastros a respeito da importância de uma semiologia geral, que daria conta de todos os sistemas de signos, desde que seu primado fosse o modelo linguístico.

4.1.2 L. Hjelmslev

Em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2003[1943]), o signo adquire novas grandezas para sua análise e passa a ser compreendido enquanto detentor de uma função na língua, a função de significar. Duas mudanças importantes decorrem desse fato. A primeira está relacionada à glossemática hjelmsleviana. Ao propor uma ampliação das categorias de análise legadas ao significante e ao significado do signo, a teoria postula os planos da linguagem: a expressão e o conteúdo. Nesse ínterim, cada plano apresenta uma forma e uma substância. Guardadas as proporções do significado mobilizadas pelo plano

de conteúdo, a forma é a que ganha pertinência de análise e “aquilo que, de um ponto de vista, é ‘substância’ torna-se ‘forma’ de um outro ponto de vista” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 83). A segunda mudança também provém de uma virada no ponto de vista do objeto da linguística: enquanto para Saussure “o significante aparece como escolhido livremente” pelo pensamento (SAUSSURE, 1995[1916], p. 85), em Hjelmslev são as formas linguísticas que organizam e antecipam as substâncias.

É preciso pormenorizar, com melhor precisão, as grandezas que estruturam o signo hjelmsleviano. Assim como para Saussure, para Hjelmslev a linguagem é um sistema de signos que se definem por uma função, em outras palavras, “um ‘signo’ funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um ‘signo’ é portador de uma significação” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 49). O linguista chama de “não-signos” as “figuras”, que em número limitado e reduzido são responsáveis por gerar “novos signos, novas palavras e novas raízes” (2003[1943], p. 51) de modo ilimitado. Essas grandezas, que não veiculam significação, são constituídas pelas partes da expressão do signo: as sílabas e os fonemas. Nesse sentido, a linguagem “é tal que a partir de um número limitado de figuras, que podem sempre formar novos arranjos, pode construir um número ilimitado de signos” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 51). Por signo portador de significação, o linguista entende por unidades maiores, como os textos, passando por unidades menores, como as frases, palavras até seus “radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 49). A finalidade da língua assim colocada por L. Hjelmslev segue dois princípios de análise:

Princípio de economia: A descrição é feita conforme um procedimento que deve ser organizado de modo tal que o resultado seja o mais simples possível, devendo deter-se à descrição quando ela não mais conduza a uma ulterior simplificação.

Princípio de redução: Cada operação do procedimento deve ser continuada ou repetida até que a descrição se esgote, e deve cada frase conduzir aos registros dos objetos cujo número é o menor possível. (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 65-66).

Feita essa exposição acerca dos signos e das figuras, L. Hjelmslev busca definir os primeiros a partir de sua função semiótica, ou seja, a solidariedade entre dois funtivos, o plano de expressão e o plano de conteúdo, um pressupondo o outro. O sentido é o princípio da função semiótica, é a finalidade primordial e comum entre todas as línguas. A partir dele, Hjelmslev destaca que um mesmo sentido pode tomar formas diferentes em cada língua. Nesse processo, a massa amorfa do pensamento se organiza em duas

grandezas no plano do conteúdo: “o sentido se torna, a cada vez, substância de uma nova forma e não tem outra existência possível além da de ser substância de uma forma qualquer” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 57). É nesse ponto que, na teoria linguística hjelmsleviana, o sentido, ou ainda a massa amorfa do pensamento, o significado, ganha uma categoria de análise pertinente: a forma do funtivo conteúdo.

O funtivo expressão também adquire as grandezas de forma e substância na função semiótica. A forma é determinada segundo os limites da articulação fonético-fisiológica de cada língua. A forma da expressão é formulada enquanto “zonas fonéticas de sentido que se formam diferentemente nas línguas conforme suas funções específicas, e que, enquanto substância da expressão, ligam-se, através desse fato, à sua forma da expressão” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 60). Sendo assim, Hjelmslev determina a forma do conteúdo e a forma da expressão como os objetos de análise da ciência da linguagem, pois é em razão das formas dos funtivos “que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 61). Nessa perspectiva teórica da linguagem, o signo é o signo de alguma coisa, que vem a ser a substância da expressão e a substância do conteúdo. Em outras palavras, “parece mais adequado utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão e estabelecida pela solidariedade que denominamos a função semiótica” (2003, p. 62).

As categorias de análise hjelmslevianas e seus princípios de economia e redução contribuíram para que a linguística se mantenha em um estudo imanente de sua estrutura, sem riscos de cair em análises extralinguísticas, mesmo considerando uma das grandezas do conteúdo.

4.2 A translinguística de R. Barthes e a semiolinguística de A. J. Greimas

4.2.1 R. Barthes

R. Barthes formulou sua semiologia a partir do eixo epistemológico saussuro-hjelmsleviano. No entanto, ao longo de sua obra semiológica é possível ter acesso às contribuições de A. Martinet, R. Jakobson, E. Benveniste, G. Mounin, A. J. Greimas e outros. A semiologia da significação de Barthes usa da estrutura do signo, significante e significado, e a aplica a sistemas enquanto instituições sociais, como a produção de sentido na moda e na alimentação, por exemplo. Para Barthes, esses sistemas só fazem

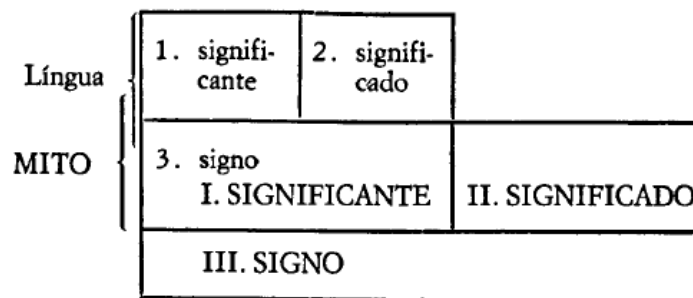
sentido na medida em que podem se tornar fala, não são autônomos da língua, e insere a semiologia no quadro da linguística, ao contrário do que havia postulado Saussure:

A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. (BARTHES, 1977[1964], p. 12).

Em *Mitologias* (2001[1957]), R. Barthes fala sobre o mito enquanto um sistema semiológico. Nos princípios de suas investidas semiológicas, Barthes apresenta a semiologia enquanto uma ciência da forma e a ideologia enquanto uma ciência histórica, nessa reflexão, a semiologia é a disciplina que estuda as “ideias-em-forma” (BARTHES, 2001[1957], p. 134). Sendo assim, em *Mitologias* Barthes afirma que a semiologia trata da relação entre significante e significado. Dessa associação de equivalência surge um terceiro elemento, o próprio signo:

Tomemos um ramo de rosas: faço-o *significar* a minha paixão. Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: para dizer a verdade, só existem rosas “passionalizadas”. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntarem e formarem este terceiro objeto, que é o signo. (BARTHES, 2001[1957], p. 135).

Uma vez que a ideia central da obra são as mitologias modernas, aquelas ligadas à cultura de massa, Barthes usa do mito para postular seu esquema tridimensional, ou ainda, um primeiro esboço dos desdobramentos de 1964 quanto ao sistema duplo das conotações. O esquema insere o mito como a totalidade de um signo oriundo de um sistema semiológico anteposto, ou seja, outro signo formado por um significante e um significado. Nessa perspectiva, o mito se serve do que o semiólogo chama de uma linguagem-objeto existente para renovar o significante e criar uma nova relação com o significado, dela nasce o mito e um novo signo. Já em 1957, Barthes vai chamar o mito de metalinguagem “porque é a segunda língua, na qual se fala da primeira” (BARTHES, 2001[1957], p. 137). Veja a figura 1.

Figura 1: Sistema tridimensional de Barthes para análise do mito

Fonte: autor.

Ao saltar para 1964, a partir do princípio saussuriano de língua/fala, ou seja, de sistema e processo, Barthes pontua seu alcance semiológico em estudos que contemplam outras instituições produtoras de sentido. No sistema escrito da moda, por exemplo, há a constituição de um sistema formulado a partir de signos e de regras: “é uma língua em estado puro” que implanta uma “comunicação indumentária” a partir de um grupo social. Uma vez que o processo se aloja nas regras do sistema, há uma “comunicação verbal” desdobrada pelos usos individuais deste sistema. Interessante observar o fenômeno ocorrido quando se transpõe o sistema da moda escrito para um sistema visual, pela fotografia. Barthes afirma que a moda fotografada se trata de um estado “semi-sistemático”, pois institui o uso individual do vestuário no próprio sistema da moda (BARTHES, 1977[1964]).

As reflexões barthesianas acerca dos sistemas da comunicação de massa, como o cinema, a televisão e a publicidade, evocam uma preocupação acerca das “línguas subsidiárias” que compõem esses sistemas, como as imagens, os sons e os grafismos. Contudo, Barthes reconhece um fenômeno linguístico central oriundo desses sistemas, a conotação: “vale dizer, o desenvolvimento de um sistema de sentido segundo, parasita, se se pode assim dizer, da língua propriamente dita” (BARTHES, 1977[1964], p. 32). Este fenômeno se relaciona com o grupo de decisão que compõe determinado sistema de signos, sua confecção dispensa a “massa falante” e sua elaboração unilateral favorece um sistema de signos não completamente livres, pois são determinados segundo demandas econômicas, ideológicas e de desenvolvimento social.

A língua e a fala estão para o sistema e o processo, assim como também estão para o paradigma e o sintagma, este último é a forma encadeada ou articulada do sistema, um sempre pressupondo o outro para poderem existir. Retomando o exemplo da moda,

Barthes descreve seu sistema como “grupo de peças, encaixes ou pormenores que podemos usar ao mesmo tempo e em um mesmo ponto do corpo e cuja variação corresponde a uma mudança do sentido indumentário: touca/gorro/capelina, etc”; ao passo que o sintagma trata da “justaposição num mesmo conjunto de elementos diferentes: *saia, blusa, casaco*” (BARTHES, 1977[1964], p. 67). Importante lembrar que as unidades paradigmáticas do sistema só se formulam pela descrição linguística, por categorias determinadas pela linguagem verbal. O princípio de comutação aplicado a um recorte do sintagma possibilita a classificação das unidades no paradigma. Para o semiólogo essa tarefa deve ser mais abrangente, muitas vezes é necessário sobrepor sistemas diferentes ou metalinguagens para comutar e alçar às mudanças de significado mobilizadas pelas unidades no sintagma (BARTHES, 1977[1964], p. 71).

O princípio do estudo acerca do sistema é o das oposições. Os termos do campo associativo ou paradigmático “devem ser ao mesmo tempo semelhantes e dessemelhantes, comportar um elemento comum e um elemento variante” (BARTHES, 1977[1964], p. 76). Sobre as unidades distintivas e as variedades sem mudança de sentido, ou a neutralização, para o campo da semiologia, Barthes adverte:

É provável que, em Semiologia, em que os estudos de conotação terão um lugar bem amplo, as variantes não-pertinentes tornem-se uma noção central: com efeito, as variantes, que são insignificantes no plano da denotação (*r* vibrante e *r* velar, por exemplo), podem tornar-se de novo significantes no plano da conotação: *r* vibrante e *r* velar remeterão então a dois significados distintos: na língua do teatro, um significará "o borgonhês" e o outro "o parisiense", sem que deixem de ser insignificantes no sistema denotado. Tais são as primeiras implicações da neutralização. (BARTHES, 1977, p. 88-89)²⁸.

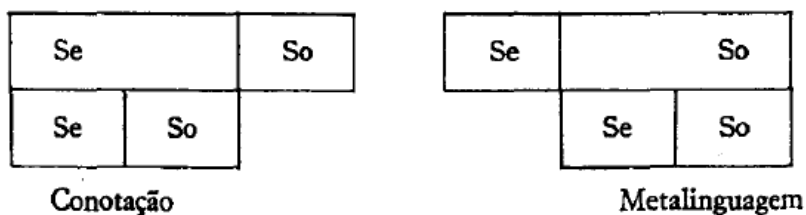
Outra constatação importante feita por Barthes acerca do paradigma e do sintagma de processos mais complexos, como a imagem icônica, é a atribuição de unidades paradigmáticas e associativas mais limitadas, pois desdobram sintagmas mais analógicos.

A denotação e a conotação são níveis de análise centrais em Barthes. A partir da relação entre plano de expressão e plano de conteúdo (E R C), sistema I, o conjunto se torna a expressão de um sistema II, ou ainda, se transforma em um plano de denotação para um plano de conotação extensivo ao primeiro. Trata-se da proposta hjelmsleviana das semióticas conotativas. L. Hjelmslev assim as define: “Uma semiótica conotativa é

²⁸ L. Hjelmslev (2003, p. 122-123) denomina esses fenômenos como “forma estilística, estilo, estilo de valor, gênero de estilo, movimento, vernáculo, língua nacional, língua regional e fisionomia”. Para o linguista dinamarquês, são fúntivos da semiótica denotativa. Contudo, a combinação de seus membros em diferentes situações de uso cria unidades chamadas *conotadores*.

portanto uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 125). Aqui, o sistema II é um plano de expressão e uma semiótica que emerge de outra semiótica. Há, ainda, o sistema II cujo plano de conteúdo é uma semiótica, são as metalinguagens de Barthes ou as metassemióticas de Hjelmslev: “isso deve significar uma semiótica cujo conteúdo é uma semiótica. A própria linguística deve ser uma metassemiótica” (HJELMSLEV, 2003, p. 126). Para Barthes, as metalinguagens são importantes para os sistemas de signos. Quando, por exemplo, um jornal ou uma propaganda descreve ou explica algo sobre o sistema indumentário, há a emersão de um plano de conteúdo constituído pelos signos do primeiro sistema semiótico. Os dois esquemas reproduzidos ficam assim (Figura 2)²⁹:

Figura 2: Sistemas duplos de Barthes



Fonte: autor.

A propósito, R. Barthes afirma que as metalinguagens, ou as metassemióticas científicas de Hjelmslev, assentadas no significado, não estão livres dos discursos conotados. A operação de metalinguagem instaura um sistema semiótico constituído por signos denotativos que articulam mais um sistema, desta vez conotativo, cujo significante é a retórica e o significado é a ideologia³⁰, representado assim (Figura 3)³¹:

²⁹ Retirado de R. Barthes (1977[1964], p. 96).

³⁰ Importante notar que, para Hjelmslev, uma semiótica (E R C) que entra como plano em uma outra semiótica denomina-se *semiótica-objeto* (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 126).

³¹ Retirado de R. Barthes (1977[1964], p. 98).

Figura 3: A metalinguagem extraída de um processo de conotação

3 Conotação	Se : Retórica		So : Ideologia	
2 Denotação: Metalinguagem	Se	So		
1 Sistema real		Se	So	

Fonte: autor.

Vale lembrar, ainda, que Hjelmslev classifica esses dois procedimentos, um operatório e outro conotativo, como científico para o primeiro e não-científico para o segundo. A diferença entre um e outro é que na conotação, a semiótica-objeto que entra como um plano (E R C), não é uma semiótica-objeto científica; ao passo que na metassemiótica, o objeto é científico. No caso da semiologia de Saussure, trata-se de uma metassemiótica de uma semiótica-objeto não-científica: “Chamaremos assim de *metassemiologia* uma *meta-* (semiótica científica) cujas semióticas-objetos são semiologias” (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 126). Essa reflexão hjelmsleviana parece descrever em palavras o esquema da metalinguagem extraída da conotação (Figura 3) proposto por Barthes para sistemas de signos tidos, portanto, como não-científicos, mas semiológicos, como o vestuário ou a alimentação.

É possível entender melhor o conceito de retórica na semiologia de Barthes a partir do texto publicado junto com “Elementos de semiologia” na *Communications* número 4, o artigo “Retórica da imagem” (BARTHES, 1990b[1964]). Nele, o semiólogo francês analisa uma peça publicitária das massas *Panzani*. Em seu estudo, a retórica emerge de uma “terceira mensagem”, que é simbólica e conotada “cujos signos são extraídos de um código cultural”. Nesse sentido, uma mesma imagem, ou fotografia, pode variar segundo seu contexto de veiculação, dependendo sempre de um “saber prático, nacional, cultural e estético” (1990b[1964], p. 38). Barthes compara a imagem com uma lexia que mobiliza diferentes lexias segundo os saberes do indivíduo, e compara as lexias com os idioletos, apresentados por L. Hjelmslev (2003[1943]) como conotadores da língua, constituindo uma linguagem. A retórica assim posta como significante manifesta um significado, a ideologia.

Para se chegar nesse nível, o mais superior do esquema barthesiano, é preciso percorrer os níveis inferiores, ou como Barthes separa: as mensagens. Para tal é possível

remontar a um estudo mais antigo, publicado na *Communications* em 1961, “A mensagem fotográfica” (BARTHES, 1990a[1961]). Nele, Barthes se apoia em R. Jakobson e em seu sistema de comunicação, daí então o termo “mensagem”. Como seu foco de estudo é a fotografia jornalística, o emissor é a redação do jornal, o receptor é o público leitor do jornal e o meio é o próprio jornal e a disposição de suas informações impressas, bem como sua identidade no meio cultural “imprensa”. As três mensagens são assim delineadas e a fotografia integra todas elas. Contudo, por se tratar de uma estrutura autônoma, “faz-se necessário prever um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que só poderá ser a análise imanente dessa estrutura original que é a fotografia” (BARTHES, 1990a[1961], p. 11).

Mesmo acompanhada de legendas e outras informações linguísticas em um conjunto jornalístico significativo, cada estrutura deve ser separada e estudada em suas particularidades, só assim é possível remontar aos três níveis da análise barthesiana. A fotografia, enquanto uma lexia de base, tem um caráter analógico e um sentido intimamente ligado ao real. Ela significa imediatamente aquilo que se vê, sendo assim, Barthes a categoriza como uma mensagem sem código. Nesse sentido, a fotografia é a mensagem denotativa que se abre para a sobreposição de uma mensagem conotativa: “código do sistema conotado é provavelmente constituído, seja por uma simbologia universal, seja por uma retórica de época, em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamentos de elementos)” (BARTHES, 1990a[1961], p. 13).

Contudo, a fotografia não adquire seu caráter conotativo sozinha. Faz-se necessário codificá-la, criar um *relais*, nos termos de Barthes, entre suas mensagens denotativa e conotativa. Assim, instaura-se um sistema superior de conotação mobilizado pelo emissor:

A conotação, isto é, a imposição de sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação): é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico [...]. (BARTHES, 1990a[1961], p. 15).

Esses fatores engendram os “termos estruturais de análise” da fotografia, são eles a “trucagem”, a “pose”, o “objeto” (termos estruturais não exclusivos da fotografia, mas de toda manifestação pictórica e cinésica), a “fotogenia”, o “esteticismo” e a “sintaxe”. A trucagem tem como característica principal eliminar o caráter denotativo da fotografia já

em sua elaboração, mobilizando “truques” de montagem, por exemplo, com o objetivo de conotar temas culturais. A pose institui objetos estereotipados para corroborar os significados da conotação, como alguém de braços erguidos olhando para o céu e sorrindo num gesto de comunhão metafísica. Os objetos, assim como a pose, instituem sujeitos, utensílios, mobílias e outros itens que podem compor uma fotografia. Eles ajudarão na sintaxe da imagem, pois cumprem funções determinantes na percepção do sentido conotado. A fotogenia são as composições por “efeitos técnicos”, ou ainda, “técnicas de iluminação, impressão e tiragem” implantadas para produzir mais um sentido do que um caráter estético (BARTHES, 1990a[1961], p. 18). O esteticismo integra à fotografia um caráter artístico, a arte assim colocada na fotografia é “maliciosa”, pois trata apenas de um “espetáculo objetivo”. Por fim, a sintaxe: importante para os objetos por relacioná-los em um conjunto discursivo e diegético.

Por se tratar de uma abordagem semiológica da fotografia jornalística, Barthes discute suas relações com o texto verbal, que deve ser acrescentado às técnicas de conotação supracitadas. Segundo Barthes, o texto é um “parasita” da imagem, no sentido de que é a palavra que “explica” a fotografia: “ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação” (BARTHES, 1990a[1961], p. 20). Desse modo, o texto também é uma técnica de conotação. Na análise da publicidade da *Panzani* em “Retórica da imagem”, o texto verbal ganha ainda mais espessura nas formulações acerca das conotações. Aqui, a divisão entre as três mensagens proposta por Barthes fica ainda mais evidente, são elas a mensagem linguística, a mensagem icônica codificada e a mensagem icônica não codificada. No anúncio, a mensagem linguística compõe sua parte verbal, uma legenda e a escrita *Panzani*. A mensagem icônica não codificada, como já apresentada em “A mensagem fotografada”, é constituída pelos objetos fotografados e, em uma leitura corrente, ainda denotados: os objetos são ingredientes típicos de uma alimentação cotidiana, o macarrão. Por conseguinte, a mensagem icônica codificada é a transposição da denotação da fotografia para seu caráter conotativo: a italianidade, a valoração dada a ingredientes frescos, o valor estético da natureza morta, entre outros.

Para Barthes, a mensagem linguística tem uma tarefa importante no contexto da cultura de massa, onde se vive, por um lado, a reprodução exacerbada de imagens, por outro, uma presença quase sempre obrigatória do verbal junto a imagem; a presença se dá como “título, como legenda, como matéria jornalística, como legenda de filme, como *fumetto*” (BARTHES, 1990b[1964], p. 32). A função do texto verbal é apresentada por

Barthes como fixação e *relais*. A fixação funciona como orientadora da interpretação do conjunto, permitindo que o sentido pretendido pelo emissor não fique diluído em uma “cadeia flutuante de significados” proporcionada pela imagem icônica, não deixando margem para “signos incertos”. Sua função é, portanto, apontar o verdadeiro sentido em uma descrição denotativa dos sentidos possíveis do objeto: “o texto conduz o leitor por entre significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros (...), ele o teleguia em direção a um sentido escolhido *a priori*” (BARTHES, 1990b[1964], p. 33). Nesse sentido, a fixação cria uma nomenclatura denotativa, uma metalinguagem do “sistema real” importante para o sistema da conotação. O *relais* é o texto verbal que compõe o conjunto em uma relação de complementariedade com imagens em movimento para lhes integrar uma diegese, sendo muito comum no cinema e nas histórias em quadrinhos:

Rara na imagem fixa, essa palavra-*relais* torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na sequência das mensagens, os sentidos que as imagem não contém. (BARTHES, 1990b[1964], p. 34).

A mensagem denotativa traz a sensação mítica que Barthes chama de “ter estado aqui”, uma sensação de naturalidade, de “registro”, não de “transformação” dos signos da cultura. A transformação estaria relacionada ao desenho: sua denotação “é menos pura do que a denotação fotográfica, pois nunca há desenho sem estilo” (BARTHES, 1990b[1964], p. 35). Do desenho emerge, portanto, uma mensagem icônica codificada. Contudo, o aspecto denotativo e objetivo da fotografia é transposto para o plano da conotação por artifícios humanos, como enquadramento e iluminação. Trata-se de “uma fotografia bruta (frontal e nítida), sobre a qual o homem disporia, graças a certas técnicas, os signos provindos do código cultural” (BARTHES, 1990b[1964], p. 36). Na análise do plano retórico, onde as conotações ganham vida, Barthes afirma não ser necessário esgotar os conotadores do código cultural, mas sim alinhá-los segundo um paradigma que descortina, primeiro: vocábulos da língua vigente; segundo: semas de conotação enquanto representantes do sentido exposto pelas estruturas do texto e de seu contexto cultural. É nesse ponto que Barthes se apoia no projeto semântico de Greimas, que ganhará espessura sobretudo após a publicação de *Semântica estrutural*, em 1966: “esses semas organizam-se, evidentemente, em campos associativos, em articulações paradigmáticas,

talvez mesmo em oposições, segundo certos percursos, ou, como disse A. J. Greimas, segundo certos eixos semânticos” (BARTHES, 1990b[1964], p. 40).

Barthes dá início a um amplo campo de pesquisa, que passará a integrar intelectuais também inquietos com o fenômeno da cultura de massa e interessados na aplicabilidade dos planos de denotação e conotação para as análises necessárias. O caminho que Barthes encontrou na cultura de massa para seu intento mitológico justifica-se pelos ritos do parecer social, que transpareciam esquemas explicativos e estruturas comunicativas associados a uma sociedade burguesa. Por isso, buscou na publicidade, nas revistas comerciais, na imprensa, nos programas de TV, no rádio, na moda e na ilustração o processo de transmutação do “signo-mito” em uma conjuntura regida pela “pequena burguesia”.

4.2.2 J. Greimas

Para A. J. Greimas, Hjelmslev é um importante sucessor de Saussure na linha de produção da linguística moderna. Em sua tese de doutorado, intitulada *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, defendida em 1948, Greimas apresenta seus primeiros empreendimentos intelectuais acerca da semântica para análise do corpo vestido. Seu intento “versava sobre o vocabulário descritivo das vestimentas e acessórios apresentado nos jornais de moda dos anos 1830, e não sobre o fenômeno moda em si” (BAGGIO, 2017, p. 4). Visto que o *corpus* de sua tese foi o vocábulo nos jornais de moda, Greimas acabou por contribuir tanto para a disciplina da linguística quanto da moda, envolvendo o “conjunto de meios de expressão de um intergrupo social constituído em torno de uma atividade determinada” (apud BAGGIO, 2017, p. 5).

Em Alexandria, no ano de 1956, Greimas revela sua relação intelectual e científica com o contexto francófono, e enquadra-se no então virtuoso campo estruturalista, que naquele tempo se desenvolvia a todo vapor. Toma-se como ponto de partida para tal conhecimento o artigo “*L'actualité du saussurisme*”, publicado em *Le français moderne*, em 1956, na ocasião do quadragésimo aniversário do CLG. Em seu artigo, Greimas circunscreve seu próprio projeto: a estrutura dos fenômenos semânticos da língua assentados na cultura e no sentido das atividades humanas:

Há três níveis diferentes de comunicação: comunicação das mulheres, comunicação de bens e serviços, comunicação das mensagens, níveis

estes formulados por C. Lévi-Strauss e que correspondem a três tipos de estruturas: estruturas de parentesco, estruturas econômicas, estruturas linguísticas. A língua, assim situada no contexto social e global, pode ser compreendida de duas formas: ou como um sistema – bastante complexo, é verdade, mas relativamente fechado – de relações fonológicas e morfossintáticas subjacentes à comunicação; ou, finalmente, no sentido amplo da palavra, como uma espécie de condensação da totalidade das mensagens humanas trocadas. O significante linguístico recobre, então, um vasto significado, cuja extensão corresponderá, em certa medida, ao conceito de cultura. (GREIMAS, 1956, p. 192-193, tradução nossa)³².

Para Greimas é evidente o ponto determinante dos estudos das ciências humanas daquele tempo: o papel do significante linguístico enquanto uma unidade produtora de sentido, de modo que cada disciplina compõe os atuantes das relações dessa unidade, seja pelas estruturas sociais mais profundas em Lévi-Strauss, seja pela percepção em Merleau-Ponty, seja pelo inconsciente em Lacan. Nesse sentido, é preciso que a linguística também faça o mesmo e busque suas formulações próprias para levantar as unidades imanentes dos processos de significação. R. Barthes é um exemplo dessa iniciativa para Greimas: “partindo de um conjunto significante notadamente estruturado: literatura, língua popular, mitologia, nós estamos autorizados a construir um sistema semiológico em que as estruturas, umas vez analisadas, comportem uma significação global e autônoma” (Greimas, 1956, p. 193, tradução nossa)³³.

Para edificar sua semântica estrutural em seus princípios, Greimas coloca em prática suas reflexões saussuro-hjelmslevianas para articular com melhor precisão as duas condições do signo biplanar: primeiro, o tratamento das relações entre as grandezas do significante, que por sua vez recobre a totalidade dos significados; segundo, a estruturação dessas linguagens que tomam para si um significante já constituído (ARRIVÉ, 2013, p. 2012). Nesse sentido, Greimas dialoga com as metasemióticas de Hjelmslev, de modo a estabelecer um modelo científico de análise do plano do conteúdo.

³² Trecho original: “Il y a trois niveaux différents de communication : communication des femmes, communication des biens et des services, communication des messages, formulés par C. Lévi-Strauss, correspondent trois types de structures : structures de parenté, structures économiques, structures linguistiques. La langue, située ainsi dans le contexte social global, peut être comprise de deux façons : soit comme un système - assez complexe, il est vrai, mais relativement fermé - de relations phonologiques et morpho-syntaxiques sous-tendant la communication; soit enfin, au sens large du mot, comme une sorte de condensé de la totalité de messages humains échangés, le signifiant linguistique recouvrant alors un vaste signifié dont l'extension correspondra, à peu de chose près, au concept de culture”.

³³ Trecho original: “en partant d'un ensemble signifiant nettement structuré: littérature, langue populaire, mythologie, on est autorisé à construire un système sémiologique dont les structures, dégagées par l'analyse, comporteraient une signification globale autonome”.

A proposta de mirar no plano de conteúdo das semióticas-objeto e articular sua forma e substância também dialoga de forma um tanto quanto divergente com os preceitos hjlemslevianos, uma vez que para o mestre dinamarquês a análise da totalidade de um texto, entendido como um signo linguístico, só se justifica pela mobilização das categorias do sistema da língua, ou seja, as formas dos planos de expressão e de conteúdo. A análise apenas do plano de conteúdo acabaria por induzir a um levantamento das culturas, algo extralinguístico e nada científico para o campo da linguística. No entanto, ainda inspirado em Hjelmslev, Greimas estava longe de abandonar a importância estrutural das semióticas-objeto e perseguiu um princípio sintagmático, que se caracteriza pela estruturação própria dos segmentos do discurso: “pensando a significação como a criação e/ou a apreensão de diferenças, a semiótica procurará determinar não o sistema da língua, mas o sistema estruturado de relações que produz o sentido do texto” (FIORIN, 2003, p. 48).

A obra *Semântica estrutural* (1973[1966]) participou de um ano de grande entusiasmo estruturalista. Nela, Greimas postula as unidades mínimas do discurso e por elas encontra as formulações de manifestações discursivas que as estruturam. São estruturas elementares que emergem da própria comunicação, como as categorias atuantes do discurso, os modelos actanciais, as categorias figurativas e as isotopias levantadas ali que, de modo geral, mais tarde serão enquadradas nos três níveis do Percurso Gerativo do Sentido. Antes de apresentar as unidades mínimas (não exaustiva) do discurso propostas por Greimas em *Semântica estrutural*, é importante circunscrever os limites que a estrutura do ato de comunicação possibilita:

São de duas espécies as limitações do discurso. Tomando o enunciado que se pode considerar como ato acabado de comunicação, bastando-se a si próprio, percebemos que a liberdade de sua formulação se inscreve numa rede apriorística de limitações. Não pode ser concebido, efetivamente, senão – como o faz Hjelmslev – no quadro limitativo de categorias temporais, aspectuais, modais. É dentro dessas categorias morfo-semânticas que se exerce a liberdade, isto é, conjunto de escolhas sêmicas que vai construir, finalmente, a investidura semântica do enunciado. (GREIMAS, 1973[1966], p. 50).

O projeto greimasiano investido em seu primeiro livro buscou realizar o pressuposto hjlemsleviano das metasemióticas científicas, uma vez que constrói instrumentos metalinguísticos em relação à pesquisa semântica: “o que quer dizer que todos os termos que a compõem constituem um corpo coerente de definições” (GREIMAS, 1973[1966], p. 23). Greimas inicia seu estudo o circunscrevendo no campo

da percepção, onde os grupos de elementos significantes adquirem sua significação por meio da língua-objeto, não no sentido de descrever a linguagem, ou discurso, e seus objetos segundo percepções sociais, “mas sim como única fonte de informações sobre as significações imanentes a essa linguagem” (GREIMAS, 1973[1966], p. 53). Trata-se de estabelecer os microuniversos constituídos e interligados pelos mecanismos próprios da língua, cujo princípio é produzir sentido.

As categorias das unidades mínimas pressupostas por Greimas seguem um princípio das línguas naturais: a expansão, em outras palavras, são conceitos instrumentais postulados segundo uma hierarquização das unidades de comunicação. *A priori*, as unidades mínimas do discurso são o fonema e o lexema. Por sua vez, significante e significado também possuem suas unidades mínimas, são elas o fema e o sema, respectivamente, que guardam grande relação com as primeiras. Em Greimas, os semas são os elementos de significação, que se definem pelo seu caráter diferencial, conforme postulado por Saussure e depois por Jakobson como “elementos diferenciais”. As diferenças pressupõem oposições e são nelas que moram as articulações sêmicas e a instituição de “eixos semânticos” ou, ainda, “categorias sêmicas” (S):

A estrutura elementar, considerada e escrita “em si”, isto é, fora de todo o contexto significativo, só pode ser binária, e isso não tanto por razões teóricas não elucidadas, que é preciso remeter ao nível epistemológico da linguagem, mas pelo consenso atual dos linguistas. Ela é articulada em dois semas – *s* vs não *s* – e nos propomos a fixar sua definição designando-a pela expressão *categoria sêmica*, que tem duplo emprego, até o presente, com o *eixo semântico*, mas se revelará mais precisa logo adiante. (GREIMAS, 1973[1956], p. 35).

Contudo, é apenas na significação manifestada que o sema (*s*) pode determinar, além de sua existência, a sua ausência, o *–s*, e ainda seus contrários. Nesse sentido, a análise não pode partir das delimitações dos próprios semas, mas sim dos *termos sêmicos*. Foi possível reproduzir este postulado greimasiano abaixo (GREIMAS, 1973[1966], p. 35):

<i>Termos sêmicos</i>		<i>Seu conteúdo sêmico</i>
Positivo	<i>s</i>	(presença do sema <i>s</i>)
Negativo	não <i>s</i>	(presença do sema não <i>s</i>)
Neutro	<i>-s</i>	(ausência de <i>s</i> e de não <i>s</i>)
Complexo	<i>s + não s</i>	(presença da categoria sêmica S)

Fonte: autor.

Assim como postulado por Hjelmslev, os eixos semânticos formalizam a substância do conteúdo. Enquanto o linguista dinamarquês exclui a possibilidade da análise desse funtivo, Greimas encontra soluções para a sua análise com a ajuda de uma “lexicalização”: “podemos dizer que as articulações sêmicas de uma língua constituem sua forma, ao passo que o conjunto de eixos semânticos traduzem sua substância” (GREIMAS, 1973[1966], p. 37). Assim, Greimas define dois planos de análise: o plano sêmico ou formal e o plano semântico ou substancial. Os lexemas são denominados “termos-objeto”, que guardam em si relações de semas enquanto qualidades. O lexema está para o plano do conteúdo assim como os fonemas estão para o plano de expressão, mobilizando valores como nos exemplos dados por Greimas entre *bas* (baixo) e *pas* (passo), em que a oposição *b* vs *p* faz um termo pressupor o outro no ato de comunicação.

Ao transpor o plano do significante e alçar o domínio semântico, o sema – enquanto uma propriedade do lexema na realização do discurso – sofre mudanças em suas oposições, e o “conteúdo sêmico” de *bas*, por exemplo, passa a compor o eixo semântico *bas* vs *haut*. Importante destacar a notação de Greimas para os semas desse exemplo, que não são os lexemas *bas* ou *pas*, mas sim “grande quantidade vs quantidade relativa”, de modo que os conteúdos sêmicos relacionados ao sema “grande quantidade” podem se estender em alto vs longo vs largo vs vasto vs espesso (GREIMAS, 1973[1966], p. 45). É evidente que as mobilizações suscitadas entre os conteúdos sêmicos e seus lexemas não param por aqui. As descrições semânticas podem alçar, ainda nesse caso, os semas como Dimensionalidade (alto vs longo vs largo) vs não Dimensionalidade (vasto e espesso). Nesse sentido, Greimas complementa: cada lexema “é caracterizado pela presença de certo número de semas e pela ausência de outros”, sendo assim “As operações sêmicas operam, conseqüentemente, disfunções entre os lexemas” (GREIMAS, 1973[1966], p. 48). No plano do discurso, os semas ganham uma dimensão ainda maior pelos sistemas sêmicos³⁴, relacionando sistemas heterogêneos mobilizados pelas categorias sêmicas (supracitadas como eixo semântico).

Os sintagmas, enquanto unidades de comunicação mais amplas que os lexemas, também guardam relações com os semas. Contudo, os sintagmas são compostos por lexemas e, por isso, partem deles os semas que desdobram o sintagma. Sendo assim,

³⁴ Sobre as categorias sêmicas, Greimas se apoiou nas contribuições de B. Pottier para formular as suas.

Greimas afirma: “as relações que podem existir entre os semas dentro dessas unidades são, do único ponto de vista que nos interessa (o semântico) de natureza idêntica, e podem ser tratados segundo os mesmos procedimentos” (GREIMAS, 1973[1966], p. 53). A análise ganha complexidade com os sememas, que incluem a combinação entre núcleos sêmicos do conteúdo do lexema (Ns) e as variações dos semas contextuais (Cs) (classemas).

No *Dicionário de semiótica*, o sema é definido como a unidade mínima do plano do conteúdo. Para Greimas e Courtés, os semas estabelecem uma rede relacional entre termos significantes, e não substanciais, promovendo uma categoria sêmica (“categoria semântica que serve para a constituição do plano do conteúdo”) à semiótica-objeto analisada por meio de estruturas taxionômicas. Desse modo, a unidade mínima sema não determina todas as combinatórias possíveis em uma língua segundo seus traços distintivos, isso seria impossível, o mais apropriado é, na análise, selecionar termos relativos que repousam “sobre o critério de pertinência da descrição” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 392-393). Sendo assim, os semas integram uma construção metalinguística e não apenas uma paráfrase da língua natural.

Há, portanto, três tipos de semas: os figurativos, ou exteroceptivos, cujas grandezas “são do plano do conteúdo das línguas naturais, que correspondem aos elementos do plano de expressão da semiótica do mundo natural, isto é, às articulações das ordens sensoriais, às qualidades sensíveis do mundo”; os semas abstratos, ou interoceptivos, que não fazem referência à expressão, mas sim às categorias de significação do plano do conteúdo; e os semas tímicos, ou proprioceptivos, que “conotam os micro sistemas sêmicos de acordo com a categoria euforia/disforia, erigindo-se, assim, em sistemas axiológicos” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 393). Por sua vez, os sememas são constituídos por semas contextuais “que o semema possui em comum com os outros elementos do enunciado semântico”, e por semas nucleares “que caracterizam o semema (e, eventualmente, o lexema de que depende) na sua especificidade” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 393).

Outra abordagem importante em *Semântica estrutural* foi o nível semiológico de análise. Na ocasião da obra de 1966, Greimas cria esse nível para diferenciá-lo do nível semântico, sendo que os dois juntos formavam portanto o universo significante do objeto. Desse modo, o nível semiológico estaria ligado a “semas formadores de figuras nucleares”, ao passo que o nível semântico “forneceria ao discurso os semas contextuais” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 408). Contudo, em 1979 e no *Dicionário de*

semiótica, Greimas e Courtés entendem que o nível semiológico já não é mais necessário ao universo semântico, sendo substituído pela definição terminológica “componente figurativo”³⁵, pois tal universo não leva em conta senão os semas interoceptivos do plano de conteúdo. O componente figurativo integra o percurso figurativo da semântica discursiva, em que há “um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 409). Em outras palavras, segundo um universo cultural determinado e um conteúdo dado, o componente figurativo confere algo de concreto a um componente mais abstrato, o componente temático, concreto pois configura uma relação do conteúdo ao nível da expressão circunscrita no mundo natural.

Difundido de forma ampla e bastante sistemática já em *Semântica estrutural*, o conceito de “actante” é outra terminologia relevante na recepção das formulações greimasianas em trabalhos posteriores, sobretudo em R. Lindekens e V. Morin. Segundo consta no *Dicionário de semiótica*, o termo advém das contribuições de L. Tesnière e designa “um tipo de unidade sintáctica, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico”, que atribui encadeamento sintagmático aos discursos segundo os desdobramentos das ações sofridas ou realizadas pelos actantes (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 12). De modo geral, na medida em que o discurso narrativo avança, há uma progressão temporal e espacial que depende do actante, o qual “pode assumir um certo número de papéis actanciais, definidos simultaneamente pela posição do actante no encadeamento lógico da narração (sua definição sintáctica) e por seu investimento modal (sua definição morfológica)” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 13).

Já foi dito aqui sobre o destaque que os objetos literários receberam no projeto greimasiano. Em 1967, seu estudo acerca do discurso poético³⁶ buscou estabelecer relações entre a linguística estrutural e a poética, e traz contribuições importantes a respeito do que Greimas vai chamar ali de “correlação entre expressão e conteúdo”. Um ano depois, essa questão ainda é central e recobre boa parte das análises da linguagem gestual, a “gestualidade”, campo de estudo importante para a formalização dos sistemas

³⁵ A autora F. K. R. Santos desenvolveu um consistente trabalho acerca do conceito de figuratividade. Trata-se de sua tese de doutorado, intitulada “O conceito de figuratividade e as práticas de institucionalização da semiótica no Brasil e na França”, defendida em 2020 e disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/192989/santos_fkr_dr_arafcl.pdf?sequence=5&isAllowed=y.

³⁶ O estudo foi publicado no volume 19 da *Revue Internationale des sciences sociales*, em 1967. Posteriormente, foi reunido na obra *Du sens*, em 1970, com o mesmo título, “La linguistique structurale et la poétique”. A obra *Du sens* reúne quinze textos escritos por Greimas durante a década de 1960.

de signos não linguísticos da época. Vale notar as contribuições de Greimas a respeito da estrutura de signos mais complexos, como foi também, além da gestualidade, a mitologia e a narratologia, contribuições estas bastante notórias para as pesquisas que seguiram debruçadas sobre os objetos da cultura de massa.

Segundo Greimas, as formas dos planos de expressão e de conteúdo guardam uma “coocorrência” entre si, o que define o estatuto estrutural do discurso poético e a homologação entre os planos. Alojadas na dimensão paradigmática, as matrizes fêmicas e sêmicas estruturam a substância tanto da expressão, quanto do conteúdo. Essas matrizes são resultantes de combinações e oposições assentadas nas articulações sintagmáticas dos esquemas fonemáticos (sintagmas do plano de expressão) e dos esquemas gramaticais (sintagmas do plano de conteúdo), atenuando a articulação linguística e a arbitrariedade do signo.

Nesse sentido, na esteira da unidade mínima do conteúdo, há a unidade mínima da expressão, os chamados femas. Trata-se de uma oposição proposta por B. Pottier para designar o traço distintivo da forma do plano de expressão. Assim como o sema, o fema é constituído para formular uma metalinguagem para descrição e análises de contextos circunscritos. Greimas e Courtés assentam os princípios dessa categoria de análise em R. Jakobson, que propôs “a existência dos universais fonológicos [...]: doze categorias fêmicas binárias (tais como compacto/difuso, grave/agudo, etc.) que são suficientes para dar conta da articulação do plano de expressão de todas as línguas naturais” (GREIMAS & COURTÉS, 2016[1979], p. 183). Segundo os semioticistas, esse postulado jakobsoniano pode contribuir para compreensão dos princípios que regem as organizações semióticas.

Em seu artigo publicado em *Langages*, em 1968, cujo número temático (nº 10) apresenta discussões acerca de “*Pratiques et langages gestuels*”, Greimas apresenta as possibilidades de relação entre significante e significado, evidenciando o caráter arbitrário entre as formas e as substâncias. O artigo intitula-se “*Conditions d’une sémiotique du monde naturel*”. Segundo propõe Greimas, para entender o universo da significação, seja ele de qual sistema de signos ele for, é preciso remontar ao mundo sensível que cerca o ser humano, que por sua vez busca dar formas para aquilo que ele ambiciona dar significação. Sendo assim, o autor afirma: “a significação pode se ocultar sob todas as aparências sensíveis, encontra-se atrás dos sons, das imagens, dos cheiros e dos sabores, sem no entanto estar *nos* sons e nas imagens (como percepções)” (GREIMAS, 1975[1968], p. 46).

Para uma semiótica que se propõe a ser a teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas de significação, faz-se necessário considerar o mundo extralinguístico não enquanto um referente, mas “como o lugar da manifestação do sensível, capaz de tornar-se a *manifestação* do sentido humano, ou seja, da significação para o homem” (GREIMAS, 1975[1968], p. 49). Nesse sentido, os signos envolvidos na semiótica da língua natural, apta a traduzir qualquer semiótica, podem estabelecer uma relação com os signos e sistemas de significação do mundo natural: “não como uma referência do simbólico ao natural, do variável ao invariável, mas como *uma rede de correlação entre dois níveis de realidade significante*” (GREIMAS, 1975[1968], p. 49).

O mundo visível ganha destaque nesse artigo de Greimas, que busca esmiuçar o mundo sensível e visual não enquanto uma “tela homogênea de formas”, mas sim como camadas de significantes superpostos ou justapostos. Isso acontece porque, para a teoria, faz-se necessário considerar o objeto em seu estatuto semiótico, ou seja, um signo construído segundo uma atividade linguística categorizante e que varia segundo as diferentes axiologias. Posto isso, Greimas lança mão do nível das figuras do mundo, pelo qual será possível construir um “código semiótico de expressão visual”. Haja vista que o intuito do autor é empreender uma semiótica da gestualidade, Greimas toma como princípio a forma humana em seu volume e as relações que ela estabelece com outros objetos enquanto traça o seu percurso (GREIMAS, 1975[1968], p. 51-52).

Desse modo, o volume humano que se desloca precisa categorizar seus espaços, onde ele estabelece suas relações com outras figuras. Segundo Greimas, a organização dessas categorias deve seguir três princípios: o espaço tridimensional, que por sua vez leva em conta três aspectos importantes, que tratam de um sistema de coordenadas espaciais, do perspectivismo espacial e de uma topologia ou relativização do espaço; o peso do corpo humano (eixo vertical e eixo horizontal), e; a oposição categorial entre a mobilidade e a imobilidade em posição e movimento (GREIMAS, 1975[1968], p. 54). O ser humano, enquanto autor de sua própria motricidade, desempenha comandos gesticulatórios que tornam possível a articulação de “atores metonímicos”, tais como braço, cabeça, tronco, perna, etc., essa dimensão menos global do volume humano integra uma desarticulação morfológica do corpo humano. A esse respeito, Greimas retoma o artigo de C. Bremond, também publicado no número 10 de *Langages*³⁷, em que as abordagens acerca dos códigos visuais artificiais teratológicos nas histórias em

³⁷ O artigo de C. Bremond o qual se refere Greimas foi incluído no *cópus* da presente pesquisa.

quadrinhos, conferem “o dilatamento dos membros como função gesticulante; o código que explicaria certos procedimentos da charge ou da caricatura; ou certas linguagens teatrais” (GREIMAS, 1975[1968], p. 56).

Contudo, procurar uma noção global da gestualidade pela condução morfológica das partes do corpo parece não ser suficiente para a teoria, pois confunde o que pode ser de caráter natural ou cultural. Sendo assim, Greimas propõe um inventário de unidades gestuais, ou seja, “unidades manifestadas como dimensões mínimas no plano de expressão, unidades mínimas cuja combinação produz enunciados gestuais e o próprio discurso gestual” (GREIMAS, 1975[1968], p. 59). Em outras palavras, comportamentos naturais simples (tais como correr, andar, empurrar, etc.) atrelados a uma dimensão semiótica da cultura, permitem reduzir a substância gesticulatória a figuras do plano da expressão, formulando um inventário exaustivo de “fonemas gestuais” no interior do mundo natural, ou ainda, as unidades mínimas ou comportamentos simples. Sendo assim, na prática gestual, uma pessoa que anda até a sua mesa, inclina-se levemente e pega um livro, ela realiza um encadeamento de gestos naturais que cria sintagmas e um enunciado revestido de sentido.

Segundo Greimas, a prática gestual pode ser dividida em dois níveis: a gestualidade prática e a gestualidade mítica. Essa divisão é viável devido à conversão do gesto em figura gestual, que destitui o gesto de qualquer significação quando verbalizado. O autor exemplifica: “uma mesma figura gestual que comporte ‘uma inclinação da cabeça e movimento do busto para frente e para baixo’ pode significar ‘abaixe-se’, no plano *prático*, e ‘saudar’, no plano *mítico*” (GREIMAS, 1975[1968], p. 64). A essa categorização se une a dicotomia do “fazer” e do “desejar”. Ao primeiro, Greimas indica a gestualidade prática, aquela que tem o intuito de comunicar algo, ao segundo é legada a gestualidade mítica, como a dança, por exemplo, que utiliza dos programas gestuais para criar uma “intencionalidade transformadora do mundo como tal” (GREIMAS, 1975[1968], p. 65).

À dicotomia prática vs mítica, acrescenta-se outra, a enunciação vs enunciado, que comporta o princípio da comunicação no contexto da gestualidade, em que os programas gestuais se atualizam conforme uma intenção comunicacional. No interior desse escopo, Greimas confere à gestualidade quatro categorias: atributiva, modal, mimética e lúdica. A gestualidade atributiva está relacionada aos gestos de comunicação, trata-se das correlações entre as categorias do plano de expressão e de conteúdo que estruturam comportamentos gestuais, como os dêiticos, por exemplo. Os gestos atributivos têm uma

função mais qualificativa e menos predicativa. A gestualidade modal, também comunicativa, está ligada sobremaneira à proxêmica³⁸, em que os comportamentos corporais “visam estabelecer, manter ou interromper a comunicação inter-humana” (GREIMAS, 1975[1968], p. 68). A gestualidade mimética, que pode variar entre prática e mítica, demanda uma semiótica anterior a ser representada pelo gesto, como quando há a intenção de imitar, com os dedos, uma pistola. Por último, a gestualidade lúdica pertence às práticas gestuais comunicacionais e míticas na medida em que busca tanto uma comunicação explícita quanto um fazer mítico que visa transformar seus conteúdos, é o caso das danças folclóricas, cuja realização demanda o conhecimento de conteúdos correlatos (GREIMAS, 1975[1968], p. 74-75).

Para concluir sua linha de raciocínio acerca da gestualidade, Greimas discute a respeito da semiose dos planos da linguagem. Segundo o autor, apoiado nas pesquisas de B. Koechlin, a gestualidade, considerada como plano de expressão de uma linguagem, constitui-se pela analogia às semióticas verbais, cujas articulações fonatórias desdobram os fonemas, que, no caso dos gestos, são comportamentos simples ou unidades mínimas, todas categorias da expressão. Contudo, tendo em vista a “estrutura fonológica do texto sonoro, é possível considerar que o *sentido* do programa fonatório, que lhe é anterior, seja justamente a construção de objetos fonológicos – os fonemas e as sílabas”, ao passo que “a sequência gestual enquanto manifestação (enquanto texto semiótico), ao contrário, não passa do programa de manifestação desprovido do projeto fonológico” (GREIMAS, 1975[1968], p. 78). Em outras palavras, o plano de expressão da manifestação do programa gestual não articula uma substância equivalente ou comparável com a sua forma. Greimas vai dizer que essa nova ordem do plano de expressão estabelecida pela gestualidade convoca a uma revisita ao conceito de arbitrariedade do signo, pois, sem a transposição de uma ordem sensorial para outra, as condições para uma articulação autônoma do significante é ameaçada. Consequentemente, as figuras da expressão acabam por não se distanciarem das figuras do conteúdo.

Posto isto, Greimas lança mão do estatuto simbólico da gestualidade e evoca a terminologia de Hjelmslev para situar a gestualidade em um sistema simbólico, e não linguístico. Contudo, para o autor “nada nos impede de postular a existência de uma *forma* gestual por detrás da substância gestual” (GREIMAS, 1975[1968], p. 79). Para tal, Greimas formula um percurso em que a forma gestual, ou, ainda, a figura visual, obtida

³⁸ O semioticista italiano Paolo Fabbri é uma referência em estudos sobre a proxêmica.

da substância que constitui o volume global de um gesto natural, estabelece-se segundo as conjunturas contextuais nas quais ela está inserida, recorrendo sempre às figuras sêmicas do conteúdo contidas na definição de lexemas³⁹. Desse modo, as figuras visuais da expressão do gesto mantêm uma relação intrínseca com as figuras nucleares do conteúdo linguístico. Essa proposição prevê, portanto, que a prática gestual não consiste apenas no “desdobramento sucessivo de figuras gestuais, mas implica em um certo número de categorias semânticas”, ou, ainda, em categorias sêmicas pela decomposição das figuras nucleares do conteúdo em semas. Por sua vez, através das categorias sêmicas há a possibilidade de se formular um inventário das categorias gestuais e uma explicação à constituição das formas gestuais (GREIMAS, 1975[1968], p. 79-80).

Este capítulo apresentou os postulados saussurianos inaugurados em 1916, no *Curso de linguística geral*, em torno de língua, linguagem e as primeiras investidas acerca da semiologia. F. Saussure deixou um legado pertinente ao tratar da estrutura do signo linguístico, que foi ganhando espessura nas teorias e estudos de L. Hjelmslev, R. Barthes e A. J. Greimas. Em Hjelmslev, o signo tem como prerrogativa a função de dar sentido às combinações que competem ao sistema da língua, ao passo que ganha novas categorias de análise: o plano de expressão e o plano de conteúdo. Barthes dá continuidade aos pressupostos saussurianos sobre a semiologia. Pelo viés barthesiano, a disciplina é elevada a uma translinguística, de modo que os níveis de toda e qualquer manifestação linguística ou linguagens, como a fotografia, por exemplo, partam da denotação e de suas conotações possibilitadas pela circulação dos sentidos convencionados na vida social. Em Greimas, o projeto de uma semiolinguística parte de suas investidas nas estruturas dos fenômenos semânticos da língua. Ao estabelecer um diálogo com as metassemióticas de Hjelmslev, Greimas inaugura um modelo científico de análise do plano de conteúdo e aplicável a todos os sistemas de significação.

³⁹ Greimas toma como exemplo o termo “nadar”. Em uma situação típica, em que há um sujeito nadador e a água como meio, o gesto natural de “nadar” terá o sentido comum “nadar”. Contudo, e trazendo como ponto de discussão o artigo de C. Bremond (1968), o personagem Superman possui o mesmo predicado gestual em relação à figura gestual “nadar”, mas com o sentido de “voar”. Sendo assim, essa articulação necessita retomar a figura sêmica e o sema nuclear do lexema “nadar”, de modo a verificar a definição do termo, que Greimas apresenta como “um movimento desordenado dos braços” (GREIMAS, 1975[1968], p. 79).

5 MÉTODOS E ABORDAGENS DAS LINGUAGENS DA CULTURA DE MASSA

A partir das buscas realizadas nas revistas científicas *Communications* e *Langages*, de modo a realizar um inventário de artigos que aplicaram os pressupostos metodológicos para análise do texto fílmico e das histórias em quadrinhos, a presente pesquisa efetuou uma seleção de autores e publicações que deram continuidade às preconizações da semiologia barthesiana e da semiótica greimasiana. As revistas foram selecionadas por representarem a institucionalização desses dois autores, que executaram seus empreendimentos científicos baseados em um desdobramento dos postulados sobretudo saussurianos e hjelmslevianos. A partir de suas revisitas teóricas, o paradigma da linguística moderna e estruturalista ganhou espessura quanto a operadores metodológicos que puderam empregar análises consistentes em sistemas de linguagens diferentes do verbal.

Desse modo, considerando os seguintes autores e seus textos, buscou-se um inventário da aplicação da teoria em objetos da cultura de massa, circunscrevendo continuidades ou rupturas com os postulados da linguística já sacramentados. A seleção compreendeu: Pierre Fresnault-Deruelle com seus artigos “O verbal nas histórias em quadrinhos” (“*Le verbal dans la bande dessinée*”) (1970) e “Do linear ao tabular” (“*Du linéaire au tabulaire*”) (1976), Christian Metz e seus artigos “Cinema: língua ou linguagem?” (“*Cinéma: langue ou langage?*”) (1964), “A grande sintagmática do filme narrativo” (“*La grande syntagmatique du film narratif*”) (1966) e “Além da analogia, a imagem” (“*Au-delà de l’analogie, l’image*”) (1970), René Lindekens com “Análise estrutural da Stripsody de Cathy Berberian” (“*Analyse structurale de la Stripsody de Cathy Berberian*”) (1976), Claude Bremond com “Por uma linguagem gestual das histórias em quadrinhos” (“*Pour un gestuaire des bandes dessinées*”) (1968) e, por fim, Violette Morin e suas publicações “A história cômica” (“*L’histoire drôle*”) (1966) e “O desenho de humor” (“*Le dessin humoristique*”) (1970).

5.1 Pierre Fresnault-Deruelle

A presente seção se desdobra a partir das principais contribuições do semiólogo francês P. Fresnault-Deruelle (nascido em 1943). Fresnault-Deruelle se debruçou sobre

os estudos das histórias em quadrinhos⁴⁰ com o objetivo de levantar os principais elementos de sua estrutura. Sua obra magna foi *La bande dessinée: Essais d'analyse sémiotique*⁴¹, publicada como livro em 1972. Segundo Portela, o trabalho defendido enquanto tese do terceiro ciclo, em 1970, na Sorbonne, marca “o ponto de partida das análises da HQ em uma perspectiva da semiótica” (2016, p. 333).

A seção se divide em duas partes: uma em que se apresenta os principais pontos levantados em “*Le verbal dans la bande dessinée*”, artigo publicado em 1970, no número temático “*L'analyse des images*”; e outra dedicada ao artigo “*Du linéaire au tabulaire*”, publicado em 1976 no número temático “*La bande dessinée et son discours*”, também da revista *Communications*.

5.1.1 O verbal nas histórias em quadrinhos (1970)

No número temático “*L'analyse des images*”, em *Communications*, nº 15 da revista, publicado em 1970, Fresnault-Deruelle publicou o artigo “*Le verbal dans la bande dessinée*”, em que busca discutir algumas das implicações do verbal nas histórias em quadrinhos, levantando aspectos da relação entre texto e imagem na produção do sentido. Para o autor, esse tipo de análise se fazia fundamental, pois, por mais que o gênero da HQ tenha o desenho como seu primado, a sociedade daquele tempo se reconhecia sobretudo na abundância da escrita, conforme havia sugerido R. Barthes em “Retórica da imagem” (1990b[1964]).

Segundo Fresnault-Deruelle, os balões⁴², espaço em branco preenchido com as falas ou pensamentos dos personagens, é um sinal preliminar⁴³ nas HQs. O balão seria um código que caracteriza o gênero tanto quanto o desenho. Outras especificidades compõem as histórias em quadrinhos. Para Fresnault-Deruelle, duas mensagens as constituem, uma icônica, o próprio desenho, e uma visual, ou seja, o texto. Por sua vez, elas se articulam em um retângulo, onde se inscreve, portanto, uma imagem.

Em seu artigo, primeiro, Fresnault-Deruelle faz um levantamento da presença do texto pelos balões e evidencia seus estudos enquanto uma dimensão da metalinguagem, que oferece recursos contundentes para uma descrição parcial, porém relevante, da

⁴⁰ Daqui em diante, poderá ser designada pela abreviação HQ ou ainda quadrinhos.

⁴¹ Obra não incluída no *corpus*.

⁴² Em seu artigo, Fresnault-Deruelle designa os balões de fala como *ballons*, *bulles* ou ainda *phylactère*.

⁴³ “Signal préliminaire”, conforme consta em U. Eco, *Apocalípticos e integrados* (2004[1964]), assim citado no artigo de Fresnault-Deruelle.

linguagem dos quadrinhos. Em seguida, coloca em evidência as funções do texto na HQ e articula um eixo vertical e um horizontal, que serão melhor apresentados adiante.

Os balões possuem leis organizacionais que encaminham a ordem ideal de leitura na estrutura de uma HQ, sendo sempre um padrão, por essa razão podem ser um princípio de metalinguagem. Sua disposição espacial se cumpre de cima para baixo e por profundidade, organizando a ordem de leitura e a sequencialidade dos fatos. Nesse sentido, Fresnault-Deruelle sugere que os balões são motivados por representarem a versão gráfica de um volume fônico-temporal.

Os balões são recursos compostos por uma linha que delimita um discurso, que pode ser direto ou um pensamento do personagem⁴⁴. Eles possuem o que Fresnault-Deruelle chama de “apêndice”, que direciona o balão e indica quem fala ou pensa⁴⁵. Os balões podem sair do padrão por meio de bordas com linhas *brisées* ou onduladas, as primeiras corroboram ondas sonoras mais exaltadas, como gritos de alarde ou de dor; as segundas representam enunciados que vêm de aparelhos eletrônicos, como o rádio ou a televisão. Os apêndices também possuem características significativas. Em seu formato de ziguezague, nada mais são do que a produção da energia articulatória da fala, já o apêndice em bolhas representa uma emanção psíquica⁴⁶. Segundo Fresnault-Deruelle pode haver, ainda, os *ballons-zéro*, ou seja, a presença de um texto sem contorno. Para o autor, esses textos são um monema⁴⁷, representando um grito, uma explosão, um toque de telefone, um barulho⁴⁸. Seus arranjos tipográficos são variáveis e não apresentam simetria.

⁴⁴ Além do discurso direto entre personagens e seus próprios pensamentos, é bastante recorrente que os sujeitos conversem sozinhos (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 152). Para o autor, essas falas são irrelevantes para o personagem, pois ele já sabe o que se passa consigo mesmo, mas são importantes para situar o leitor na narrativa da HQ. Trata-se do *signe au lecteur*, uma abordagem barthesiana (BARTHES, 2009[1966], p. 48-49), apresentada em seu artigo “Introdução à análise estrutural da narrativa”, na seção sobre comunicação narrativa.

⁴⁵ Fresnault-Deruelle afirma que, assim como apresentado por C. Metz em seu artigo publicado em 1964 e incluído no *corpus* da presente pesquisa, o apêndice dos balões é como um “índice de atualização”, conforme preconizado por A. Martinet. Nesse sentido, o apêndice pode ser traduzido não como uma palavra, mas como um sintagma, como “Eu falo”, “Eu penso”.

⁴⁶ Para Fresnault-Deruelle, mais uma vez há nas formas dos balões uma motivação que, para ele, é tida entre a representação gráfica de certas relações sociais tornadas uma convenção nas HQs.

⁴⁷ Monema é um conceito apresentado pelo linguista A. Martinet. Trata-se das unidades mínimas dos enunciados. Os monemas possuem duas faces, uma significante e uma significada, e a relação entre elas é predominantemente funcional, ou seja, cumprem seu papel no enunciado segundo a função que o significado tem sobre um significante, podendo ser de preposição, artigo e outros.

⁴⁸ Fresnault-Deruelle não caracteriza esses textos sem balão dessa forma, mas as onomatopéias são bastante representativas deles. Segundo U. Eco (2004[1964]), as onomatopéias são proferidas pelos personagens da HQ para exprimir emoções, sendo uma linguagem própria dos quadrinhos. F. Saussure se refere às onomatopéias no *Curso de linguística geral*, conforme mostrado no capítulo 4 desta pesquisa.

O estudo apresenta uma discussão pertinente entre signos motivados, ou analógicos, e a arbitrariedade. É de interesse de Fresnault-Deruelle demonstrar como os balões são representativos tanto da motivação, quanto do seu contrário. Para definir o que é motivação para seu intento intelectual acerca dos quadrinhos e seus balões de texto, o autor destaca que:

Essa motivação é, de certo modo, diretamente analógica: balões em forma de estrelas coloridas exprimem a dor; a motivação se baseia em uma metáfora linguística (“Voir 36 chandelles », ou « en voir de toutes les couleurs”); nesse caso há uma motivação metafórica terciária elaborada a partir de um fato cultural (clichê), que por sua vez é elaborado a partir de um fato natural. Importante notar que a motivação também existe igualmente ao nível da conotação: um aprisionamento da palavra, uma estabilidade da palavra e do mundo, etc. (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 149, tradução nossa)⁴⁹.

Nota-se uma definição que se apoia sobretudo em dois conceitos teóricos diferentes: a metáfora elaborada na vida social se estabelece tanto pelo “código terciário”, elaborado por C. S. Peirce, quanto pelo nível da conotação, conceito inaugurado por R. Barthes⁵⁰.

Para dar continuidade em suas discussões acerca da motivação e da arbitrariedade do balão, Fresnault-Deruelle lança mão do conceito de “semas intrínsecos”, de E. Buyssens. Na ocasião, o artigo discute a questão do balão ser um elemento simbólico tentando compor um ambiente realista como o da HQ⁵¹. Para Fresnault-Deruelle, a motivação habita a própria organização dos quadrinhos. Entre personagens e seus balões de fala/pensamento há, em grande medida, apenas uma relação motivada pela estrutura do gênero, ou, quando muito, os personagens utilizam dos balões para exprimirem melhor suas emoções: “eles recorrem ao balão, mas não o veem como um objeto real; ou, pelo menos, e é isso que o caracteriza, posicionam-no emprestando dele certos aspectos da ‘realidade’” (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 149, tradução nossa)⁵². Essa questão

⁴⁹ Trecho original: “Cette motivation est plus ou moins directement analogique: ballons en forme d'étoiles de couleurs, exprimant la douleur; la motivation s'appuie sur une métaphore linguistique (‘Voir 36 chandelles », ou « en voir de toutes les couleurs’); cette motivation métaphorique est d'ordre tertiaire, puisque élaborée à partir d'un fait culturel (cliché), lui-même élaboré à partir d'un fait de nature. Retenons que la motivation existe également au niveau de la connotation: emprisonnement de la parole, stabilité du mot et du monde, etc.”.

⁵⁰ Conforme especificado no capítulo 4 da presente pesquisa, o nível das conotações em Barthes representa novos significante e significado elaborados a partir do nível da denotação. Por sua vez, os códigos conotadores tornam as imagens imotivadas e transmissoras de uma condição cultural.

⁵¹ Nesse momento do artigo, Fresnault-Deruelle se apoia em Pierre Couperie, autor considerado pioneiro nos estudos acerca das histórias em quadrinhos na França. A obra brevemente discutida é *Bandes dessinées et figuration narrative*, de 1967.

⁵² Trecho original: “ls ont recours au ballon, mais ne le considèrent pas comme un objet réel; ou du moins, et c'est ce qui les caractérise, ils nuancent leur position en lui prêtant parfois certains aspects de la ‘réalité’”.

gera uma ambiguidade, portanto, entre motivado e arbitrário. Para Fresnault-Deruelle, o conceito de semas intrínsecos⁵³ resolve essa ambiguidade nas HQs⁵⁴.

Dando continuidade em seu artigo, Fresnault-Deruelle aborda as funções dos balões e as divide em dois eixos: um vertical, ou relação *parole-image*, compreendendo cada retângulo isolado; e um horizontal, ou relação entre elementos de sequencialização entre as imagens. O eixo vertical se desdobra na associação entre o *dit* (o desenho) e o *dire* (*les mots*)⁵⁵, sendo o desenho o elemento central, uma vez que, em alguns casos, como os da *comic-strips* (as tirinhas), o texto pode até mesmo estar ausente. Para concretizar a associação da *parole-image* no retângulo, Fresnault-Deruelle propõe dois tipos de imagens e pontua com eles suas necessidades de relação com o texto na produção de sentido.

Primeiro, as *images trop riches* são aquelas que possuem riquezas de detalhes e, por consequência, não são específicas no sentido pretendido ali, é como se elas oferecessem uma infinidade de possibilidades para o leitor. A palavra se faz necessária para segmentar o que se passa naquele momento da história, apontando o centro do interesse da imagem. Essa é uma característica protocolar da HQ, o gênero se define pela clareza imediata das informações veiculadas⁵⁶. Nessas circunstâncias é frequente os

⁵³ Conceito inaugurado por E. Buyssens. Segundo o semiólogo da comunicação, os semas intrínsecos compreendem signos em que o sentido confunde-se com sua forma por sempre remeter a algo exterior a ele.

⁵⁴ Outros fenômenos dos quadrinhos acentuam a ambiguidade entre motivado e arbitrário no artigo aqui analisado. Para Fresnault-Deruelle, a “forma do conteúdo”, ou seja, o texto inserido nos balões, muitas vezes evoca grafemas que atribuem às palavras um caráter icônico ou analógico, aproximando a mensagem linguística aos desenhos. Para Barthes (1990a[1961], p. 20), há diferentes modos de relacionar a palavra à imagem: quanto mais próximo o texto estiver da imagem, menos imotivada e conotada ela se tornará.






⁵⁵ Por mais que o autor não tenha evidenciado essa questão em seu artigo, toma-se a liberdade de apresentar, brevemente, o que para semiótica é a enunciação linguística e suas instâncias, que naquela época já haviam sido desenvolvidas sobretudo pelo linguista francês Émile Benveniste em *Problemas de linguística geral I*, em 1963. De modo geral, os mecanismos de enunciação são “procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo, povoados de sujeitos outros que não o enunciador” (GREIMAS & COURTÉS, (2016[1979]). Tais mecanismos se baseiam na *debreagem* e na *embreagem*, sendo a primeira mais relevante para a discussão de Fresnault-Deruelle. Há dois tipos de *debreagem*, a *enunciativa*, que instaura um *eu-tu*, um *aqui* e um *agora* (seria o *dire*); e a *enunciva*, que instaura o *ele*, o *alhores* e o *então* (o *dit*). Dois anos antes do artigo de Fresnault-Deruelle, em 1968, C. Metz publicou o artigo “Le dire et le dit au cinéma” (*Communications*, nº 11), em que ele desenvolve, com consistência, tal conceito. Atualmente, a semiótica Maria Giulia Dondero (FNRS, Université de Liège) desenvolve pesquisas relacionadas às instâncias da enunciação enunciada na imagem, especialmente em seu artigo “L’énunciation énoncée dans l’image”, texto publicado em 2016.

⁵⁶ Nesse ponto, Fresnault-Deruelle retoma a noção de *ancrage* (ou *fixação*), como foi traduzido em *O óbvio e o obtuso* de R. Barthes, em “A retórica da imagem”, quando das discussões acerca das funções da mensagem linguística. A passagem destacada foi “le texte intervient ici comme processus de sélection. Parmi plusieurs ‘possibles’, la parole détermine un ‘certain’” (In FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 154).

balões terem uma função *actif-explicatif*, em que a fala ou pensamento do personagem implica, mutualmente, uma explicação situacional e uma ação.

Por outro lado, o segundo tipo de imagem, a *image pauvre*, não é capaz de traduzir conceitos muito precisos ou complexos, necessitando da intervenção de textos longos para definir o sentido. Fresnault-Deruelle resalta três contextos em que esses textos são recorrentes: para resumir uma situação já ocorrida; para declarações finais, conclusivas, e; sobre reencontros em que as circunstâncias são desconhecidas para o leitor. Feita a apresentação das associações necessárias entre esses dois tipos de imagens com os textos, o autor elabora um esquema (Figura 4) e acrescenta as *images sans parole*. Dessas relações é possível concluir o primado do desenho sobre o texto, que intervém segundo a necessidade do primeiro. Para Fresnault-Deruelle, nas *images trop riches*, o texto exerce um papel *répressif* (seta para baixo, necessário menos texto), ao passo que, nas *images pauvres*, ou incompletas, o texto exerce um papel *compensatoire* (seta para cima, necessário mais texto):

Figura 4: Esquema que resume a associação entre imagem e texto do eixo vertical

		Texto	Desenho
Texto e desenho conflitantes	Imagem rica	- 	
Sem texto	Imagem sem texto	0	
Texto e desenho convergentes	Imagem “pobre”	+ 	

Fonte: autor.

Para Fresnault-Deruelle, a comunhão entre esses dois modos de expressão, imagem e texto, desperta a questão da redundância, conceito abordado por R. Barthes sobretudo em “A retórica da imagem”⁵⁷ (1990b[1964]). Uma vez que a redundância é protocolar na

⁵⁷ Segundo Barthes, o fenômeno da redundância é a duplicação de informações ora operada pela imagem sobre o texto, ora o inverso. Para o autor, a comunicação de massa é caracterizada pela redundância, pois busca manifestar, ao máximo, estruturas informacionais, cujas palavras possuem papel fundamental. É por meio da redundância que Barthes levanta as duas funções da mensagem linguística em seus atributos divididos com a imagem: a *fixação* e o *relais* (BARTHES, 1990b[1964], p. 32).

estrutura dos quadrinhos⁵⁸, Fresnault-Deruelle desdobra outra questão: a não ambiguidade imposta pelo gênero da HQ e “que confirma plenamente que as histórias em quadrinhos é uma mensagem rica e fácil”⁵⁹, ao passo que a presença do texto “permite dar continuidade narrativa ao desenho, operação que se revela impossível apenas com a presença do mesmo” (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 158, tradução nossa)⁶⁰. Segundo o autor, é preciso ter cautela ao definir o gênero como intelectualmente pobre, crença muitas vezes defendida pela associação entre texto e imagem da HQ, gerando a redundância e não dando brechas para interpretações ambíguas.

Outro fator que desponta essa ideia de pobreza são os próprios desenhos, que supostamente tornam os quadrinhos mais acessíveis à inteligência por serem analógicos. Para R. Barthes, a analogia de imagens, sobretudo a fotografia, é na verdade do nível denotativo, transmitindo a própria cena ou literalmente o real (BARTHES, 1990a[1961], p. 12). No entanto, as imagens recebem códigos conotativos que as tornam imotivadas e portadoras de uma condição cultural. Um desses códigos é o próprio texto, responsável por tornar a “imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação” (BARTHES, 1990a[1961], p. 20). Sendo assim, o amálgama entre visual e verbal não condiz com uma linguagem simplista e ingênua. Para Fresnault-Deruelle, em apenas um retângulo é possível encontrar uma carga complexa de informação, cuja sequencialidade precisa ser decifrada pelo leitor por meio de uma leitura atenta e capaz de associar visual e verbal⁶¹.

Ainda sobre a redundância, enquanto para Barthes (1990a[1961]) a redundância, provocada pela presença do texto, evoca as funções de fixação e *relais*, para Fresnault-Deruelle, nos quadrinhos, trata-se das funções de *itération*, *relais* e *mixte*. A iteração é geralmente manifestada para reproduzir uma mensagem já dada pelo desenho. A função

⁵⁸ Em sua obra *Elementos de linguística geral*, na ocasião retomada por Fresnault-Deruelle, A. Martinet (1970[1967]) também evoca a questão da redundância e a apresenta como inerente a todos os sistemas de comunicação. Para Fresnault-Deruelle, “A história em quadrinhos, que é um sistema heterogêneo, não escapa dessa necessidade” (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 158, tradução nossa). Trecho original: “La bande dessinée, qui est un système hétérogène, n'échappe point à cette nécessité”.

⁵⁹ Trecho original: “qui confirme pleinement que la bande dessinée est un message à la fois riche et facile”.

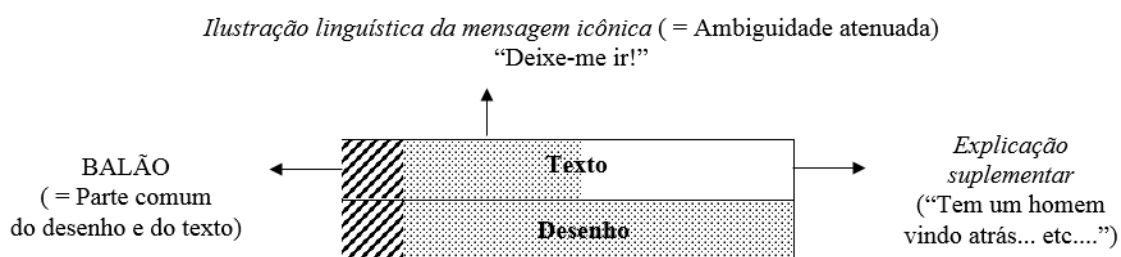
⁶⁰ Trecho original: “permet de segmenter le dessin continu, opération qui se révèle impossible à partir du dessin lui-même”.

⁶¹ Na época, estudiosos que não os da linguística também buscavam desmitificar a ideia de pobreza intelectual que pairava sobre os quadrinhos, procurando também sua legitimação tanto no campo estético quanto nas universidades. Fresnault-Deruelle cita Évelyne Sullerot e sua obra *Bande dessinée et culture*, de 1966, como exemplo desse esforço. O tom pejorativo enfrentado pelos quadrinhos remontam ao ensaio “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, escrito por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer na década de 1940. O ensaio faz críticas aos mecanismos de comunicação de massa, sobretudo ao cinema, atingindo também a história em quadrinhos.

de *relais* é corroborada pelo eixo horizontal, pois contribui com a progressão da ação na HQ e é retomada mais adiante.

A função mista corrobora uma relação de troca entre imagem e texto, em que um completa o sentido do outro. Para Fresnault-Deruelle, esta é mais uma afirmação de que os quadrinhos é uma mensagem ao mesmo tempo rica e fácil. É frequente que, na função mista, a mensagem icônica compartilhe aspectos seus com o texto do balão que mais se aproxima do que está sendo representado no desenho (ver Figura 5). Para melhor demonstrar a função mista, Fresnault-Deruelle apresenta um esquema em que ele analisa um retângulo de *L'Ile Noire*, de Hergé, da principal série de quadrinhos de sua carreira, *As aventuras de Tintim*. Na ocasião, Tintim tenta escapar, pulando de um vagão de trem. Ao ser impedido por alguém que o segura, Tintim não diz apenas “*Lâchez-moi donc!*”, mas explica, imediatamente, o porquê de ele precisar fugir, contextualizando a ação:

Figura 5: Esquema da função mista na relação parole-image do eixo vertical



Fonte: autor.

O problema da redundância também é levantado no eixo horizontal, em que o balão e o texto são considerados elementos de coesão sintagmática (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 158). Aqui, a única função é o *relais*, que em Barthes se trata de uma função coerciva exercida pelo texto sobre o desenho (BARTHES, 1990a[1961]). Ao aplicar o conceito barthesiano na análise dos quadrinhos, Fresnault-Deruelle diz que o *relais* aqui também é coercivo, no sentido de concatenar os fatos e dar um sentido para a história, desenrolando um fio condutor. A função ocorre em duas direções: primeiro, nos espaços diegéticos, fora dos balões e nas extremidades dos retângulos, um espaço reservado para textos que explicam um tempo que passou, mudanças de cenário e outras explicações; segundo, nos balões, que além de organizarem a sequência de informações

de cima para baixo e pela profundidade, também direcionam a sequência dos fatos com o apêndice e pontuações dos enunciados, conduzindo o olhar para os rumos da narrativa⁶².

Enfim, para apresentar de forma sucinta a relação entre o eixo vertical e o eixo horizontal, ou a relação do texto com uma imagem isolada ou com várias imagens, Fresnault-Deruelle vai dizer que o primeiro manifesta uma descontinuidade e fragmentação de cada retângulo, ao passo que o segundo corrobora uma continuidade para a narrativa (ver Figura 6):

O texto, em sua função de ligar as imagens, desempenha um papel inverso daquele que desempenharia a imagem por si só. Enquanto recorta e fragmenta o conteúdo da imagem isolada (eixo vertical de representação), o texto, quando presente, serve para associar diferentes imagens entre si (eixo horizontal pertencente à narrativa) e dá abertura para a fluidez da história, para o desenrolar de uma ação, bem como da leitura. (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 16-17, tradução nossa)⁶³.

Figura 6: Esquema dos eixos vertical e horizontal segundo as funções do texto nos desenhos

Papel do texto	Continuidade	Descontinuidade fragmentada
Eixo “vertical” (imagem isolada)	-	+
Eixo “horizontal” (narrativa, sequência de várias imagens)	+	-

Fonte: autor.

Em seu artigo publicado no número 15 da revista *Communications*, em 1970, Fresnault-Deruelle se debruçou sobre as funções que o texto exerce em conjunto com os desenhos, formando a imagem dos retângulos e a sequência narrativa dos quadrinhos. Para tal, o autor trouxe os conceitos de motivação e analogia do signo em Peirce (SANTAELLA, 2017), R. Barthes (1990a[1961], 1990b [1964]) e E. Buysens

⁶² Sobre a circulação do sentido no contínuo da *vision-lecture*, Fresnault-Deruelle apresenta brevemente os estudos de Jean Miltry, em *Esthétique et psychologie du cinéma*. O autor, crítico de cinema e cineasta é amplamente discutido por C. Metz (1970[1968]).

⁶³ Trecho original: “De tout ceci, il résulte que le texte, dans sa fonction de liaison entre les images, joue un rôle inverse de celui qu’il jouait dans l’image seule. Alors qu’il découpait et fragmentait le contenu de l’image isolée (axe vertical de représentation), le texte, quand il existe, sert de liaison entre les différentes images (axe horizontal de la diégèse) et oeuvre dans le sens d’une certaine fluidité dans le déroulement de l’action et de la lecture”.

(1972[1967]), de “redundância” em R. Barthes (1990a[1961]) e A. Martinet (1970[1967]), as funções do texto e da imagem de Barthes (1990b[1964]) e o *signe au lecteur* na comunicação narrativa, segundo Barthes (2009[1966]) (ver Tabela 1).

Tabela 1: As principais influências na abordagem de Fresnault-Deruelle em 1970

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
R. Barthes	“A mensagem fotográfica”	1961	Conotação e denotação.	Questão da analogia/motivação do signo.
	“A retórica da imagem”	1964	Redundância e as funções do texto verbal sobre a imagem.	Funções do texto verbal na HQ.
	“Introdução à análise da narrativa”	1966	A comunicação narrativa e o <i>signe du lecteur</i> .	Sobre o papel dos monólogos na HQ.
C. S. Peirce	“A teoria dos signos de C. S. Peirce”, In <i>Introdução à semiótica</i> (SANTAELLA, 2017)	1903	Terceridade do signo.	Questão da analogia/motivação do signo.
A. Martinet	<i>Elementos de linguística geral</i>	1967	Monema e redundância dos sistemas de comunicação.	Sobre onomatopeias e redundância nos quadrinhos.

E. Buysens	<i>Semiologia e comunicação linguística</i>	1967	Semas intrínsecos.	Questão da analogia/motivação do signo.
U. Eco	<i>Apocalípticos e integrados</i>	1964	<i>Signal préliminaire.</i>	Sobre a relevância dos balões para a HQ.

5.1.2 *Do linear ao tabular (1976)*

Nesse artigo, interessa ao autor levantar as diferenças entre as “*comic-strips*” (lineares), frequentemente chamadas de tirinhas, e “*la planche*” (tabular), que são as HQs clássicas: um conjunto de páginas publicadas em formato de livro ou gibi. Para Fresnault-Deruelle, a história em quadrinhos é um fenômeno “da cultura de massa”, que atua pela articulação de uma *redondance* (ou redundância, conforme tradução para o português) (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 10)⁶⁴. O jornal impõe restrições às HQs, interferindo diretamente no “conteúdo que veicula as HQs” e na criatividade dos “cartonistas” e “ilustradores”, que, “sujeitos aos imperativos ditados pela máxima compreensão, sentem-se coagidos a podar o universo de suas particularidades autorais” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 9, tradução nossa)⁶⁵.

Para entender melhor essas questões, o autor evoca um “ponto de vista semiológico” que é a “nossa abordagem”, e que tem por função “coincidir forma de expressão com forma de conteúdo, corroborando as tentativas de diagramação original das HQs” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 17, tradução nossa)⁶⁶.

Sob o subtítulo *inventaire* (inventário), o autor cria categorias para o gênero *strips*, em que ele parte das tirinhas de quatro vinhetas para o domínio da página, com mais vinhetas, de modo a legar ao primeiro um plano de expressão ligado ao linear, ou ao tempo, e ao segundo um plano de expressão ligado ao tabular, ou ao espaço. Dessa forma, linear e tabular são o plano de expressão; tempo e espaço são o plano de conteúdo. Por

⁶⁴ Seis anos após a publicação do número temático *L'analyse des images*, Fresnault-Deruelle continua reiterando a redundância como uma prerrogativa para a HQ, conceito levantado por R. Barthes (1990b[1964]) a respeito da mensagem linguística, que integra as três mensagens ao lado da mensagem denotada e da mensagem retórica na estrutura de linguagens verbo-visuais. A redundância dos sistemas de comunicação também foi discutida por A. Martinet (1970[1967]).

⁶⁵ Trecho original: “soumis par ailleurs aux impératifs d’une lisibilité maximale, à élaguer le monde de ses particularités”.

⁶⁶ Trecho original: “faire coïncider forme de l’expression et forme du contenu qui est à l’origine des tentatives originales de mise en page”.

sua vez, esse subconjunto se transforma em um plano de expressão e gera diferentes conotações, tais como “séries sentimentais”, “séries de aventura”, “séries do tipo satírica”, “policiais” e “séries cômicas do tipo clássica” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 8). Por isso, passa a ser uma preocupação semiológica para Fresnault-Deruelle o uso da página enquanto código. Para ele, o cartunista deve se preocupar em formatar a sua narrativa em um sentido previamente definido, que por mais restrito, consolida uma forma significativa, um plano de expressão⁶⁷.

Contudo, o autor determinará que é preciso deixar um pouco de lado as preocupações suscitadas acerca do labor dos cartunistas, ou ao menos não pautar as análises, sobretudo, a partir das exigências do mercado. Para ele, desde o início, a preocupação dos quadrinistas foi a de criar “uma prancha” bidimensional capaz de contar uma história, em outras palavras, capaz de criar um espaço-tempo. A partir de C. Metz, Fresnault-Deruelle (1976, p. 17) evoca, de um ponto de vista semiológico, uma prática específica assentada na reconstrução das estruturas, contornando seus elementos no contexto dos quadrinhos, sem se preocupar com a prática dos cartunistas ou dos jornais, mas sim com o percurso da leitura⁶⁸. Somente assim é possível partir para a estruturação dos planos e alçar o nível das conotações, sendo a discussão mercadológica uma consequência.

Para lançar mão das análises acerca das tirinhas, Fresnault-Deruelle apresenta *Peanuts* de C. Shulz, ou *O mundo de Minduim*, como prefere a tradução brasileira. Para o autor do artigo, *Peanuts* fomenta seu efeito cômico em uma visão pessimista sobre o mundo, reprisando dia após dia um ou outro tema acerca desse pessimismo, e é justamente nessa veiculação monótona de conteúdo que se encontra a riqueza e o sucesso das tirinhas de *Peanuts* nos jornais. No contexto das tirinhas, a reiteração de temas do cotidiano elimina seu caráter banal e fideliza o leitor, proporcionando-lhe um momento de “falsa” fuga da realidade. Interessante observar que Fresnault-Deruelle retoma a seção “*O strip-tease*” de *Mitologias*, de R. Barthes para explicar um propósito típico das tirinhas tidas como “intelectuais”, que parecem provocar reflexões filosóficas e existenciais, mas que

⁶⁷ Por mais que Fresnault-Deruelle tenha citado R. Barthes e *Mitologias* (1989[1957]) em outro momento do texto, pode-se afirmar que a abordagem dos planos de expressão e de conteúdo levantadas neste artigo são notadamente barthesianas, conforme postulado tanto em *Mitologias* quanto em *Elementos de semiologia* (1977[1964]).

⁶⁸ A obra de C. Metz citada foi *Langage et cinéma*, publicada pela primeira vez em 1970. Para o semiólogo do cinema, o trabalho do semiólogo é abordar as estruturas das diferentes linguagens, mais atentos ao percurso do olhar do *spectateur*, de sua leitura, e não de sua escrita (In. FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 17).

ao final “expõe-se o mal para melhor impedir a sua ação e para exorcizá-lo mais eficazmente” (BARTHES, 1989[1957], p. 93).

Fresnault-Deruelle passa do linear ao tabular apresentando o gênero *feuilleton*, ou folhetim, como são conhecidas as novelas quadrinizadas publicadas em episódios para prender a atenção (e venda) junto ao jornal⁶⁹. Esse formato é composto por mais tiras e vinhetas e costumam ocupar toda a página. Nesse sentido, passa a ser uma preocupação semiológica para Fresnault-Deruelle o uso da página enquanto código e a discussão acerca da circulação da HQ no mercado é retomada. Para ele, o quadrinista acaba por ter que formatar a sua narrativa em um conteúdo previamente definido, que por mais restrito que seja, consolida um plano de expressão ora linear, ora tabular.

O principal objetivo de Fresnault-Deruelle foi o de fomentar os níveis de denotação e conotação por uma estruturação do plano de expressão e do plano de conteúdo, demonstrando como as estruturas do linear e do tabular podem ser reguladas pelo mercado e circulação de jornais. Para tal, Fresnault-Deruelle pautou suas análises no que ele chamou de ponto de vista semiológico e o fundamentou por meio de R. Barthes (1989[1957], 1977[1964]) e C. Metz (1970) (ver Tabela 2).

Nota-se que, nesse artigo de 1976, Fresnault-Deruelle recorreu menos aos pressupostos da linguista e buscou trazer para o seu texto autores de outras áreas do conhecimento, mas envolvidos com o levantamento dos principais aspectos que compõem a HQ. Alguns autores e obras foram: Pierre Couperie – *Bande dessinée et figuration narrative*, 1967 –, Gérard Blanchard – *La bande dessinée*, 1974 – e, R. Gubern – *El lenguaje e los comics*, 1972. Cita também um artigo próprio, publicado em *La nouvelle critique*, nº 47, cujo nome é “*La page de B.D, unité commerciale de narration*”.

Tabela 2: As principais influências na abordagem de Fresnault-Deruelle em 1976

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
R. Barthes	- <i>Mitologias</i> - <i>Elementos de semiologia</i>	-1957 -1964	Plano de expressão, plano de conteúdo e os níveis de	Levantamentos dos planos da linguagem, segundo as estruturas da conotação originadas das

⁶⁹ Esta é uma abordagem que se aproxima sobremaneira das discussões de U. Eco em “Steve Canyon”, conforme consta em *Apocalípticos e integrados* (2004[1964]), porém o autor não foi citado por Fresnault-Deruelle.

			denotação e conotação. Também em <i>Mitologias</i> : seção “O <i>strip-tease</i> ”.	formulações de tipo linear e tabular da HQ. Também em <i>Mitologias</i> para pautar o mal-estar evocado pelas tirinhas.
C. Metz	<i>Langage et cinéma</i>	1970	“ <i>Le parcours du sémiologue</i> ”	Empreendimento teórico para organização da análise das estruturas da HQ, que deve partir do percurso da leitura, não da escrita.

5.2 C. Metz

Interessado pelo desenvolvimento de uma sintagmática do texto fílmico, em especial o *Nouveau Cinéma*, gênero que renova o cinema após a década de 1930, cujos filmes de Jean-Luc Godard tiveram grande protagonismo, Christian Metz (1931-1993) foi um semiólogo considerado pioneiro nos empreendimentos intelectuais acerca da semiologia do cinema, convocando estudos que, para ele, deveriam partir da semiologia legada por Saussure. Seus textos realizados entre as décadas de 1960 e 1970 foram reunidos e publicados sobretudo em dois livros da *Collection d'esthétique* da editora Klincksieck: *Essais sur la signification au cinéma*: tome I e *Essais sur la signification au cinéma*: tome II.

5.2.1 Cinema: língua ou linguagem? (1964)

No mesmo número temático (“*Recherches sémiologiques*”, nº 4) em que foi publicado, pela primeira vez, *Elementos de semiologia*, de R. Barthes, C. Metz publicou o artigo “Cinema: língua ou linguagem?”, posteriormente reunido na coletânea de artigos *Essais sur la signification au cinéma*, tome I (METZ, 1968). No artigo, interessa a Metz discutir o cinema compreendido enquanto língua e o situar como uma linguagem que se assenta sobre dois níveis do discurso: o “fílmico”, que abrange todas as linguagens

envolvidas no cinema, como a palavra, o ruído e a música; e o discurso “imagético”⁷⁰: conjunto de todas essas linguagens (METZ, 1977[1964], p. 75).

Para Metz, o cinema é obviamente uma linguagem⁷¹. Ao retomar a história da semiologia postulada na linguística saussuriana, o autor evoca uma relação de complementariedade entre os pressupostos da linguística da língua natural e a futura semiologia do cinema e prevê a necessidade de pautar esta semiologia em uma translinguística⁷²: “assim é que a linguística, graças a sua análise da língua, elucidando o que o cinema não é, nos leva paulatinamente a perceber o que é, isto no próprio movimento pelo qual ela se coroa a si mesma com uma translinguística (semiologia)” (METZ, 1977[1964], p. 102).

Outros pontos que definem o cinema enquanto linguagem são levantados por Metz ao longo do artigo. Em algum momento, mais precisamente quando o cinema se estruturou sobretudo pela noção da “montagem-rei” (1925-1930), acreditava-se que o cinema era uma língua, pois possuía um eixo sintagmático e outro paradigmático. Para Metz, o filme produzido após esse período extrapola a relação desses dois eixos e coloca em perspectiva uma sintagmática.

A partir de sua análise, é possível observar a importância da sintaxe do cinema se comparada à sua paradigmática. A sintaxe possui suas unidades de concatenação, Metz a compara com as unidades da fala da língua natural: há a imagem, que seria como a palavra, e há a frase, que é a sequência de imagens. A imagem pode equivaler a uma ou mais frases, dependendo do contexto fílmico, e a sequência das frases é o que ele chama de segmento complexo do discurso. O autor situa o plano no nível da frase e o equivale a um “enunciado assertivo completo”, conforme postulado por E. Benveniste (METZ, 1977[1964], p. 83). Para Metz, o plano é a unidade mínima do cinema. (METZ, 1977[1964], p. 85).

Situada no nível da frase, a imagem, mesmo se comparada à palavra, nunca deixa de ser uma frase. Metz retoma o conceito de “índice de atualização” de A. Martinet⁷³ para corroborar sua afirmação. Para Metz, em um filme, a imagem não traz à tona tão somente uma unidade lexical virtualizada, mas sim uma frase, ela aponta para um “eis aqui algo”.

⁷⁰ Em seu artigo, C. Metz usa as palavras *discours imagé*, que aqui foi optada a tradução por “discurso imagético”.

⁷¹ Para justificar sua afirmação, Metz parte de Saussure, para quem a linguagem é a língua mais a fala, bem como a respeito dos “fatos de linguagem” de C. Bally e E. Benveniste (METZ, 1964, p.55).

⁷² Termo empregado também por R. Barthes em *Elementos de semiologia*, na ocasião do mesmo número temático do artigo de Metz aqui discutido.

⁷³ *Elementos de linguística geral* (MARTINET, 1970[1963]).

Por outro lado, a imagem retoma o problema do paradigma da linguagem cinematográfica. Na seleção das imagens captadas, elas se tornam “motivos” e participam do ato de criação mais relevante para o filme. No entanto, segundo Metz, o paradigma de imagens no cinema é frágil e instável. No eixo paradigmático, as unidades comutáveis adquirem seu sentido em relação umas com as outras de modo bastante restrito, tornando um inventário das unidades do paradigma da linguagem cinematográfica um tanto inviável. É por isso que, para Metz, os cineastas vinham evitando o paradigma, e o cinema foi se tornando cada vez mais de um “estruturalismo sintático”. Na época, ao menos, os cineastas evitaram um paradigma assentado na língua natural⁷⁴ (METZ, 1977[1964], p. 87-88).

O fato do paradigma do filme depender das imagens captadas, ou motivos, deve-se à linguagem cinematográfica ser o que Metz chama de “semias”, ou o contrário de linguagem verbal (METZ, 1977[1964], p. 55). Para o autor, os “semas intrínsecos”, de E. Buysens⁷⁵, são aqueles que constituem o cinema (METZ, 1977[1964], p. 80). Sendo assim, uma vez que o sentido da imagem se confunde com a sua forma, torna-se inviável um inventário das unidades distintas para a comutação.

Outra questão emerge dessa constatação, o fenômeno da dupla articulação da língua⁷⁶. Para Metz, a linguagem cinematográfica não possui a segunda articulação, pois a sua unidade mínima, a fotografia, ao contrário do que acontece na língua natural, não é desprovida de significação própria, visto que “a fidelidade fotográfica faz com que a imagem seja particularmente fiel, e os mecanismos psicológicos de participação, garantindo a famosa ‘impressão de realidade’” (METZ, 1977[1964], p. 80). Sendo assim, a linguagem cinematográfica se assenta em um código particular e construído pelas “combinações-significantes”, que possuem as duas articulações veiculadas a elas.

Para Metz, tratando-se de cinema, expressão e conteúdo se mantêm sempre próximos. Os planos da linguagem ganham duas reflexões pertinentes no artigo, partindo dos pressupostos de L. Hjelmslev⁷⁷ e seguindo com *Mitologias*, de R. Barthes. Em

⁷⁴ Na ocasião, Metz lança mão dos exemplos: cowboy branco/preto, do plano dos significantes, “bom”/ “mau”, do plano dos significados, o que demonstra uma produção cinematográfica em um contexto de contornos bastante racistas.

⁷⁵ Obra citada: *Semiologia e comunicação linguística* (BUYSENS, 1972[1967]).

⁷⁶ Obra citada: *Elementos de linguística geral* (MARTINET, 1970[1963]).

⁷⁷ Obra citada: penúltimo capítulo de *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Para Hjelmslev, os conotadores são derivados de sistemas diferentes, mas presentes na semiótica denotativa, e cada funtivo de denotação deve ser definido simultaneamente em relação aos seus conotadores. São conotadores todas as formas de estilo, dessa combinação entre denotação e conotadores, emerge o estilo literário, por exemplo (HJELMSLEV, 2003[1943], p. 122-123).

primeiro lugar, Metz lança mão do *dire* e do *dit* no cinema e na literatura⁷⁸. Segundo o autor, as duas linguagens estão fadadas à conotação, pois são articulações de denotações que lhes servem de base, visto que “Em qualquer fenômeno humano de alguma amplitude – e por que não o cinema? – vários sistemas culturais operam conjuntamente e se sobrepõem de modo complexo” (METZ, 1977[1964], p. 92). Em outras palavras, no cinema, o *dire* está para as combinações-significantes, ou “modo de dizer”, assim como o *dit* está para “a vida”, ou “assunto” do filme. Sendo assim, o *dit* configura um conjunto de sistemas culturais que não “deixa de construir um dos conjuntos significantes organizados” (METZ, 1977[1964], p. 92), sua análise não deve ser realizada fora dos parâmetros do *dire* e, uma vez que ela se concretiza, logo tornará o *dit* em *dire*.

Desse ponto emergem os níveis de denotação e conotação preconizados em *Mitologias* (BARTHES, 1989[1957]). Com efeito, Metz postula o cinema enquanto uma “conotação homogênea”, ou seja, constituída de uma predominância da conotação expressiva sobre a denotação expressiva, pois, da expressividade do mundo – relativo ao denotado, material significante e significado da conotação, sendo o significante um rosto, e o significado um rosto triste: o “motivo” no cinema –, emerge a expressividade da arte – a conotação propriamente dita, a grandeza de um povo, um amor perdido, a vitória ou o fracasso do herói (METZ, 1977[1964], p. 97). Ou, em outras palavras, tem-se o *dire* e o *dit* da linguagem cinematográfica. Segundo METZ, “linguagem estética tem como significante a totalidade significante-significado de uma linguagem primeira (a estória, o motivo) que vem se encaixar nele” (METZ, 1977[1964], p. 98).

Em seu artigo publicado em 1964 na revista *Communications*, Metz postula a urgência em se fazer uma semiologia do cinema. Segundo o autor, para cumprir essa missão se fazia necessário ultrapassar as unidades mínimas da língua e alçar a frase e até mesmo a ultrapassar, atingindo as “grandes unidades significantes”⁷⁹. Para Metz, o clima da época era propício para essa finalidade de estudos, citando alguns autores que fomentavam esse intento naquele período, tais como J. Vendryes, Cl. Lévi-Strauss, V. Propp, G. Mounin, R. Jakobson, o próprio L. Hjelmslev e os semas⁸⁰ nos vieses de A. J.

⁷⁸ C. Metz dedica uma publicação para o assunto. Trata-se do artigo “Le dire et le dite au cinéma”, publicado na revista *Communications*, nº 11, em 1968.

⁷⁹ Termo de Barthes conforme citado em Metz (1977[1964], p. 103), por meio do texto “Entretien avec Roland Barthes”, publicado em *Cahiers du cinéma*, nº 147, 1953.

⁸⁰ Em 1966, C. Metz realizou um trabalho notório acerca das “sémies”, trata-se do artigo “Les sémiotiques, ou sémies: A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d’André Martinet” (*Communications*, nº 7).

Greimas, E. Buysens e L. J. Prieto. Nesse sentido, Metz completa seu raciocínio e evoca o discurso, pois:

No estudo dos meios de expressão não-verbais, somos levados pela própria natureza do material abordado a praticar uma “linguística” que não é da língua nem realmente da fala, mas antes do discurso (no sentido de Émile Benveniste e de E. Buysens) ou dos tipos de fala. (METZ, 1977[1964], p. 107-108).

Essa prerrogativa do campo de estudos linguísticos de linguagens não verbais, em que se faz necessário partir para o discurso, toma forma em C. Metz já em 1964 graças ao seu interesse pela linguagem cinematográfica. Para o autor, na época se vivia “a grande festa do espírito sintagmático” e apresenta R. Jakobson para corroborar essa afirmação, uma vez que esse espírito sintagmático ganha força em uma realidade social que tem como prerrogativa a transmissão da mensagem. Nesse sentido, uma vez que a mensagem cibernética substituiu a mensagem humana, faz-se necessário compreender que a transmissão da mensagem possui um longo percurso a ser analisado. Foi nesse sentido que, para o autor e semiólogo do cinema, o linguista acabou por se empenhar em analisar a linguagem humana a partir dos dados da teoria da informação, sobretudo P. Guiraud e R. Jakobson, e em menor grau A. Martinet (METZ, 1977[1964], p. 51). Abaixo é possível visualizar as principais influências do autor (ver Tabela 3).

Tabela 3: As principais influências na abordagem de C. Metz em 1964

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. Martinet	<i>Elementos de linguística geral</i>	1967	Índice de atualização.	A unidade mínima, a imagem, constitui em si um sintagma completo.
A. J. Greimas	<i>Semântica estrutural</i>	1966	Sema.	A respeito das grandes unidades significantes do cinema.
C. Baly	<i>“Qu’est-ce qu’un signe?”</i>	1939	Fatos de linguagem.	Para definir o cinema enquanto linguagem.
E. Benveniste	<i>Problemas de linguística geral I</i>	1946	- Fatos de linguagem.	- Para definir o cinema enquanto linguagem. - No cinema, enunciado assertivo completo é

			- Enunciado assertivo completo.	uma frase composta por várias imagens.
E. Buyssens	<i>Semiologia e comunicação linguística</i>	1967	Semas intrínsecos.	Questão da analogia/motivação do signo.
F. Saussure	<i>CLG</i>	1916	Definição de linguagem.	Para definir o cinema enquanto linguagem.
L. Hjelmslev	<i>Prolegômenos a uma teoria da linguagem</i>	1943	- Taxemas. - Metalinguagem conotativa.	- Compara a unidade mínima da língua, os taxemas de Hjelmslev, com as unidades mínimas do cinema: a imagem. - Formulações acerca do <i>dit</i> e do <i>dire</i> .
R. Barthes	- <i>Mitologias</i> - <i>Elementos de semiologia</i>	-1957 -1964	- Estrutura de conotação. - Translinguística.	- Formulações acerca do <i>dit</i> e do <i>dire</i> . - Sobre a necessidade de entender a semiologia como uma translinguística.

5.2.2 A grande sintagmática do filme narrativo (1966)

O artigo de C. Metz foi publicado no número temático “*Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*” de *Communications*, em 1966. O número oito da revista também traz artigos de R. Barthes (“*Introduction à l’analyse structurale des récits*”), A. J. Greimas (“*Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique*”), Claude Bremond (“*La logique des possibles narratifs*”), T. Todorov (“*Les catégories du récit littéraire*”) e outros. O texto foi originalmente uma comunicação oral, proferida em junho de 1966, na ocasião do II Festival do Cinema Novo, no quadro da Exposição “Considerações sobre os elementos semiológicos do filme” (Itália).

Como discutido por Metz em seu artigo “*Cinéma: langue ou langage*” (METZ, 1977[1964]), a linguagem cinematográfica, enquanto uma linguagem estética, emerge-se de um significante e de um significado, que equivale ao nível da denotação. Na ocasião, Metz discute, também, que a fotografia, a unidade mínima do cinema, constitui as imagens, ou “motivos”, que se mantêm próximas do real, dificultando o procedimento de comutação e da segunda articulação, procedimentos postulados por linguistas como F. Saussure [1916], L. Hjelmslev [1943] e A. Martinet [1967]. No presente artigo, datado de 1966, C. Metz retoma as discussões sobre a estrutura da grande sintagmática do filme, lança mão de sua montagem no nível denotativo e estabelece uma relação entre motivos e planos fílmicos, permitindo que surja a comutação na linguagem cinematográfica.

O fenômeno é evocado a partir da montagem do filme e seu desencadeamento diegético promovido pela denotação da linguagem cinematográfica. Segundo Metz, no processo de montagem, “cada plano isola em princípio um motivo único” (METZ, 2009 [1966]). Dessa forma, para que haja o encadeamento dos planos e, conseqüentemente, a constituição de unidades maiores, os sintagmas fílmicos, faz-se necessário um procedimento de comutação entre os motivos, projetando assim uma narrativa global e coesa. O princípio da comutação no cinema se assenta, portanto, nos “indissolúveis laços de reciprocidade semiológica”, em que os elementos da diégese são significados próximos aos segmentos fílmicos, o significante (METZ, 2009[1966], p. 215).

Para além dos planos e motivos fílmicos, outros elementos da diégese cinematográfica são delineados por Metz neste artigo. O autor se debruça sobre o levantamento das unidades menores, que constituem a grande sintagmática e a narrativa cinematográficas. Primeiro é preciso situar a sucessão das imagens na tela em sua posição de significante fílmico, ao passo que a diégese temporal decorrida ocupa o lugar do significado, como se o espaço fosse o significante e o tempo o significado do nível denotativo no cinema. Para Metz, interessa verificar sobretudo a diégese, conforme ela cumpre sua proximidade com os segmentos significantes. Há seis grandes tipos sintagmáticos relacionados à diégese: a cena (uma só tomada), a seqüência, o sintagma alternante, o sintagma frequentativo, o sintagma descritivo e o plano autônomo. Tratam-se de segmentos autônomos que compreendem, cada um deles, vários planos, exceto o plano autônomo, que possui apenas um plano.

Cada segmento autônomo possui um significante e um significado. Nos segmentos cena, seqüência, sintagma alternante e sintagma frequentativo, os agenciamentos temporais dos significantes correspondem aos agenciamentos temporais do significado.

Por exemplo, no sintagma alternante, a montagem alternativa do significante tem como consequência o significado da alternância diegética das ações apresentadas (METZ, 2009[1966], p. 212). O exemplo do autor é um jogo de tênis, em que os jogadores são enquadrados conforme a posse de bola. No sintagma descritivo, ao contrário, significante e significado não correspondem a uma instância temporal, mas sim espacial. Segundo o autor, no sintagma descritivo “a sucessão das imagens sobre a tela corresponde unicamente a séries de *coexistências espaciais* entre os fatos apresentados (notar-se-á que o significante é sempre linear e consecutivo, enquanto que o significado pode ou não sê-lo)” (METZ, 2009[1966], p. 214). Sobre o plano autônomo, Metz adianta que ainda é preciso muito estudo. Para o semiólogo do cinema, mesmo possuindo um só plano, o plano autônomo é bastante complexo e apresenta os *insertos* interpolados, que podem ser de quatro tipos: as imagens *não diegéticas*, as imagens subjetivas (sonhos, lembranças), imagens plenamente diegéticas, mas *deslocadas*, e por último os insertos explicativos (detalhe aumentado).

O levantamento das unidades da grande sintagmática fílmica de C. Metz foi um empreendimento original para o campo da semiologia do cinema. Um ano após desse artigo publicado em *Communications*, Metz publicou dois artigos em que ele se aprofunda mais no inventário dos segmentos e realiza uma análise a partir dele. Tratam-se dos artigos “*Tableau des ‘segments autonomes’ du film Adieu Philippine*, de Jacques Rozier” e “*Étude syntagmatique du film Adieu Philippine*, de Jacques Rozier”, ambos publicados no número 201 da revista *Image et son*, posteriormente reunidos na coletânea *Essais sur la signification au cinéma*: tome 1. Sendo assim, sua contribuição é notória para uma segmentação das unidades fílmicas, compreendendo sobretudo a semiologia de R. Barthes, postulada em *Mitologias* (1989[1957]) e as semióticas denotativas e semióticas conotativas de L. Hjelmslev (2003[1943]). O quadro abaixo sintetiza o apoio teórico do autor nesse momento (ver Tabela 4).

Tabela 4: As principais influências na abordagem de C. Metz em 1966

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. Martinet	<i>Elementos de linguística geral</i>	1967	Comutação das unidades da língua.	A comutação das unidades mínimas, as imagens, no texto fílmico.

F. Saussure	<i>CLG</i>	1916	Comutação das unidades da língua.	A comutação das unidades mínimas, as imagens, no texto fílmico.
L. Hjelmslev	<i>Prolegômenos a uma teoria da linguagem</i>	1943	- Comutação das unidades da língua. - Metalinguagens conotativas.	- A comutação das unidades mínimas, as imagens, no texto fílmico. - Formulações acerca da diegese fílmica.
R. Barthes	- <i>Mitologias</i>	-1957	- Estrutura de conotação.	- Formulações acerca da diegese fílmica.

5.2.3 Além da analogia, a imagem (1970)

Este artigo foi publicado no número temático “*L’analyse des images*” da revista *Communications*, em 1970. Na ocasião, C. Metz inaugura a sequência de artigos, seguido por U. Eco (“*Sémiologie des messages visuels*”), E. Verón (“*L’analogique et le contigu*”), J. Durand (“*Rhétorique et image publicitaire*”), V. Morin (“*Le dessin humoristique*”), P. Fresnault-Deruelle (“*Le verbal dans la bande dessinée*”) e outros. A questão do estatuto analógico da mensagem visual desperta as principais inquietações deste número temático. No artigo de Metz, o foco foi apresentar debates relevantes circunscritos pelo tema, bem como evocar uma semiologia da imagem que crie procedimentos próprios para análise da mensagem visual.

A presente apresentação parte de duas proposições de C. Metz em seu artigo: a de que a analogia icônica “não pode constituir para a reflexão sobre a imagem senão um ponto de partida” (METZ, 1973[1970], p. 17); e a de que a semiologia da imagem deve ir, portanto, além da analogia icônica. Para lançar mão dessas discussões, Metz faz um breve inventário de estudos e autores que se propuseram a definir a mensagem icônica segundo a semelhança que ela mantém com o “real”. Segundo Metz, o “arbitrário, em Saussure, não se opõe ao analógico, mas ao motivado, sendo o analógico uma parte do motivado” (METZ, 1973[1970], p. 7). Dessa afirmação, Metz apresenta autores contemporâneos e posteriores a Saussure e que se debruçaram sobre essa mesma

problemática entre o motivado, o analógico e o arbitrário. C. S. Peirce, que faz uma distinção e separa o símbolo, que no caso se trata de uma significação arbitrária, do ícone e do índice (significação analógica e significação por interferência causal, respectivamente). Já para E. Buysens há dois tipos de significações intrínsecas, ou seja, motivadas: aquelas que se assemelham aos índices peircianos, possuindo uma relação causal, e aquelas assentadas em um vínculo “imitativo”, assemelhando-se aos ícones de Peirce. Nesse breve inventário, Metz ainda inclui R. Jakobson: a motivação metafórica, por similaridade, e a motivação metonímica, por contiguidade (METZ, 1973[1970], p. 7-8).

Para Metz, essa apresentação concisa é fundamental, pois, da problemática lançada pela analogia, muito se desenvolvia para a situar melhor no campo dos estudos da mensagem visual. Segundo o autor, as mais recentes e notórias contribuições para essa pesquisa constam nos empreendimentos de U. Eco e E. Verón, sobretudo seus artigos publicados neste mesmo número temático de onde escrevia Metz⁸¹. A respeito das contribuições acerca do tema, no conjunto das primeiras publicações de *Communications*, Metz alega uma cisão equivocada entre o “codificado” e o “analógico”, que precisa ser superada de modo a evitar:

1º confundir língua e código, quando a língua não é senão um dos códigos que existem, privilegiado pela importância considerável de sua função social, mas não forçosamente privilegiado numa tipologia dos códigos; 2º da ausência da língua, concluir a ausência do código; 3º pelo movimento inverso, rejeitar todos os códigos junto com a língua. (METZ, 1973[1970], p. 9).

Visto que o objetivo central do artigo é apresentar a possibilidade de uma semiologia que ultrapasse a analogia, compreender a presença de uma complexa codificação das imagens se faz necessário. Para o autor, é possível se apoiar em alguns caminhos já traçados. Os empreendimentos intelectuais de Emílio Garroni⁸² demonstraram que muitas mensagens visuais são mistas⁸³ em sua estrutura, em outras palavras, são “compósitas quanto à sua manifestação” (METZ, 1973[1970], p. 16). C. Metz é partidário dessa proposição e a desenvolve segundo as perspectivas

⁸¹ Segundo Metz, em detrimento das concepções de C. S. Peirce, tanto U. Eco quanto E. Verón propuseram novas contribuições e adaptações.

⁸² Obra citada: *Semiotica ed Estetica*, Bari, Laterza, 1968.

⁸³ C. Metz apresenta dois tipos de emprego para a palavra “mista”. Uma relativa a uma mensagem *codicamente* heterogênea (as histórias em quadrinhos, o cinema falado, as legendas das fotografias), e outra relacionada ao proposto por Garroni.

hjelmslevianas, envolvendo, também, uma discussão sobre as unidades dos “domínios”, gêneros ou, ainda, práticas sociais. Para Metz, alguns domínios são mais instáveis, como a publicidade, “que pode lançar mão tanto da língua falada quanto da escrita, da imagem fixa, da imagem móvel, etc.” (METZ, 1973[1970], p. 14). Existem, ainda, domínios com apenas uma “matéria de expressão”, nos termos de Hjelmslev, como a fotografia: imagem obtida de forma mecânica, individual e imóvel. Contudo, C. Metz postula uma semiologia em que:

As unidades que a semiologia deve-se esforçar em destacar e para as quais se encaminha – mesmo se não foi a partir delas que a pesquisa começou –, são configurações estruturais, “formas” na acepção hjelmsleviana do termo (formas do conteúdo ou formas da expressão), sistema. São entidades puramente relacionais, campos de *comutabilidade* no interior dos quais diversas unidades adquirem sentido, umas em relação às outras. Estas entidades, apenas o trabalho de análise é capaz de reconstruí-las (e temos aí um aspecto do princípio de pertinência): elas não existem em estado livre, não estão presentes na consciência social da mesma maneira que o gênero-publicidade ou o “suporte-cinema”. Várias delas, além do mais absolutamente distintas, podem estar juntamente com a obra em mensagens que utilizam um mesmo canal ou que pertencem a um mesmo gênero: há diversos códigos numa só mensagem (METZ, 1974[1973], p. 14).

Aqui, faz-se necessário inventariar, de acordo com o entendimento de Metz, as unidades da estrutura da mensagem visual segundo as formas da expressão e do conteúdo, sem perder de vista que elas são compreendidas como um “bloco” de sentido global dentro dos domínios.

Nesse contexto de discussões, defende-se a proposição de que a imagem não emerge de um código “inteiramente específico e que a explique por completo. A imagem é *informada* por sistemas bem diversos, dos quais alguns são propriamente icônicos e outros aparecem igualmente em mensagens não-visuais” (METZ, 1973[1970], p. 16-17). Para assentar essa afirmação em alguns estudos já postulados, Metz cita os empreendimentos de Panofsky acerca da iconografia, Eco e a superposição de “códigos distintos em uma mesma imagem”, além de Francastel, R. Barthes e P. Bourdieu quanto às “estratificações sócio-culturais da imagem” (METZ, 1973[1970], p. 17). C. Metz afirma que os sistemas especificamente visuais “desempenham um papel considerável em mensagens não-visuais”, afinal “a organização semântica das línguas naturais, em alguns de seus setores lexicais, vem recobrir com margem variável de defasagem as configurações e os recortes da visão” (METZ, 1973[1970], p. 12).

A esse respeito, segundo Metz, há uma interação *codique* entre o mundo visível e a língua, de modo que essa relação seja “concebida como uma ‘cópia’ integral e servil de um pelo outro (e vice-versa)” (METZ, 1973[1970], p. 12). Trata-se de considerar a língua em seu papel de “nomear as unidades que a visão recorta (como também de ajudá-la a recortá-las), e que uma função de visão (entre outras) é inspirar as configurações semânticas da língua (como também de nelas se inspirar)” (METZ, 1973[1970], p. 12). Sendo assim, muito do que é visual pode estar nas linguagens verbais, ao passo que a língua não escapa às análises semiológicas das imagens⁸⁴. Ao recorrer à semântica, Metz assenta suas reflexões nos empreendimentos intelectuais de A. J. Greimas⁸⁵. Por mais que ainda há muito a ser desenvolvido acerca da interação *codique*, para Metz, os apontamentos greimasianos, no que diz respeito à percepção e linguagem numa perspectiva semiológica, são contribuições bastante pertinentes para a época.

O presente estudo de C. Metz apresentou os principais pressupostos acerca da relação da mensagem icônica, ou imagem, com o literalmente “real”, apresentando os problemas emergidos do que foi desenvolvido até então acerca da analogia, do motivado e do arbitrário. Reconhece que formam uma boa base e que as contribuições e adaptações de autores do final da década de 1960 e início de 1970 avançam na possibilidade de ir além do analógico, associando a imagem a diferentes códigos os quais ela é portadora, e não em relação ao objeto que ela representa.

Tabela 5: As principais influências na abordagem de C. Metz em 1970

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. J. Greimas	<i>Semântica estrutural</i>	1966	Percepção e linguagem numa perspectiva semiológica.	Interação <i>codique</i> entre o mundo visível e a língua natural.
C. S. Peirce	“A teoria dos signos de C. S. Peirce”, In <i>Introdução à</i>	1903	Sobre ícone, símbolo e ícone.	Questão da analogia/motivação do signo, bem como sua arbitrariedade.

⁸⁴ Trata-se de um preceito barthesiano postulado em *Elementos de semiologia*, em que se discute a língua enquanto um universal tradutor de todas as linguagens.

⁸⁵ Obras citadas: *Semântica estrutural*, sobretudo acerca da oposição entre “nível semiológico” e “nível semântico”; e “Condições de uma semiótica do mundo natural”, artigo publicado pela primeira vez em *Langages*, 1968.

	<i>semiótica</i> (SANTAELLA, 2017)			
E. Buysens	<i>Semiologia e comunicação linguística</i>	1967	Semas intrínsecos.	Questão da analogia/motivação do signo, bem como sua arbitrariedade.
E. Véron	“ <i>L'analogique et le contigu</i> ”	1970	Definições sobre arbitrariedade do signo.	Questão da analogia/motivação do signo, bem como sua arbitrariedade.
Emílio Garroni	<i>Semiotica ed estetica</i>	1968	Mensagens mistas.	Sobre a estrutura de mensagens visuais.
L. Hjelmslev	<i>Prolegômenos a uma teoria da linguagem</i>	1943	Formas do plano de expressão e do plano de conteúdo.	Das linguagens envolvidas em um objeto (fotografia, publicidade e cinema) e da comutação das formas dos planos no texto com imagem.
R. Barthes	“Retórica da imagem”	1964	Estratificações sócio-culturais da imagem.	Problemas acerca da estrutura das linguagens visuais.
R. Jakobson	“Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”	1960	Metáfora e metonímia.	Questão da analogia/motivação do signo, bem como sua arbitrariedade.
U. Eco	“ <i>Sémiologie des messages visuels</i> ”	1970	Superposição de códigos.	Questão da analogia/motivação do signo, bem como sua arbitrariedade.

5.3 René Lindekens

Entre as décadas de 1960 e 1970, R. Lindekens⁸⁶ marcou sua trajetória entre os contextos acadêmicos de Montreal (Canadá), Bruxelas (Bélgica) e Urbino (Itália). Seu empreendimento intelectual desdobrou importantes contribuições para uma semiótica visual nascente naquele período, debruçando-se sobre o discurso visual envolvido sobretudo na fotografia e na história em quadrinhos. Os esforços de Lindekens giraram em torno do plano de expressão de textos visuais, conferindo notório papel às análises da substância, tanto da expressão quanto do conteúdo.

Em seu texto intitulado “Imagens pornográficas e imagens de arte: abordagem de uma teoria de uma substância da imagem”, escrito em 1975, Lindekens confere à forma da expressão o nível semiótico para análise da substância da expressão. Para o autor, a substância da imagem emerge de unidades simbolizantes, denotadas ou conotadas, de um referencial do mundo natural e agenciadas pela percepção imediata e inconsciente (LINDEKENS, 2005[1975], p. 3). Esse fato confere à imagem um conjunto “multicodificado” por “codificações ‘biossociais’, ‘psicossociais’, simbólicas, retóricas ou linguísticas no nível da realidade representada (da analogia referencial), assim como da verbalização da imagem independentemente da fotografia” (MAZZARON, PORTELA, 2018, p. 5).

Em sua obra *Essai de sémiotique visuelle*, texto de 1974 publicado em 1976, Lindekens direciona dois níveis substanciais importantes para que a substância selecione sua forma: o nível de origem “bio-sociológico”, da ordem do *rendu*⁸⁷, e o nível “psico-social”, da ordem do *vraisemblable*. Os termos *rendu* e *vraisemblable* são empregados para designar os *analogons* da imagem, ambos instituídos por seus respectivos códigos de origem. Para Lindekens, segundo suas configurações, *rendu* é reconhecido como a substância da expressão da imagem. Desse nível de análise, o *vraisemblable* são as manifestações possíveis do *rendu*, a forma do conteúdo, de onde emergem as unidades predicativas-actanciais (LINDEKENS, 1976a, p. 61-62). Lindekens desdobrou tais questões a partir de imagens fotográficas, sobretudo as aéreas. Contudo, no último

⁸⁶ Para mais contribuições realizadas por R. Lindekens à semiótica da imagem, ver trabalho de Mazzaron e Portela (2018), publicado na revista *Estudos Semióticos*.

⁸⁷ A segunda definição de *rendu*, apresentado pelo dicionário *Larousse*, é a mais pertinente para o contexto em que o termo foi empregado: “Qualité d'expression et de véracité dans l'exécution d'une œuvre d'art, d'une partie d'œuvre” (In. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rendu/68150>. Acessado em 11 de agosto de 2021). Segundo os pressupostos de Lindekens, *rendu* é a realização, em forma de fotografia, de situações socialmente estabilizadas, reconhecidas como dignas de representação, são situações ritualizadas, convencionais e estereotipadas.

capítulo do livro, dedicou algumas páginas também para as análises de histórias em quadrinhos. No artigo analisado na pesquisa, o assunto é novamente aprofundado, dessa vez a partir do objeto *stripsody*.

5.3.1 *Análise estrutural da Stripsody de Cathy Berberian (1976)*

O artigo de René Lindekens analisado foi publicado no número temático “La bande dessinée et son discours” de *Communications*, em 1976. Na ocasião, R. Lindekens dividiu o número com outros autores interessados pelas histórias em quadrinhos, tais como P. Fresnault-Deruelle (“*Du linéaire au tabulaire*”), V. du Fontbaré e P. Sohet (“*Codes culturels et logique de classe*”), B. Toussaint (“*Idéographie et bande dessinée*”), Michel Rio (“*Cadre, plan, lecture*”), Guy Gauthier (“*Les Peanuts: un graphisme idiomatique*”), Alain Picquenot (“*La grande vignette et le récit*”), U. Eco (“*Le mythe de Superman*”), entre outros.

Ao longo de suas proposições, Lindekens apoia suas análises nos pressupostos hjelmslevianos, na teoria narrativa de Propp e na semiótica greimasiana, seu objeto é uma *stripsody*, tipo peculiar de histórias em quadrinhos marcado por uma gestualidade-auditiva, em que as onomatopeias se organizam em linhas horizontais e barras verticais, como em uma partitura, de modo a estruturar uma história para ser lida e contada em voz alta. Desse modo, Lindekens busca não apenas demonstrar a aplicabilidade dos conceitos dos autores nas quais se apoia, mas propor uma metodologia eficaz para análise do plano da expressão de linguagens visuais. Logo no início do texto, o autor relata que sua “abordagem é estrutural e parte da tradição hjelmsleviana e greimasiana” (LINDEKENS, 1976b, p. 140, tradução nossa)⁸⁸ e, logo, complementa: “Optamos por demonstrar a adequação dos princípios hjelmslevianos e greimasianos a um objeto textual” (LINDEKENS, 1976b, p. 140, tradução nossa)⁸⁹.

O princípio de seu método é sintagmático, que se caracteriza pela estruturação própria dos segmentos da narrativa e procura estabelecer as relações dentro do processo textual de uma *stripsody* de Cathy Berberian. No capítulo “Princípios de reconhecimento das unidades sintagmáticas”, Lindekens separa duas classes de unidades: as onomatopeias, enquanto uma manifestação predicativa, e as estruturas antropomórficas

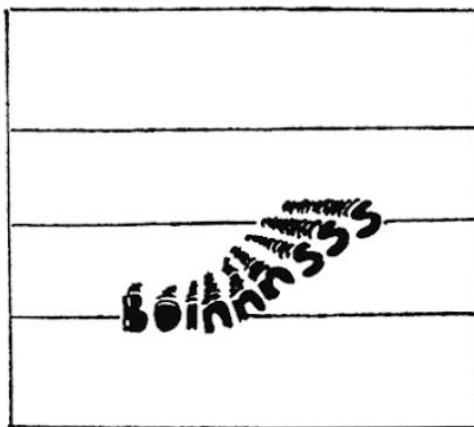
⁸⁸ Trecho original: “approche est structurale, dans la tradition hjelmslévienne et greimasienne” (LINDEKENS, 1976b, p. 140)

⁸⁹ Trecho original: “Nous choisirons plutôt de démontrer, s’il en est besoin, l’adéquation des principes hjelmsléviens et greimasien à un objet textual”.

ou figurativas, enquanto manifestação dos actantes. A partir dessa configuração dupla (onomatopeia e figura), emerge o ponto de vista semântico associado às classes de diferentes unidades. É a partir delas que Lindekens desenvolve seu estudo.

A figura, representada por desenhos, consiste em estruturas antropomórficas, figurativas, que instauram os actantes. Suas configurações antropomórficas desdobram dois grupos de unidades: a “potencialidade actancial”, ligada aos “papéis dos personagens”; e as “unidades de potencialidade predicativo-funcional”, atreladas aos comportamentos, às ações e aos estados. Por outro lado, as onomatopeias, a partir de certo grau de homogeneidade textual e isotópica, desdobram as funções narrativas, que se manifestam por meio das ações nas etapas do processo. Para além das funções narrativas, as onomatopeias possuem potencialidade predicativo-funcional, implicando na potencialidade actancial. Abaixo (Figura 4) é possível observar um exemplo em que a onomatopeia “*Boinnsss*” “implica, ao mesmo tempo, uma potencialidade actancial por meio de uma manifestação gráfica (linhas vibrantes superpostas)” (LINDEKENS, 1976b, p. 143-147, tradução nossa)⁹⁰:

Figura 7: A onomatopeia implica uma potencialidade predicativo-funcional e uma potencialidade actancial



Fonte: autor.

Essas unidades configuram os planos da linguagem para Lindekens. A substância do plano de expressão está associada a uma estrutura de superfície, ela antecede as etapas do processo, haja vista que é ela quem seleciona a forma da expressão⁹¹. Nesse caso, a substância está associada à estrutura antropomórfica da mensagem, à sua fisiologia

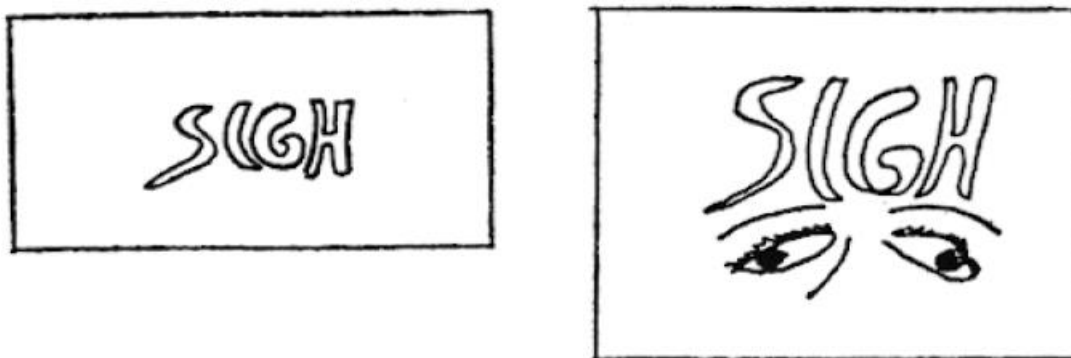
⁹⁰ Trecho original: “implique également une potentialité actantielle, à travers une manifestation graphique (lignes vibrantes superposées)”.

⁹¹ Conforme postulado por L. Hjelmslev (2003[1943]).

(LINDEKENS, 1976b, p. 158). Por sua vez, esses estados de ações de superfície evocam as unidades da forma do plano de expressão, ou seja, subconjunto de isotopias homogêneas predicativo-funcionais. Essas funções associadas à forma da expressão são manifestadas por motivos e seus temas, caracterizando também a passagem do tempo. Sendo assim, o subconjunto de isotopias predicativo-funcionais inclui os classemas que formam as isotopias das funções narrativas, manifestadas pelas onomatopeias. Esses predicados homogêneos também cumprem o papel de dividir o texto em segmentos que equivalem a expressões de um conteúdo e, portanto, estão sujeitos ao teste de comutação (LINDEKENS, 1976b, p. 149).

Desse modo, para predicar os actantes e os seleccionar, os segmentos da forma da expressão se ligam às unidades da forma do conteúdo. Desse ponto de vista do conteúdo se estruturam os predicativos que seleccionam os actantes, suas ações e seus estados, em outras palavras, trata-se dos papéis dos personagens. A forma do plano de conteúdo coloca uma ação em progressão, também se relacionando com a passagem do tempo. A seguir há um esquema que ilustra a organização dos planos da linguagem da *stripsody* analisada por Lindekens. O esquema emprega os próprios exemplos apresentados pelo autor (LINDEKENS, 1976, p. 150-151):

Figura 8: Onomatopeia com potencialidade actancial implícita e unidade figurativa com potencialidade actancial explícita



Fonte: autor.

ONOMATOPEIA “SIGH”⁹²	
Figura da esquerda	Figura da direita
<p>Plano da Expressão / Forma: traços constitutivos fortemente motivados.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Motivo elaborado da tristeza, do tédio. ➤ Potencialidade predicativo-funcional. 	<p>Plano da Expressão / Forma: combinação de linhas constitutivas da configuração da testa e dos olhos de um rosto humano fortemente motivadas.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Motivo elaborado da tristeza, do tédio. ➤ Potencialidade predicativo-funcional.
<p>Plano do Conteúdo / Forma: associação a “<i>quelle lassitude! quelle tristesse!</i>”⁹³.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Função narrativa. ➤ Potencialidade actancial. 	<p>Plano do Conteúdo / Forma: associado a “<i>un rapport étroit avec ce que pense cette personne</i>”⁹⁴.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Função narrativa. ➤ Potencialidade actancial.
GRAUS DE POTENCIALIDADE ACTANCIAL E DE POTENCIALIDADE PREDICATIVO-FUNCIONAL⁹⁵	
<p>(a) Figura da esquerda, a onomatopeia: potencialidade predicativo-funcional explícita e potencialidade actancial implícita.</p> <p>(b) Figura da direita, a unidade figurativa / esboço do rosto em relação à onomatopeia: potencialidade actancial explícita pelas configurações dos traços.</p> <p>(c) Figura da direita, posição dos olhos e tipo de olhar relacionado ao “abatimento”: potencialidade predicativo-funcional explícita.</p>	

Fonte: autor

As potencialidades explícitas e implícitas configuram unidades sintagmáticas sobrepostas e convergentes, elas são partes essenciais na constituição da sequencialidade da *stripsody*. Para organizar a análise, Lindekens propõe dois níveis: o associado ao subconjunto constituído por um “texto” propriamente “dito”, as “cenas”; e o associado ao subconjunto constituído por um “metatexto”, as “séries”⁹⁶. Segundo Lindekens, as cenas são uma configuração global estruturada segundo os arranjos temáticos das séries:

Nota-se que os subconjuntos que constituem o metatexto (relacionados diretamente ao universo das histórias em

⁹² Definição de “*Sign*” elaborada pelo autor: “Onomatopeia geralmente utilizada na história em quadrinho americana para significar cansaço, tédio, sentimentos depressivos” (LINDEKES, 1976b, p. 149, tradução nossa). Trecho original: “onomatopée généralement utilisée dans le jargon de la bande dessinée américaine pour signifier la lassitude, le comportement ennuyé, dépressif”.

⁹³ Traduzido para o português: “que cansado! que tristeza!”.

⁹⁴ Traduzido para o português: “relação próxima com o que essa pessoa está pensando”.

⁹⁵ Retirado de R. Lindekens (1976b, p.150-151).

⁹⁶ Termo original: *suites*

quadrinhos americanas) aparecem, na estrutura total da obra (texto mais metatexto), como elementos comparáveis ao que os musicólogos chamam de tema de uma rapsódia. O metatexto descrito aqui, ou seja, a estrutura mais abrangente da obra em questão, assemelha-se também a uma rapsódia; e o próprio texto é aquele pelo qual a rapsódia articula conteúdos anedóticos e conotados pelo universo referencial dos quadrinhos americanos, ele próprio produzido como texto (metatexto) por todas as séries. (LINDEKENS, 1976b, p. 147-148, tradução nossa)⁹⁷.

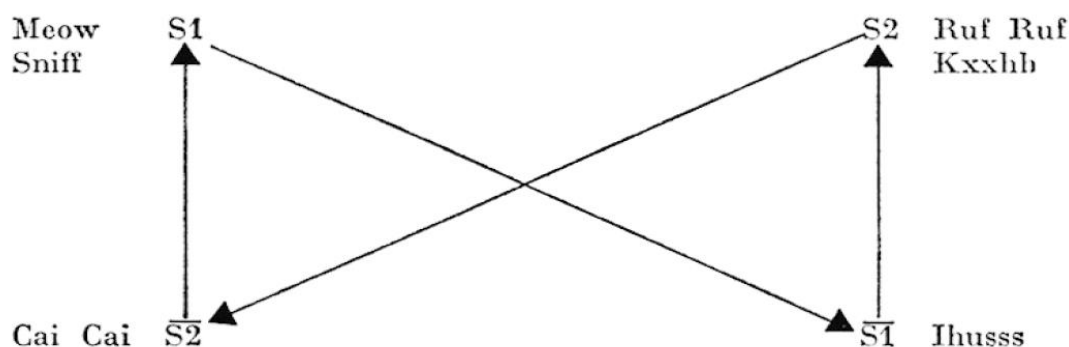
Para compreender a sequência narrativa da cena 3 da *stripsody*, Lindekens enumera dezenove “isotopias do processo”, relacionando a potencialidade predicativo-funcional da forma do plano de expressão a nove “isotopias funcionais” associadas às funções narrativas de V. Propp (são elas afastamento, pretensões infundadas, cumplicidade involuntária, dano – carência, deslocamento no espaço (fim), fornecimento, deslocamento no espaço (fim), liquidação da carência e casamento)⁹⁸.

Das funções narrativas de Propp, Lindekens parte para o modelo lógico e binário de A. J. Greimas. O sentido da análise continua o mesmo: verificar o desdobramento sequencial promovido pelas séries no todo das cenas. Lindekens descreve todas as estruturas profundas das cenas e emprega um quadrado semiótico para cada uma delas. Com efeito, apresenta dois tipos para cada, uma em que os semas se assentam nas onomatopeias, contextualmente associadas às figuras desenhadas, que corroboram as estruturas profundas constituídas pelas séries (Figura 9); e outra em que os semas se assentam nos conteúdos semânticos, nas cenas (Figura 10), de modo a “tentar mostrar que os conteúdos semânticos gerais são também articulados no nível profundo” (LINDEKENS, 1976b, p. 163, tradução nossa)⁹⁹. Para o autor, é a estrutura profunda das cenas que configura de fato a fantasia inerentes da *stripsody*.

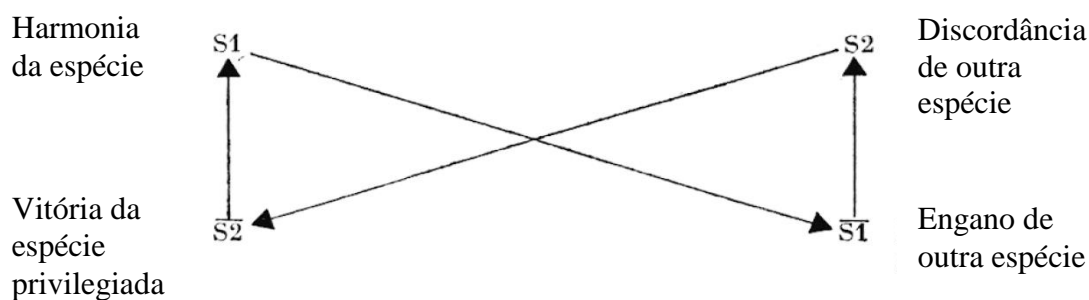
⁹⁷ Trecho original: “C'est le lieu de noter que les sous-ensembles constituant le méta-texte (relevant directement de l'univers de la bande dessinée américaine) apparaissent, dans la structure totale de l'oeuvre (texte plus méta-texte) comme des éléments comparables à ceux que les musicologues appellent le thème privilégié d'une rhapsodie. Le méta-texte est donc descriptible, ici, comme ce par quoi la structure la plus englobante de l'oeuvre en question l'assimile aussi à une rhapsodie; et le texte lui-même comme ce par quoi cette rhapsodie d'un genre particulier articule des contenus anecdotiques, connotes au stade supérieur par l'univers référentiel de la bande dessinée américaine, lui-même produit, comme texte (meta-texte), par l'ensemble des suites”.

⁹⁸ Tradução nossa feita a partir de V. Propp (2010). Trecho original em R. Lindekens: “absence, tromperie, complicité involontaire, méfait – manque, transfert spatial (fin), (transition), transfert spatial (fin), liquidation du manque e mariage” (LINDEKENS, 1976b, p. 156).

⁹⁹ Trecho original: “essayer de montrer quels contenus sémantiques généraux sont ainsi articulés en profondeur”.

Figura 10: Estrutura das relações lógicas das séries pelas onomatopeias

Fonte: autor.

Figura 9: Estrutura das relações lógicas das cenas pelo conteúdo semântico

Fonte: autor.

Ao articular os pressupostos hjelmslevianos, proppianos e greimasianos, R. Lindekens apresenta a aplicabilidade de conceitos legados pela linguística em uma linguagem não verbal. R. Lindekens, já na primeira linha de seu texto, apresenta seu *approche* hjelmsleviano e greimasiano. Logo, desdobra o primeiro realocando os principais conceitos em níveis de análise para o objeto da *stripsody*. Então, realiza um inventário das funções narrativas de Propp e, em seguida, sistematiza os pressupostos de Greimas de modo a beneficiar seu projeto metodológico para as linguagens não verbais e sincréticas, dando ao artigo um caráter científico inovador para a época.

Tabela 6: As principais influências na abordagem de R. Lindekens em 1976

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. J. Greimas	<i>Semântica estrutural</i>	1966	- Semas.	Estrutura sintagmática da narrativa da <i>stripsody</i> .

			- Estrutura elementar lógica e binária. - Actantes.	
L. Hjelmslev	<i>Prolegômenos a uma teoria da linguagem</i>	1943	Forma da expressão.	Forma da expressão de linguagens visuais.
V. Propp	<i>Morfologia do conto maravilhoso</i>	1928	As 31 funções do conto maravilhoso.	Estrutura sintagmática da narrativa da <i>stripsody</i> .

5.4 Claude Bremond

5.4.1 Por uma linguagem gestual das histórias em quadrinhos (1968)

O artigo foi publicado por C. Bremond em 1968 no número temático da revista *Langages*, cujo título é “*Pratiques et langages gestuels*”. O número 10 de *Langages* foi dirigido por A. J. Greimas, tido como editor intelectual, e apresentou artigos de diferentes autores, tais como do próprio Greimas (“*Conditions d'une sémiotique du monde naturel*”), J. Kristeva (“*Le geste, pratique ou communication?*”), P. Fabri (“*Considérations sur la proxémique*”), F. Rastier (“*Comportement et signification*”), entre outros.

C. Bremond se interessa pelos quadrinhos por considerá-los um gênero essencialmente narrativo, uma sequência dada pela imagem para o leitor. Segundo aponta o autor, uma vez que a HQ se abstém, em certa medida, da palavra, faz-se necessária uma abundância de gestos, que por sua estilização estética por traços gráficos, têm o primado de encadear a significação narrativa das imagens. Dada a devida importância do gesto e da expressão fisionômica no contexto dos quadrinhos, a gestualidade se apresenta enquanto um código icônico e sua substância atua em duas direções: uma em que o traço gráfico representa uma postura, um gesto e uma fisionomia relacionados a um instante vivido pelos personagens; e outra em que há a combinação de diferentes traços gráficos, significando uma cronologia de fatos decorridos e, portanto, a própria história.

A analogia intrínseca dos gestos é, para Bremond, o análogo a uma experiência real e culturalmente estabelecida, cujos traços gráficos buscam remontar à percepção visual dessas experiências. Com efeito, tendo em vista a circunstância cultural onde está inserida esta ou aquela HQ, é possível determinar um inventário de partes humanas que precisam ser ora suprimidas, ora tidas como indispensáveis para realização dos gestos pretendidos, mesmo que, dentro das possibilidades das analogias com experiências reais, seja algo que não exista no mundo natural. O autor usa como exemplo a capacidade que o personagem Superman tem de voar. De certo que nenhum homem foi visto voando apenas com seu próprio corpo, por isso, para tornar esse gesto possível na HQ, foi preciso resgatar a gestualidade do nado, entre outros gestos.

Dada a importância de um inventário das partes necessárias aos gestos significantes, Bremond os divide em dois tipos de código: o gestual geral, associado ao autor da história em quadrinhos e seu leitor-destinatário; e o gestual interno, utilizado na intercomunicação dos personagens, apoiando ou substituindo as palavras. Da relação entre os traços gráficos, ocorre o efeito de consequência gestual, ou seja, se um personagem demonstra raiva para outro personagem, este último demonstrará estar ameaçado, e assim sucessivamente. Na perspectiva de Bremond, código geral e código interno são ao mesmo tempo independentes e correlacionados. Enquanto o código interno apresenta gestos e fisionomias importantes para fatos circunstanciais – por exemplo, um personagem demonstra empatia para com o outro – o código geral atua no sentido global da narrativa – o mesmo gesto de empatia era, na verdade, uma provocação, um engano, uma mentira manipuladora.

Visto que os gestos podem ser decifrados, podem então ser compreendidos enquanto signos. Bremond considera que os gestos são produzidos e interpretados como qualquer outra mensagem e, devido a isso, podem integrar uma linguagem gestual. Sendo assim, para uma primeira abordagem dessa linguagem, Bremond salienta que é possível segmentar o vasto repertório dos gestos em cinco grupos: (i) sentimentos elementares, tais como o medo, a raiva, a alegria; (ii) comportamentos universalmente compreendidos, como agredir alguém, negociar ou se decepcionar; (iii) ações banais, como andar, correr, comer; (iv) operações mais complexas, mas convencionais, permitindo que se compreenda, por exemplo, a diferença entre pilotar um avião e dirigir um carro, e (v) comportamentos estereotipados no contexto individual ou de um grupo, como uma dança típica. Conforme indica Bremond, esse repertório é importante para uma descrição dos elementos corporais significantes (um olho arregalado) em relação ao seu significado

narrativo (em um contexto, um olho arregalado pode significar surpresa, em outro, vergonha, etc.) (BREMOND, 1968, p. 96).

Faz-se necessário, portanto, reconhecimento, conceituação e nomeação das unidades significantes da linguagem gestual, bem como de suas regras de combinação responsáveis por articular uma estrutura narrativa. A significação dos gestos e das mímicas é principalmente de ordem narrativa. Para Bremond, quanto ao estudo dos quadrinhos, a narrativa vem a ser o único quadro possível de estudo comparativo dos códigos e subcódigos gestuais. Desse modo, a HQ constitui fases de sequências articuladas entre os fatos da história e os signos gestuais: “Cada uma das fases de uma sequência pode corresponder a um complexo de gestos, atitudes e mímicas destinado a significar a participação do personagem na ação em curso” (BREMOND, 1968, p. 97, tradução nossa)¹⁰⁰. A sequencialidade assim segmentada, por complexos gestuais, constitui um encadeamento de ações e reações. Para exemplificar melhor esse processo, Bremond lança mão de alguns signos que, manifestados como gestos, podem desencadear as seguintes fases da sequência:

- hostilidade inicial de um personagem sobre o outro e, correlativamente, a confiança ou desconfiança de seu adversário;
- o agressor busca e descobre o plano de ataque que há contra ele (o signo do trabalho intelectual em suas diferentes fases pode, aqui, entrar em combinação com sentimentos de hostilidade, desprezo, zombaria);
- manobra de sedução (signos de amizade, de prestação de favores, eventualmente complexos, pois eles partem de uma simulação de signos que indicam o caráter afetado dos primeiros, até mesmo a hostilidade que está subjacente a eles);
- a confiança da vítima é obtida por meio da sedução e engano (possivelmente com uma gradação que marca as etapas de construção da confiança e apagamento das advertências);
- acionamento da armadilha quando a vítima comete a falta esperada (signos que podem mostrar resolução, crueldade, ironia, alegria antes da vitória);
- o sucesso da armadilha. O agressor pode demonstrar signos de alegria, hostilidade, zombaria pela vítima, que por sua vez pode demonstrar signos de espanto, vergonha, raiva. (BREMOND, 1968, p. 97, tradução nossa).¹⁰¹

¹⁰⁰ Trecho original: “A chacune des phases de la séquence peut ainsi correspondre un complexe de gestes, d'attitudes, de mimiques destinés à signifier la participation du personnage à l'action en cours”.

¹⁰¹ Trecho original: “— l'hostilité initiale d'un personnage envers l'autre et, corrélativement, la confiance ou la méfiance de son adversaire; — la recherche et la découverte de son plan d'attaque par l'agresseur (les signes du travail intellectuel en ses diverses phases peuvent ici entrer en combinaison avec ceux de l'hostilité, du mépris, de la moquerie); — la manoeuvre de séduction (signes de l'amitié, de l'offre de service, éventuellement compliqués, puisqu'il s'agit d'une simulation, de signes qui indiquent le caractère affecté des premiers, voire même l'hostilité qui leur est sous-jacente); — la confiance obtenue chez la victime séduite et dupée (avec éventuellement une gradation marquant les étapes de la mise en confiance et l'effacement des préventions); — l'actionnement du piège lorsque la victime commet la faute attendue (signes pouvant manifester la résolution, la cruauté, l'ironie, la joie anticipée du triomphe); — le succès du

Assentado em uma perspectiva antropológica, como indicado pelo próprio autor, Bremond lança mão de duas direções para sua pesquisa: aquela interessada pelos significantes gestuais que codificam as ações da história; e aquela dedicada aos significados gestuais que alteram ou qualificam as ações da história. Para Bremond, interessa especialmente a segunda direção, pois parte de sua análise a relevância de um inventário dos significantes inerentes à HQ. Nessa perspectiva, os gestos possuem por excelência uma consequência funcional nos quadrinhos, significando não apenas o que os personagens fazem, como também o que eles sentem. Bremond retoma a distinção barthesiana¹⁰² entre função e índice na narrativa para melhor explicar seu empreendimento sobre a narrativa da HQ. Segundo Bremond, pelo código gestual empregado em um mesmo contexto, os gestos não são mais que funcionais e servem para caracterizar o personagem que sente raiva e outras expressões tidas como universais em dado contexto cultural. Enquanto isso, os índices se importam menos com a participação deste ou daquele personagem em determinadas intrigas, e mais com seu teor acessório ou até mesmo decorativo, mas sua importância ainda é relevante e mantém relação com os gestos funcionais, afinal acabam por ser determinantes também na construção da personalidade e outras características dos personagens.

Para Bremond, a diferença dos quadrinhos quanto ao teatro e à animação é, justamente, suas imagens fixas, que já servem para delimitar a unidade mínima da HQ. Sua particularidade essencial é apresentar, sob a forma de sucessão de imagens fixas, o desdobramento da história. Cada uma dessas imagens fixas representam um instante, que por sua vez remete a um tempo anterior e um seguinte a ele. Cada imagem carrega a condensação instantânea de um lapso de tempo, operando uma divisão da duração e uma mensagem produzida pela fragmentação de imagens fixas. Por sua vez, os elementos gestuais cumprem uma função significativa, o encadeamento das imagens, cujo significado é a passagem do tempo na HQ, garantindo a inteligibilidade do leitor.

Esse tipo de fenômeno decorre sobretudo da escolha dos temas por parte do autor da HQ. Segundo Bremond, temas como tensão e crise demandam uma sequência com mais imagens fixas, nesse contexto os gestos cumprem papel fundamental na criação de uma sintaxe que ligue uma imagem fixa à outra. Com efeito, a definição do tema é o princípio que o autor de quadrinhos deve percorrer, pois é o tema que determinará a

piège, auquel peuvent correspondre chez l'agresseur les signes de la joie, de l'hostilité, de la moquerie, chez la victime, ceux de la stupéfaction, de la honte, de la colère”.

¹⁰² Artigo citado: Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, nº 8, 1966.

escolha de apenas um gesto para uma sequência complexa, ou muitos gestos para uma sequência simples. Para exemplificar o primeiro caso, em que há apenas um gesto para uma sequência complexa, Bremond lança mão de uma sintaxe com várias imagens fixas e uma temática tensa, em que o personagem cai de um avião. No decorrer das imagens, os gestos executados pelo personagem significam apenas uma situação: a queda. No entanto, a linguagem gestual executa também um significante, que cria um liame entre as imagens e lhes confere mais tempo e tensão.

Em seu artigo, Bremond busca empreender uma sintaxe gestual para as histórias em quadrinhos, uma vez que os gestos, ou elementos gestuais e fisionômicos que contêm cada imagem, só podem se transformar em significantes na medida em que se opõem ao contínuo de gestos sobrepostos, aquilo que vem antes e o que vem depois. Bremond define o papel preponderante da linguagem gestual no encadeamento dos fatos narrativos. Para o autor, as histórias em quadrinhos configuram um objeto de análise exemplar para análise e entendimento dos gestos, cujo princípio significante não é mais do que narrativo.

Tabela 7: As principais influências na abordagem de C. Bremond em 1968

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
R. Barthes	“ <i>Introduction à l’analyse structurale des récits</i> ”	1966	Diferenças entre função e índice nas narrativas.	Estrutura do código gestual.

5.5 *Violette Morin*

5.5.1 *A história cômica (1966)*

O artigo aqui apresentado foi publicado em 1966 na *Communications*, em seu número temático intitulado “*Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*”. V. Morin dividiu o número 8 da revista com R. Barthes (“*Introduction à l’analyse structurale des récits*”), A. J. Greimas (“*Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique*”), C. Bremond (“*La logique des possibles narratifs*”), U. Eco (“*James Bond : une combinatoire narrative*”), C. Metz (“*La grande syntagmatique du film narratif*”), T. Todorov (“*Les catégories du récit littéraire*”), G. Genette (“*Frontières du récit*”), entre outros.

Em seu trabalho “A história cômica” (traduzido do original francês “*L’histoire drôle*”), V. Morin se debruça sobre a questão da produção do humor nas tirinhas de jornal. Morin parte de diferentes tipos de disjunção para explicar a origem do cômico nas *strips* cotidianas. A partir de 180 dias consecutivos de publicações das historietas em um jornal, a autora selecionou seu *córpus* e o segmentou segundo as categorias criadas para sua análise. Essas categorias se assentam em três funções narrativas, que serão melhor detalhadas adiante, e uma unidade de disjunção que atua sobre as funções por reconciliação ou ruptura, corroborando o humor e provocando o riso.

Para ordenar as três funções das historietas cômicas, V. Morin se apoia sobretudo em Greimas¹⁰³ e em sua concepção de “diálogo dramatizante” (MORIN, 2009[1966], p. 182). Outras contribuições greimasianas presentes no texto, mas não citadas, retomam o semioticista. Elas dizem respeito aos semas, às categorias sêmicas e às semias, preceitos evocados já em *Semântica estrutural* (1966). Tais conceitos foram fundamentais para que a análise de V. Morin estabelecesse as relações entre termos opostos articulados nas três funções da historieta, de modo que a disjunção origine o humor e não uma incoerência no sentido. O próprio conceito analítico de “disjunção”, ou ainda “disjuntores”, remontam aos primeiros investimentos intelectuais de Greimas sobre as estruturas narrativas, também constatadas na obra de 1966.

Ainda sobre os disjuntores, outra contribuição importante para Morin foi a de T. Todorov¹⁰⁴. Segundo a autora, as disjunções por ela estudadas fazem referência às “anomalias semânticas” de Todorov. No entanto, por se tratar de comicidade, tais anomalias possuem uma função diferente na sequência narrativa se comparadas à “escritura séria”, contudo não deixam de integrar uma certa poesia:

Na narrativa normal, digamos “séria” em oposição à “cômica”, a anomalia é um elemento constitutivo da expressão narrativa e carrega poeticamente (como os exemplos dados pelo autor o provam) uma finalidade em si, a presença de uma “combinação anômola” de semas “de um morfema a outro” para retomar os termos de Todorov, é uma taça de sombra na lógica da língua, o suporte de um sonho reorganizador. A coerência narrativando sintagma encontra-se reforçada por ele. Na narratividade disjunta, ao contrário, a anomalia substitui uma incoerência por duas coerências e impõe um fim de narrativa que é o fim de tudo, aí compreendida e sobretudo da poesia. A anomalia disjuntora não é esclarecedora, mas destruidora. (MORIN, 2009[1966], p. 208-209).

¹⁰³ Obra citada: *Sémantique structurale*. Larousse. 1966, p. 70.

¹⁰⁴ Obra citada: “Recherches sémantiques”. In. *Langages*, n. 1, 1966, p. 102.

Para entender com melhor precisão o papel da disjunção na historieta cômica, faz-se necessário apresentar as minúcias das funções levantadas por Morin, pois são nelas que moram duas funções coerentes que, a partir dos disjuntores, lutam para manter a coerência narrativa e, como resultado, acabam despertando o humor. São as funções (e respeitando sempre essa ordem): “função de normalização”, “função locutora de deflagração” e “função interlocutora de disjunção”. Segundo a autora, as narrativas cômicas com essas três funções possuem uma articulação principal, trata-se da disjunção entre a locução e a interlocução, cuja estabilidade sequencial se assenta na hipótese de uma bifurcação parasita resultante do embate com a função de normalização.

Antes de selecionar o segmento de cada função, Morin propõe que a análise estabeleça uma distinção entre as narrativas com “disjunção semântica”, quando o disjuntor for um signo, e as narrativas com “disjunção referencial”, quando o disjuntor for um referencial apontado pelos signos. Em seguida, as séries devem ser divididas segundo “três figuras narrativas comparáveis por seus modos disjuntivos de articulação”: (i) uma figura com articulação bloqueada; (ii) uma figura com articulação regressiva, e; (iii) uma figura com articulação progressiva (MORIN, 2009[1966], p. 184). As figuras evocadas por cada tipo de articulação estabelecem as disjunções nas categorias sêmicas e as oposições categóricas entre os semas, provocando o humor. Nas narrativas de disjunção semântica, as figuras serão sempre homonímias ou antinomias, ao passo que nas narrativas de disjunção referencial as figuras serão sempre polissemias. Para operacionalizar sua proposta de análise das historietas cômicas, V. Morin apresenta três esquemas para cada série de narrativas, totalizando seis esquemas. Os principais resultados de sua pesquisa podem ser melhor compreendidos pelos quadros abaixo:

Quadro 1: Figuras com articulação bloqueada aplicadas sobre as funções

1º - FIGURAS COM ARTICULAÇÃO BLOQUEADA			
Narrativas com disjunção semântica			
Figura		Conteúdo	
Inversão dos signos.		Ardil, com agressão velada entre os personagens.	
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Disjuntor	Função interlocutora de disjunção
A mulher queria que o marido a deixasse partir para o mar.	A mulher: À beira do mar só pensarei em você.	Mar/Mim	O marido: Prefiro que penses no mar, diante de mim.
Narrativas com disjunção referencial			

Figura		Conteúdo	
Polissemias antinômicas.		Ardil ingênuo, com agressão moderada.	
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Função interlocutora de disjunção	
Um turista em Londres encontra um garoto.	O turista: Diga, menino, vê-se o sol com frequência por aqui?	O menino: Não sei, meu senhor, só tenho treze anos.	

Fonte: autora.

Quadro 2: Figuras com articulação regressiva aplicadas sobre as funções

2º - FIGURAS COM ARTICULAÇÃO REGRESSIVA			
Narrativas com disjunção semântica			
Figura		Conteúdo	
Homônima de significantes.		Um monólogo em que a disjunção recai sempre no interlocutor.	
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Disjuntor	Função interlocutora de disjunção
Alguns homens jogam <i>bridge</i> em um café.	O garçom: Para quem é a cerveja (<i>bière</i> – cerveja ou caixão)?	<i>Bridge</i> Enterro	Um jogador: para o morto.
Narrativas com disjunção referencial			
Figura		Conteúdo	
Polissemia simples.		Defeitos de caráter: avareza, preguiça, frivolidade.	
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Função interlocutora de disjunção	
O pai e o filho corsos fazem a sesta.	O pai: Chove?	O filho: Espere, vou assobiar para chamar o cachorro, veremos se ele está molhado.	

Fonte: autora.

Quadro 3: Figuras com articulação progressiva aplicadas sobre as funções

3º - FIGURAS COM ARTICULAÇÃO PROGRESSIVA		
Narrativas com disjunção semântica		
Figura		Conteúdo
Homônima de significações.		Oposição entre inocência e perversão, levando em conta a condição social.
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Função interlocutora de disjunção

Duas avós jogam nas corridas de cavalos.	Uma: Perdemos neste cavalo.	A outra: Tanto melhor! Que teríamos feito dele se tivéssemos ganhado?
Narrativas com disjunção referencial		
Figura	Conteúdo	
Polissemia antonímica.	Agressão feroz atenuada sob a inocência de um fato.	
Função de normalização	Função locutora de deflagração	Função interlocutora de disjunção
Um cliente encontra vestígios de café em sua xícara.	O cliente: Que é isto aí?	A garçonne: Sou apenas garçonne, não visionária.

Fonte: autora.

Em seu artigo sobre as funções narrativas das historietas cômicas, V. Morin levanta importantes mecanismos da retórica que provocam o efeito de humor. Apoiada nos pressupostos da semântica postulada por Greimas em 1966, mesmo ano do artigo, V. Morin prova a aplicabilidade dos conceitos em um texto verbo-visual. A partir de um inventário verbal do enredo das tirinhas, Morin encaixa cada segmento segundo três funções, a de normalização, a de deflagração e de disjunção, evocando uma narrativa parasita que dita os rumos das duas primeiras funções. Salvo algumas alterações, no artigo de 1970, Morin mantém os mesmos princípios levantados em 1966, no entanto a autora apresenta os desenhos analisados e não apenas a descrição verbal em cada função.

Tabela 8: As principais influências na abordagem de V. Morin em 1968

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. J. Greimas	<i>Semântica estrutural</i>	1966	- Semias. - Categorias sêmicas. - Diálogo dramatizante.	Formulações acerca da estrutura narrativa do cômico.
T. Todorov	“ <i>Recherches sémantiques</i> ”	1966	Anomalias semânticas.	Disjuntores narrativos, responsáveis pela provocação do riso.

5.5.2 O desenho de humor (1970)

Este artigo de V. Morin foi publicado no número temático “*L’analyse des images*” da revista *Communications*, em 1970. Na ocasião, a autora divide o espaço com U. Eco (“*Sémiologie des messages visuels*”), E. Verón (“*L’analogique et le contigu*”), J. Durand (“*Rhétorique et image publicitaire*”), C. Metz (“*Au-delà de l’analogie*”), P. Fresnault-Deruelle (“*Le verbal dans la bande dessinée*”) e outros. No artigo de Morin, o foco é dar continuidade na aplicação de sua fórmula para a estrutura da construção do humor gráfico, dessa vez apresentando a relevância do desenho.

Para a autora, nos textos cômicos e ilustrativos, são os desenhos os principais elementos articuladores do humor cartunesco. No entanto, não se trata de qualquer humor. V. Morin define a relevância do papel dos desenhos quanto à provocação de um riso ancorado em questionamentos acerca das condições sociais, rompendo a aparência superficial dos fatos ilustrados e apresentando sua verdadeira face de representação. Para melhor argumentar acerca desta proposição, Morin retoma as três mensagens propostas por R. Barthes em “A retórica da imagem” (1990b[1964]). Trata-se de compreender os limites e as extrapolações das denotações contidas nos desenhos gráficos, que ao contrário da fotografia e de sua imediata representação do “literalmente real”, possuem significações conotadas pelos apontamentos de seus traços. Nesse sentido, as disjunções causam uma ruptura a partir dessa conotação instantânea das representações possibilitadas pelo desenho, despontando o humor nas tirinhas cômicas¹⁰⁵. Segundo Morin, os traços gráficos comportam mais o simbólico do que o literal, em outras palavras, “o denotado do desenho se increve em uma simbolização” (MORIN, 1970, p. 111, tradução nossa)¹⁰⁶.

Dessas rupturas provocadas pelos mecanismos disjuntivos, o riso é resultado de uma sucessão de elementos sêmicos incompatíveis. Desses mecanismos, os textos verbais, ou a mensagem linguística para R. Barthes (1990b[1964]), uma vez ancorados nas ilustrações, estabelecem duas subdivisões à estrutura das tirinhas de humor, cujo objetivo da análise de Morin é fazer despontar seus principais conteúdos, são eles: a historieta apenas visual, com a disjunção inserida apenas no desenho, e despontando

¹⁰⁵ Em “A retórica da imagem”, R. Barthes levanta tal questão: “a denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, pois nunca há desenho sem estilo; finalmente, como todos os códigos, o desenho exige uma aprendizagem” (1990b[1964], p. 35).

¹⁰⁶ Trecho original: “le dénoté du dessin embraye sur une symbolisation”.

temas sociais e científicos; e a historieta cujo texto é indispensável para que a ruptura ocorra, seus temas abordados são mais políticos e psicológicos.

Pautada pelo desenho, nesse artigo V. Morin continua com o mesmo esquema das funções narrativas: função de normalização, função deflagradora e função disjuntiva, no entanto abre mão dos termos “locutora” e “interlocutora” que acompanhavam as duas últimas funções. Nesta análise, Morin mantém as principais articulações disjuntivas: bloqueio de articulação, recorrência de articulação e consequência de articulação. Em nota de rodapé, a autora explica que, a essa altura de seus estudos, os termos empregados para as figuras “recorrente” e “consequente” são mais apropriados do que “regressiva” e “progressiva”, empregados em 1966.

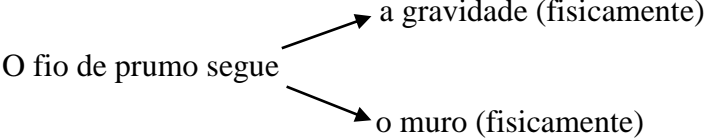
Há, ainda, outra novidade, as narrativas com disjunção semântica e disjunção referencial ganham uma nova subdivisão, são os tipos de disjunção, que podem ser físico, mental e físico-mental. O físico mobiliza objetos segundo as leis da natureza e do conhecimento prévio sobre as estruturas do mundo natural, “sem a intervenção mental de escolha, de uma decisão ou uma fantasia” (MORIN, 1970, p. 115, tradução nossa)¹⁰⁷. A disjunção mental corrobora estados de espírito e atua principalmente no campo das atividades da sociologia, da psicologia, política e da moral, ao passo que a disjunção físico-mental opera as rupturas entre os signos físicos e mentais.

A partir do seu *córpus* de historietas cômicas, Morin aplica sua fórmula para a estrutura da construção do humor pelo viés das funções, das articulações disjuntivas e tipos de disjunções. Para cada etapa da análise, Morin elabora esquemas que são melhor representados adiante¹⁰⁸. Na primeira figura (articulação bloqueada por inversão antinômica dos signos), ocorre uma inversão operada pela função disjuntiva sobre a função deflagradora, mobilizando uma oposição entre elas, mas ainda mantendo a lógica formal da narrativa. Na segunda figura (articulação recorrente por inversão livre de signos), as funções de normalização e de deflagração se mantêm no mesmo sentido apesar da função de disjunção. Na última figura (articulação consequente por inversão antonímica dos signos), assim como na figura precedente, as funções de normalização e de deflagração mantêm a mesma unidade de sentido, no entanto, a disjunção provoca outra via para o sentido, uma consequência das duas primeiras funções.

¹⁰⁷ Trecho original: “sans l'intervention mentale d'un choix, d'une décision ou d'une fantaisie” (MORIN, 1970, p. 115).

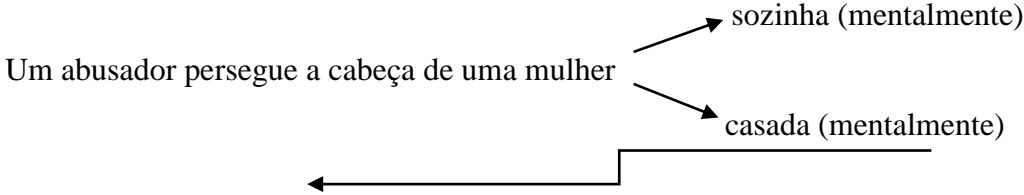
¹⁰⁸ Para ilustrar os esquemas de Morin, foram apresentados um tipo de disjunção para cada figura. Contudo, no artigo, a autora apresenta uma historieta para cada um dos três tipos disjuntivos para cada figura.

Quadro 4: Figuras com articulação bloqueada aplicadas sobre as funções

Articulação bloqueada por inversão antinômica dos signos		
<i>O fio de prumo, disjunção física (ver Anexo A)</i>		
Função de normalização	Função de deflagração	Função de disjunção
A Torre de Pisa está inclinada.	Um sujeito mede sua inclinação com um fio de prumo.	O fio de prumo cai obliquamente paralelo à parede da torre.
<p>O fio de prumo segue</p> 		

Fonte: autora.

Quadro 5: Figuras com articulação recorrente por inversão livre aplicadas sobre as funções

Articulação recorrente por inversão livre dos signos		
<i>O abusador, disjunção mental (ver Anexo B)</i>		
Função de normalização	Função de deflagração	Função de disjunção
Um homem segue uma mulher.	O homem só vê a cabeça da mulher atrás do muro.	No descortinar da parede, a família da mulher aparece.
<p>Um abusador persegue a cabeça de uma mulher</p> 		

Fonte: autora.

Quadro 6: Figuras com articulação conseqüente por inversão antonímica aplicadas sobre as funções

Articulação conseqüente por inversão antonímica dos signos		
<i>Marido é ameaçado por piche quente, disjunção físico-mental (ver Anexo C)</i>		
Função de normalização	Função de deflagração	Função de disjunção

Os assaltantes de um forte são encharcados com piche quente.	Um deles encontra sua esposa...	...diante dela ele teme pelas manchas de sua roupa.
<p>A esposa que</p> <ul style="list-style-type: none"> → vai salvá-lo (fisicamente) → vai culpá-lo pelas manchas →(mentalmente) 		

Fonte: autora.

Desta forma, para cada articulação há um efeito cômico causado pela função de disjunção, que pode entrar em embate com as outras funções ou retomá-las para provocar o riso. Diferente do artigo de 1966, em 1970 V. Morin achou por bem, para o seu intento intelectual e linguístico, lançar mão também da análise dos desenhos, envolvendo os pressupostos de R. Barthes em “A retórica da imagem” (1990b[1964]), atribuindo aos efeitos cômicos características físicas, mentais e físico-mentais, bem como conferindo à alta capacidade de conotação dos desenhos gráficos seus sentidos psicológicos, sociais e políticos.

Tabela 9: As principais influências na abordagem de V. Morin em 1970

Autor	Obra	Ano	Conceitos	Finalidades
A. J. Greimas	<i>Semântica estrutural</i>	1966	- Semias. - Categorias. sêmicas. - Diálogo dramatizante.	Formulações acerca da estrutura narrativa do cômico.
R. Barthes	“A retórica da imagem”	1964	Denotação e conotação da fotografia e do desenho.	Extrapolações das denotações contidas nos desenhos gráficos.

Este capítulo apresentou estudos que se debruçaram sobre dois objetos envolvidos na cultura de massa, o cinema e a história em quadrinhos. Ao longo das seções, que se dividiram por autores e textos publicados nas revistas científicas *Communications* e

Langages, entre as décadas de 1950 e 1970, delineou-se um inventário de conceitos previstos no paradigma da linguística estrutural. Entende-se que compõem também este paradigma os desdobramentos teórico-conceituais da semiologia barthesiana, ou translinguística, e da semiótica de Greimas, ou semiolinguística. A apresentação buscou evidenciar como tais pressupostos ganharam espessura a partir de suas aplicações em análises de linguagens não verbais e sincréticas. Os autores inventariados foram, nessa ordem: P. Fresnault-Deruelle, C. Metz, R. Lindekens, C. Bremond e Violette Morin. Neste capítulo, ao expor os conceitos utilizados para análise de filmes e das histórias em quadrinhos, evidencia-se, também, em que medida esses autores estabeleceram uma continuidade ou uma ruptura com postulados erigidos, a princípio, a partir de estruturas linguísticas e textos verbais. Quando, na verdade, o que se observou foi a busca por uma continuidade do que já vinha sendo proposto para análise de sistemas linguísticos, mas com abertura para linguagens não verbais e sincréticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão aqui apresentada pretende aparar algumas arestas dos capítulos abordados no trabalho, dando um desfecho para a historiografia da linguística e o envolvimento da semiologia e da semiótica francesas com a cultura de massa. A complexa narrativa historiográfica percorrida procurou delinear a atuação dos principais operadores metodológicos das disciplinas acerca das linguagens envolvidas na indústria cultural, metodologias linguísticas que tiveram como pano de fundo a institucionalização de empreendimentos linguísticos que buscavam ultrapassar os métodos aplicados à língua natural e alçar os mais diferentes sistemas de signos.

No capítulo I, intitulado “Narrativa historiográfica: linguagens, linguística e história”, a prerrogativa foi apresentar a metodologia de análise historiográfica utilizada no levantamento do inventário do *cópus* e os procedimentos teóricos necessários para as investigações do material selecionado. Para tal, os pressupostos elegidos foram aqueles relacionados aos parâmetros internos e externos de K. Koerner (2014) e à retórica científica da linguística de R. Batista (2013, 2016, 2020). O parâmetro interno foi fundamental para estabelecer o inventário das publicações e dos autores envolvidos nas revistas *Communications* e *Langages*, bem como os postulados teóricos de indivíduos importantes, que serviram de fonte metodológica para aplicação de conceitos nas análises de objetos da cultura de massa. Ao parâmetro interno se uniu o princípio de imanência, que conduziu as análises das evidências dos textos.

Para chegar aos delineamentos resultantes do parâmetro interno, foi preciso efetuar, em conjunto, as demandas do parâmetro externo, que contribuiu para evidenciar o clima de opinião do tempo e do espaço recortados: os anos compreendidos entre as décadas de 1950 e 1970 e as atividades científicas no ambiente francófono. O contorno de alguns conceitos foi essencial para se compreender as atividades científicas ligadas à linguística daquela época, tais como o que se entende por cultura de massa, pelos termos língua, linguagem, texto, discurso, gêneros e sincretismo, bem como uma compreensão do que foi chamado de “espírito do tempo”, ou seja, os fatores que incentivaram os empreendimentos intelectuais da semiologia e da semiótica francesas. A esse parâmetro se uniu o princípio de contextualização e a categoria de análise influência, que contribuíram para a seleção dos temas e autores mais pertinentes para a época e o objeto estudado.

Em relação à contextualização e à influência, importante notar os encaminhamentos conduzidos pela retórica científica situada na historiografia da linguística pelo historiógrafo brasileiro R. Batista, de modo que foi possível selecionar duas revistas científicas essenciais para o trabalho, descrever seus surgimentos, interesses e atividades, evidenciando o papel das revistas não apenas na difusão do conhecimento teórico da semiologia e da semiótica, mas, também, compreender quais métodos sofreram continuidades ou rupturas por meio dos encaminhamentos determinados pelas linguagens envolvidas na cultura de massa, ou seja, objetos sincréticos, cujo presente trabalho deu amplo espaço ao cinema e à história em quadrinhos.

O segundo capítulo, intitulado “Antes da história: entendendo o que é linguagem e cultura de massa” foi importante para situar o leitor a respeito de termos empregados ao longo de todo o texto. Na primeira parte, em que se discutiu o conceito de língua e linguagem, foram apurados pontos em que os dois termos se cruzam e se rompem nos entendimentos do paradigma da linguística estrutural. Isto é, as línguas naturais, enquanto uma instituição social de modelo mais invariante, estabelece métodos de estudo para as linguagens, ou, ainda, outros sistemas de signos. Isso se torna possível pelos pressupostos saussurianos acerca da arbitrariedade do signo, que faz emergir as relações entre significante e significado de diferentes línguas e linguagens. No que concerne às diferenças entre esses termos, pode-se considerar o ponto de vista adotado para a análise das semióticas-objeto, isto é, enquanto na linguagem verbal o foco são as diferenças fônicas, em linguagens visuais, por exemplo, o olhar se volta às distinções cromáticas, eidéticas e topológicas.

Na parte subsequente, discute-se sobre o conceito de texto, termo empregado, na teoria semiótica, para designar a organização do conteúdo e da expressão no nível da manifestação. A essa definição se une o Percurso Gerativo do Sentido, modelo operatório de análise do plano de conteúdo de todo e qualquer tipo de texto, cujo desenvolvimento se deve à figura central de A. J. Greimas. Haja vista as demandas das linguagens sincréticas e linguagens visuais, a semiótica acaba por envolver, também, categorias de análise que dê conta dos diferentes tipos de expressão, de modo a compreender suas interferências na produção do sentido do texto.

A parte “gênero e discurso” organiza os pressupostos que regem a categorização das manifestações dos textos. Os estudos a esse respeito apontaram que, até meados de 1980, a definição de gênero para a semiótica procurava se manter distante de fatos extralinguísticos e próxima da tipologização de discursos segundo as suas características

estruturais padrões e imanentes. No entanto, foi revelado que, a partir das investidas intelectuais de J. Fontanille, foi possível instaurar a observação dos fenômenos socioletais, sendo assim, no interior da tipologia dos gêneros, há a implicação tanto das propriedades recorrentes do texto quanto do discurso. Por fim, a última parte demonstra enunciados e linguagens sincréticos, que reúnem diferentes substâncias da expressão. Sendo assim, os elementos que compõem um texto são independentes e podem participar da composição de diversos gêneros textuais. Com isso, ocorre um fenômeno típico de redundância, o que confere mais espessura ao sentido. Os enunciados sincréticos congregam um campo de estudo promissor às teorias da linguagem que buscam compreender a interferência de diferentes substâncias do plano de expressão na significação.

A seção 2, intitulada “Cultura de massa: definições e apontamentos”, apresentou alguns dos mais relevantes pressupostos acerca da cultura de massas e alguns de seus fenômenos. Esta etapa do trabalho buscou demonstrar as primeiras tentativas, do campo científico, de formular as principais noções sobre a indústria cultural e a cultura de massa, que naquele período despontava a todo vapor e intrigava diferentes áreas das ciências humanas. Desde a década de 1940, com a inauguração do termo “indústria cultural” pela teoria crítica e Escola de Frankfurt, a cultura, enquanto um fenômeno de consumo e artifício para manter as demandas do sistema econômico em pleno vapor, tonou-se um campo de estudo promissor, voltando os olhares científicos para seus objetos. Enquanto um impulso do capitalismo privado, a cultura de massa desenvolveu algumas linguagens com grande poder de reprodução e alcance, cujo cinema, histórias em quadrinhos e seus desdobramentos recorrentes nos jornais, como charges e tirinhas, são um exemplo típico desse fenômeno.

A ascensão das artes técnicas se deram sobretudo pela organização dos meios de comunicação, que emparelham e dominam os conteúdos consumidos, de modo que os seres humanos se encontram sempre confinados em ideologias que chegam prontas para suas apreciações, sem brechas para questionamentos sobre o processo de produção que seleciona aquilo que eles consomem na cultura. No entanto, mesmo formatada segundo as prioridades do sistema econômico, a estrutura que alavanca a cultura de massa contém fissuras, que simulam certa liberdade para agentes culturais e de arte. Esse fenômeno não é nada libertador e otimista, pois a indústria possui mecanismos para contornar essa situação, apropriando-se de discursos que poderiam ser considerados de vanguarda para

manter a constante ideia de novidade no mercado, impulsionando sempre o consumo dos produtos culturais.

Isto posto, o campo científico que buscou especificar os fenômenos da cultura de massa teve duas opções para atuar com suas investigações, ser apocalíptico ou integrado quanto à efervescente situação dos objetos da indústria cultural e seus efeitos na produção de sentido e nas percepções de mundo. Sendo assim, os estudos aqui selecionados procuraram situar suas análises na integração, não para manifestar conformismo, mas sim para propor questionamentos a partir do reconhecimento da existência dos fenômenos, compreendendo a necessidade de fazer emergir os modos como os objetos da cultura de massa se estruturam.

O capítulo “Semiologia e semiótica na França: entre 1950 e 1970” teve o objetivo de circunscrever o clima de opinião em que despontaram as formulações da semiologia e da semiótica no contexto francófono, entre as décadas de 1950 e 1970. Os apontamentos delineados direcionaram duas prerrogativas sobre aquele tempo. A primeira consiste em compreender que tanto semiologia quanto semiótica se debruçaram sobre as mesmas fontes, trata-se do eixo saussuro-hjelmsleviano, cujos conceitos em torno da semiologia e da semiótica postulados por F. Saussure e L. Hjelmslev sofreram revisitações por autores como Barthes e Greimas, cada um erigindo suas disciplinas. A segunda prerrogativa trata de evidenciar os diferentes modos que as releituras das fontes se apropriaram das teorias, cada qual acomodando as metodologias segundo os operadores teóricos que mais se adequaram aos seus interesses de análise.

Posto isto, ao retomar tais interesses de cada uma dessas figuras intelectuais envolvidas no pano de fundo da semiologia e da semiótica francesas, foi possível circunscrever o percurso de cada uma delas naquele período. Enquanto Barthes se preocupava com as linguagens de conotação para delinear as ideologias da época, seus significados, enxergando nas linguagens envolvidas na cultura de massa um material de análise ideal, Greimas estava dedicado a uma metalinguagem científica própria para a análise de qualquer sistema de significação, partindo mais dos significantes semânticos do que do significado.

Por último, é importante destacar que as dificuldades em distinguir as disciplinas naquela época, mesmo com a diferenciação progressiva de seus mecanismos metodológicos, tornaram fundamental a inclusão das contribuições da semiologia, principalmente as de inspiração barthesiana, para a concepção da semiótica daquele

tempo, sobretudo se se toma como princípio o interesse das duas disciplinas congêneres pela cultura de massa e pelos valores culturais.

No capítulo “De Saussure e Hjelmslev a Barthes e Greimas”, foram discutidas as principais contribuições teórico-metodológicas de quatro figuras centrais para os estudos dos sistemas de signos e da significação: começando pela semiologia proposta por F. Saussure, passando pela função semiótica de L. Hjelmslev e, enfim, chegando às contribuições e desdobramentos de R. Barthes e A. J. Greimas, visto que suas pesquisas foram centrais para que outros semiólogos e semioticistas desbravassem a teoria segundo as imposições atribuídas pelas linguagens envolvidas na cultura de massa, seus aspectos visual, não verbal, sincrético e social. A seção “Os sistemas de signos na corrente saussuro-hjelmsleviana” revela os principais pressupostos desenvolvidos em 1916 e 1943, que prepararam o terreno para a emergência de estudos acerca dos diferentes sistemas de signos em circulação na cultura.

Os estudos saussurianos mais preponderantes para a pesquisa foram: a questão da arbitrariedade na relação entre significante e significado, que consolidaria uma ciência semiológica capaz de estudar a vida do signo no seio da vida social, a questão do símbolo e da onomatopeia, a mutabilidade e imutabilidade do signo e o caráter linear do significante. Enquanto isso, o levantamento teórico a partir das propostas de L. Hjelmslev considerou os pressupostos relacionados à função semiótica de significação na relação entre os planos de linguagem: plano de expressão e o plano de conteúdo, bem como os fúntivos de cada plano: a forma e a substância. Outras proposições hjelmslevianas foram decisivas para os trabalhos que se seguiram a partir de Barthes e Greimas, tratam-se das categorias de análise chamadas semiótica conotativa, a metassemiótica científica e a metassemiologia, que buscaram circunscrever o objeto da linguística sobretudo por uma metalinguagem científica própria para a descrição dos objetos das línguas e das linguagens pelo seu caráter denotativo.

A seção “A translinguística de R. Barthes e a semiolinguística de A. J. Greimas” dá início às suas discussões pela parte “Roland Barthes”, que buscou inventariar a teoria barthesiana a partir do postulado da denotação e da conotação dos objetos que envolvem linguagens e culturas. A semiologia da significação de Barthes usa da estrutura do signo, significante e significado, e aplica a sistemas enquanto instituições sociais, como a produção de sentido na moda e na alimentação, por exemplo. A partir de meados de 1960, Barthes estabelece que a semiologia não seria mais que uma área da linguística, e não o contrário, como havia previsto Saussure. Barthes também convoca os estudos linguísticos

a uma translinguística, de modo a criar operadores metodológicos que alçassem não só a estrutura dos textos, mas também a sua circulação na vida social.

R. Barthes fez da semiologia um campo de estudo que tinha como prioridade os objetos da cultura de massa. O semiólogo foi pioneiro em análises voltadas para a propaganda, fotografia e discurso jornalístico. Quanto aos pontos que competem à continuidade e à ruptura referentes aos pressupostos saussuro-hjelmslevianos, pode-se concluir que Barthes promoveu uma retórica de continuidade atenuada, pois congregou, em seus postulados, os principais conceitos do paradigma da linguística estrutural, mas, ao focar apenas nas semióticas conotativas, acabou por negligenciar a metassemiótica científica admitida por L. Hjelmslev e voltada para uma metalinguagem própria e imanente aos planos da linguagem.

A parte “A. J. Greimas” procurou esmiuçar o percurso que o autor percorreu desde seus investimentos em uma semântica estrutural, na década de 1960, até a consolidação de sua teoria semiótica e sua metalinguagem própria, no final da década de 1970. As primeiras motivações greimasianas tratou de abordar o tratamento das relações entre as grandezas do significante, que por sua vez recobre a totalidade dos significados, e a estruturação dessas linguagens que tomam para si um significante já constituído. Para desenvolver com plenitude o Percurso Gerativo do Sentido, Greimas focou sobretudo na forma e na substância do plano de conteúdo, quando mais tarde, a partir de 1970 e com os estudos desenvolvidos pelo grupo semiolinguístico que o cercava, foi possível começar os empreendimentos no plano de expressão, de modo a averiguar como as diferentes substâncias formais influenciam na significação das semióticas-objeto.

Nesse ponto, em relação à retórica de Greimas, é possível afirmar que o semioticista adotou um grau de continuidade acentuada, sobretudo quanto aos pressupostos hjelmslevianos. Esse fato se deve por seu intenso investimento em uma metassemiótica científica, que desse conta da emersão da metalinguagem voltada para a língua natural, abrangendo todas as estruturas de significação pelo viés da linguística estrutural. Sua continuidade só não foi definida, aqui, como uma continuidade plena pelo fato de Greimas, em um primeiro momento, ter negligenciado a forma do plano da expressão, fultivo de análise que Hjelmslev toma como fundamental para o objeto da linguística.

No capítulo “As linguagens da cultura de massa: métodos e abordagens”, foi discutida a aplicação dos operadores metodológicos da semiologia francesa e da semiótica greimasiana por autores que se debruçaram sobre as semióticas-objeto envolvidas na cultura de massa. Foram considerados os textos publicados nas revistas

científicas *Communications* e *Langages*. Por mais que a pesquisa tenha se orientado pelo círculo e pelas influências de Barthes e Greimas, muitas publicações apresentaram, também, a aplicação de conceitos da semiologia da comunicação e da semiótica norte americana, revelando o campo linguístico francófono com fortes influências da produção intelectual de outros países. O capítulo foi dividido por seções, cada qual abordando um autor do inventário da pesquisa.

A seção “Fresnault-Deruelle” precisou ser dividida em duas partes: uma que apresenta os principais pontos levantados em “O verbal na história em quadrinho”, artigo publicado em 1970, no número temático “*L’analyse des images*”; e outra dedicada ao artigo “*Do linear ao tabular*”, publicado em 1976 no número temático “*La bande dessinée et son discours*”, também da revista *Communications*. Em seu artigo publicado no número 15 da revista *Communications*, em 1970, Fresnault-Deruelle se debruçou sobre as funções que o texto exerce em conjunto com os desenhos, formando a imagem dos retângulos e a sequência narrativa dos quadrinhos. Para tal, o autor trouxe os conceitos de motivação e analogia do signo, assentando suas proposições nos pressupostos de Peirce, Barthes e Buysens. Também recorreu às propostas de Barthes e Martinet acerca da redundância, bem como as funções do texto e da imagem atreladas ao *signe au lecteur* na comunicação narrativa, ambos conceitos levantados por Barthes.

Após seis anos de sua publicação em “*L’analyse des images*” (*Communications*, n° 15), Fresnault-Deruelle levanta as diferenças entre as “comic-strips” (“o linear”), conhecidas no Brasil como “tirinhas”, e “*la planche*” (“o tabular”), que são as histórias em quadrinhos impressas no formato de gibis ou livros. O autor situa as HQs no interior do fenômeno das “artes de massa”, que atua pela articulação de uma certa “redundância” dos objetos que veicula. Para Fresnault-Deruelle, faz-se necessário compreender como as coerções impostas pelos meios de comunicação interferem no labor artístico do quadrinistas e na produção de sentido que ele busca suscitar. O principal objetivo de Fresnault-Deruelle foi apresentar os níveis de denotação e conotação envolvidos na estruturação do plano de expressão e do plano de conteúdo, demonstrando como as estruturas do linear e do tabular podem ser reguladas pelo mercado e pela circulação de jornais. Para tal, o autor pautou suas análises no que ele chamou de ponto de vista semiológico e o fundamentou por meio das propostas de R. Barthes e C. Metz. Portanto, pode-se assentar as contribuições de Fresnault-Deruelle em uma continuidade plena dos pressupostos da semiologia barthesiana acerca das estruturas de conotação dos signos visuais e verbo-visuais.

A segunda seção, intitulada “Christian Metz”, dividiu-se em três partes e apresenta as principais contribuições do semiólogo a partir de suas investigações acerca do cinema. Na primeira parte, discute-se as formulações propostas do artigo “Cinema: língua ou linguagem?”, publicado no número temático “*Recherches sémiologiques*” de *Communications* (1964). Nele, C. Metz compreende o cinema enquanto uma linguagem que se assenta sobre dois níveis do discurso: o “*discours filmique*”, que abrange todas as linguagens envolvidas no cinema, como a palavra, o ruído e a música; e o “*discours image*”: conjunção de todas essas linguagens. Assim como Barthes, Metz definiu a semiologia Saussuriana como uma translinguística, cujos desdobramentos naquela ocasião, a partir de 1964, comporiam um paradigma da linguística estrutural capaz de possibilitar estudos pertinentes para o cinema. Em seu artigo, Metz consolida formulações acerca das unidades mínimas da estrutura cinematográfica, apoiando-se nos conceitos de E. Benveniste sobre enunciado assertivo, nos taxemas de L. Hjelmslev, nos índices de atualização de A. Martinet, nos semas intrínsecos de E. Buyssens e nas estruturas de conotação de Barthes. Para Metz, o clima da época era propício para essa finalidade de estudo, citando alguns autores que fomentavam esse intento naquele período, tais como J. Vendryes, Cl. Lévi-Strauss, V. Propp, G. Mounin, R. Jakobson, o próprio L. Hjelmslev e os semas nos vieses de A. J. Greimas, E. Buyssens e L. J. Prieto.

Na segunda parte da seção sobre C. Metz, foi discutido o artigo “A grande sintagmática do filme narrativo”, publicado no número temático “*Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*” de *Communications*, em 1966. Na ocasião, C. Metz retoma as discussões sobre a estrutura da grande sintagmática do filme, lança mão de sua montagem no nível denotativo e estabelece uma relação entre motivos e planos fílmicos, permitindo que surja a comutação na linguagem cinematográfica, que ocorre segundo laços de reciprocidade semiológica entre as unidades mínimas do cinema. Para alçar as unidades mínimas do texto fílmico e estruturá-las segundo sua organização sintagmática, Metz assenta seu raciocínio sobretudo na semiologia de R. Barthes, postulada em *Mitologias* (1957) e nas semióticas denotativas e semióticas conotativas de L. Hjelmslev (2003[1943]).

A terceira e última parte dedicada a Metz apresenta o artigo “Além da analogia, a imagem”, publicado no número temático “*L’analyse des images*” da revista *Communications*, em 1970. Em seu texto, Metz apresenta os principais pressupostos acerca da relação da mensagem icônica, ou imagem, com o literalmente “real”, apresentando os problemas do que foi desenvolvido até então acerca da analogia, do

motivado e do arbitrário. Reconhece que foi uma boa base, mas as contribuições teóricas que vieram a seguir, entre final da década de 1960 e início de 1970, motivaram avanços significativos na possibilidade de ir além do analógico, associando a imagem a diferentes códigos os quais ela é portadora, e não em relação ao objeto que representa. Para dar cabo dessas questões acerca da arbitrariedade do signo visual, Metz se apoia em U. Eco, E. Véron, em L. Hjelmslev, sobre as formas dos planos da linguagem e a comutabilidade das unidades mínimas, nas estratificações sócio-culturais da imagem discutidas por Barthes e Bourdieu e nas configurações semânticas propostas por Greimas.

Portanto, pode-se dizer que C. Metz foi precursor de uma semiologia do cinema assentada na continuidade plena dos pressupostos barthesianos, ao passo que exerce, também, uma continuidade acentuada da teoria hjelmsleviana, de modo a sacramentar tanto uma sintagmática fílmica quanto uma unidade mínima para o cinema, que viria a ser o plano da imagem. Metz também praticou uma retórica da continuidade de grau um tanto especulativo quanto aos conceitos da semiologia da comunicação, visto que o autor traz tais conceitos de forma a contextualizar seu raciocínio, apresentando termos e entendimentos relevantes para a época, os quais contribuíam para dar mais espessura aos seus argumentos.

Na seção “René Lindekens” foram discutidas as propostas metodológicas do autor em “Análise estrutural da *Stripsody* de Cathy Barberian”, artigo publicado no número temático “La bande dessinée et son discours” de *Communications*, em 1976. Ao longo de suas proposições, Lindekens apoia suas análises nos pressupostos hjelmslevianos, na teoria narrativa de Propp e na semiótica greimasiana. Seu objeto é uma *stripsody*, tipo peculiar de histórias em quadrinhos marcado por uma “gestualidade-auditiva”, em que as onomatopeias se organizam em linhas horizontais e barras verticais, como em uma partitura, de modo a estruturar uma história para ser lida e contada em voz alta. R. Lindekens buscou não apenas demonstrar a aplicabilidade dos conceitos dos autores nos quais se apoiou, mas propor uma metodologia eficaz para análise do plano de expressão de linguagens visuais.

Para analisar as *stripsodys* por um princípio sintagmático, R. Lindekens recorre aos conceitos de actantes, isotopia e ao modelo lógico e binário do nível fundamental, por intermédio dos semas, todos conceitos greimasianos. O autor também se apoia nos pressupostos hjelmslevianos acerca da forma dos planos de expressão e conteúdo e nas funções narrativas de Propp. Sendo assim, é possível circunscrever a retórica de Lindekens em uma continuidade plena tanto da teoria hjelmsleviana, a respeito dos

investimentos operacionais a partir da forma dos planos da linguagem, quanto da semiótica de Greimas, em razão da aplicação dos conceitos atrelados ao Percurso Gerativo do Sentido.

Na seção “Claude Bremond” foi discutido o artigo “Por uma linguagem gestual das histórias em quadrinhos”, publicado pelo autor em 1968 no número temático da revista *Langages*, cujo título é “*Pratiques et langages gestuels*”. Na ocasião, interessa a Bremond compreender o gesto enquanto uma unidade mínima nas histórias em quadrinhos, gênero essencialmente narrativo. Sendo assim, segundo Bremond os gestos atuam em duas frentes: uma em que o traço gráfico representa uma postura, um gesto e uma fisionomia relacionados a um instante, e outra em que há a combinação de diferentes traços gráficos, significando a cronologia de fatos da própria história. A não ser por uma referência breve a R. Barthes acerca das definições de função e índice aplicadas aos gestos, C. Bremond não recorre a outros autores, circunscrevendo, de modo consistente, como as histórias em quadrinhos configuram um objeto de análise exemplar para descrição e entendimento dos gestos, cujo princípio significante não é mais do que narrativo.

A seção intitulada “Violette Morin” foi dividida em duas partes, cada uma dedicada a um artigo da autora, ambos publicados na revista *Communications*. Interessante observar que os textos buscam construir uma fórmula de análise das funções das charges responsáveis por provocar o riso, caracterizando o gênero como cômico. No primeiro artigo discutido, intitulado “A história cômica” e publicado em 1966 no número temático “*Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*”, da revista *Communications*, V. Morin se debruça sobre a questão da produção do humor nas tirinhas de jornal. V. Morin parte de diferentes tipos de disjunção para explicar a origem do cômico nas *strips* cotidianas. A autora lança mão de categorias de análises assentadas em funções narrativas, que atuam de forma a romper com o esperado e causar o efeito cômico. Para organizar as funções do que se pode chamar, no Brasil, de tirinhas, V. Morin se apoia sobretudo em Greimas e em sua concepção de “diálogo dramatizante”. Outras contribuições greimasianas presentes no texto, mas não citadas, retomam o semioticista. Elas dizem respeito aos semas, às categorias sêmicas e aos mecanismos de disjunção e dos disjuntores, conceitos propostos em *Semântica estrutural* (1966).

A segunda parte dedicada a V. Morin traz as discussões presentes no artigo “O desenho humorístico”, publicado no número temático “*L’analyse des images*” da revista *Communications*, em 1970. Na ocasião, V. Morin dá continuidade às formulações acerca

das funções que provocam o riso nas tirinhas. Contudo, em 1970, a autora destaca o desenho, mantendo-se, ainda, no plano de conteúdo, sem trazer as problemáticas da influência do plano de expressão. Para fomentar seu argumento acerca da importância do desenho para o efeito cômico, V. Morin retoma Barthes e seus pressupostos apresentados acerca dos graus atenuados de denotação dos desenhos se comparados com a fotografia, desencadeando uma conotação instantânea. Sua fórmula para a organização das funções da narrativa cômica é mantida no artigo de 1970, focando em uma análise que explicita exemplos das tirinhas em sua estruturação sincrética. Sendo assim, pode-se afirmar que V. Morin possui uma retórica assentada na continuidade plena dos pressupostos barthesianos e greimasianos, fator evidenciado pelo aporte teórico utilizado e que se desdobra para a aplicação da análise de tirinhas de humor.

O percurso demonstrado aqui aponta a efervescente atividade linguística ligada às figuras de Barthes e Greimas. À semiologia barthesiana se une P. Fresnault Deruelle, C. Metz e V. Morin, ao passo que, à semiótica greimasiana foram legadas sobretudo as contribuições de R. Lindekens e também de V. Morin. Para dar mais espessura às suas análises, alguns autores lançaram mão de outros conceitos que também compunham o paradigma da linguística estrutural da época, como C. S. Peirce, V. Propp, R. Jakobson, A. Martinet, G. Mounin, E. Buyssens e E. Benveniste. Importante notar, também, que foi preciso estabelecer relações de continuidade com L. Hjelmslev, sobretudo quanto aos empreendimentos intelectuais de C. Metz e R. Lindekens, principalmente Lindekens, que investiu no plano de expressão para identificar suas interferências no percurso da produção do sentido de linguagens verbo-visuais.

Sendo assim, o eixo saussuro-hjelmsleviano, cujas proposições teóricas foram desenvolvidas a partir do final do século XIX até a década de 1940, e seus desdobramentos envolvidos entre os anos de 1950 e 1970 pelas figuras de Barthes e Greimas, não sofreram, no interior dos estudos acerca dos objetos da cultura de massa, rupturas ou descontinuidades. Tratou-se de um grupo de autores institucionalizados e atuantes no viés das disciplinas que acabavam de compor o paradigma da linguística estrutural, cujas forças intelectuais se uniram para seguir com as convocações da translinguística e da semiolinguística, visto que havia a necessidade patente de inserir, nesse paradigma, mecanismos metodológicos que pudessem analisar a vida de todos os signos no seio da vida social e cultural. A motivação aqui adotada para se escrever uma história da língua envolveu compilações de histórias linguísticas, em que há postulados já sacramentados e que se busca entender de que modo esses pressupostos continuaram a

ser desenvolvidos. A partir dos objetos da cultura de massa, foi possível constatar a relevância de suas linguagens no percurso em que tanto a semiologia quanto a semiótica francesas buscaram desdobrar e dar mais espessura à teoria da linguística estruturalista inaugurada a partir de F. Saussure.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
- ARRIVÉ, M. *Em busca de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Parábola, 2010.
- ALTMAN, C. *A pesquisa linguística no Brasil (1968-1988)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.
- ALTMAN, C. Retrospectivas e perspectivas da historiografia da linguística no Brasil. In: *Revista Argentina de historiografia linguística*, n. I, 2009, p. 115-136.
- ALTMAN, C. História, estórias e Historiografia da linguística brasileira. In: *Todas as letras*, v. 14, n. 1, 2012.
- BADIR, S. Sémiotique et langage: Une présentation historico-épistemologique. In: NORMAND, C.; SOFIA, Estanislao. *Espaces théoriques du langage: des parallèles flous*. Liège: L'harmattan-academia S.a., 2012. p. 279-296.
- BAGGIO, A. T. Gênero e vestuário: princípios para uma semiótica da moda na tese não semiótica de Greimas. In: *Colóquio Internacional Greimas*, n. 1, 2017, São Paulo. *Anais Eletrônicos*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017, p. 221-238.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977
- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. p. 11-26.
- BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. p. 27-44.
- BATISTA, R. O. *Introdução à historiografia da linguística*. São Paulo: Cortez Editora, 2013
- BATISTA, R. O. A Historiografia da Linguística e a retórica dos linguistas: a força das palavras e seu valor histórico. *Filologia e Linguística Portuguesa*, 18, 2016, 301-317.
- BATISTA, R. O. Retóricas revolucionárias na linguística: recepção de teorias e novidade científica. *Forma y Función*, 33, 2020, 41-61.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade do consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995
- BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. In: GREIMAS, A. J.; POUILLON, J.; EHRMANN, J. et al. In. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 105-146.
- BREMOND, C. Pour un gestuaire des bandes dessinées. *Langages*, n. 10, p. 94-100, 1968.
- BURGELIN, O. *A comunicação social*. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1970
- BUYSSSENS, E. *Semiologia e comunicação linguística*; trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CHEVALIER, J-C.; ENCREVÉ, P. La création de revues dans les années 60: matériaux pour l'histoire récente de la linguistique en France. *Langue Française*, n. 63, p. 57-102, 1984.
- CORTINA, A. Percurso da semiótica por meio das obras de Greimas. *Estudos Semióticos*. V. 13, n. 2. São Paulo, dezembro de 2017, p. 37-50.
- COVIN, M. L'image dérobée. *Communications*, n. 24, p. 197-242, 1976.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*: vol. 1 o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Unesp, 2018.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FIORIN, J. L. A noção de texto na semiótica. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 165-176, jan. 1995.

- FIORIN, J. L. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. *Galáxia*, São Paulo, v. 5, p. 19-52, abr. 2003.
- FIORIN, J. L. O projeto semiológico. In: FIORIN, J. L. *et al. Saussure: a invenção da linguística*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 99-112.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. Le verbal dans la bande dessinée. *Communications*, n. 15, p. 145-161, 1970.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *La bande dessinée: Essai d'analyse sémiotique*. Paris: Hachette, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. Du linéaire au tabulaire. *Communications*, n. 24, p. 7-23, 1976.
- GREIMAS, A. J. L'actualité du saussurisme. *Le Français Moderne*, Paris, n. 24, p. 191-203, jan. 1956. Disponível online : www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Greimas_Actualite.html.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, A. J. Condições para uma semiótica do mundo natural. In: GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975. p. 46-85.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2ª ed. 3ª reimp. São Paulo: Contexto, 2016.
- GUIRAUD, P. *A semiologia*. Lisboa: Presença, 1983.
- HÉNAULT, A. História concisa da semiótica. São Paulo: Parábola, 2014.
- HABERMAS, J. *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 153-164.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo. São Paulo, Cultrix, 1969.
- LINDEKENS, R. *Essais de sémiotique visuelle*. Paris: Klincksieck, 1976a.
- LINDEKENS, R. Analyse structurale de la *Stripsody* de Cathy Berberian. *Communications*, n. 24, p. 140-176, 1976b.
- LINDEKENS, Réne. Imagens pornográficas e imagens de arte: abordagem de uma teoria de uma substância da imagem. *Revista Caligrama*, v. 1, n. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56699/59728>>. Acesso em: 05/08/2021.
- LOPES, E. A semiolinguística geral de Ferdinand de Saussure. In: LOPES, E. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Cap. 2. p. 45-76.
- KOERNER, K. *Quatro décadas de historiografia linguística: estudos selecionados*. 1 ed. Vila real: Centro de Estudos em Letras. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, v. 11, p. 91-102, 2014.
- MARCUSE, H. *Ideologia da Sociedade Industrial: O Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MARTINET, A. *Elementos de linguística geral*. Lisboa: Sá da Costa, 1970.
- MARTINET, J. *Chaves para a semiologia*. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- MATTE, A. C. F.; LARA, G. M. Semiótica greimasiana: iniciando a conversa. *Anais da VI SEVFALE*, Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 35-50.
- MAZZARON, C. C.; PORTELA, J. C. A noção de conteúdo e de expressão no percurso gerativo do sentido. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/148463>. Editores Responsáveis: Ivã Carlos

- Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 14, Número 3, São Paulo, dezembro de 2018, p. 1–14. Acesso em 08/08/2021.
- METZ, C. Cinéma: langue ou langage?. *Communications*, n. 4, p. 52-90, 1964.
- METZ, C. La grande syntagmatique du film narratif. *Communications*, n. 8, p. 120-124, 1966.
- METZ, Christian. . Les sémiotiques ou sémies: a propos de travaux de Louis Hjelmslev et d' André Martinet. *Communications*, Paris, n. 7, p. 146-157, 1966.
- METZ, Christian. Le dire et le dit au cinéma. *Communications*, Paris, n. 11, p. 22-33, 1968.
- METZ, C. Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications*, n. 15, p. 1-10, 1970.
- METZ, C. *et al.* Além da analogia, a imagem. In: *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- METZ, C. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, C. *et al.* A grande sintagmática do filme narrativo. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MORIN, V. L'histoire drôle. *Communications*, n. 8, p. 102-119, 1966.
- MORIN, V. Le dessin humoristique. *Communications*, n. 15, p. 110-131, 1970.
- MORIN, V. *et al.* A historietta cômica. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MOUNIN, G. *Introdução à Linguística*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1968.
- MOUNIN, G. *Introduction à la Sémiologie*. Les Editions de Minuit, 1970
- NORMAND, C. Semiologia, Semiótica, Semântica: observações sobre o emprego desses termos por émile benveniste. In: NORMAND, C. *Convite à linguística*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 173-184.
- PAILLARD, B. A sociologia do presente. In: PENA-VEGA, A.; LAPIERRE, N. *Edgar Morin em Foco*. São Paulo: Cortez, 2008. p. 16-68.
- PENA-VEGA, A. LAPIERRE, N. *Edgar Morin em foco*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. São Paulo : Cortez, 2008.
- PORTELA, J. C.; SCHWARTZMANN, M. A noção de gênero em semiótica. In: PORTELA, J. C. *et al.* *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 69-98.
- PORTELA, J. C. Sémiotique de la bande dessinée: regards sur la théorie franco-belge. *Signata*, [s.l.], n. 7, p. 391-407, dez. 2016.
- PRIETO, L. J. *Mensagens e sinais*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1928].
- PUECH, C. L'emergence du paradigme sémiotique-structural en France. In: BETTINI, G. *et al.* (org.) *Semiotica: configurazione disciplinare e questioni contemporanee*. Milano, 2002.
- RASTIER, F. Da semântica estrutural à semiótica das culturas. *Galaxia*, São Paulo, dossiê especial 2, p. 15-40, dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/45627/30555>. Acesso em: 2 ago. 2020.
- SANTOS, F. K. R. *O conceito de figuratividade e as práticas de institucionalização da semiótica no Brasil e na França*. 2020. 348 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho/FLCAr, Araraquara, 2020.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

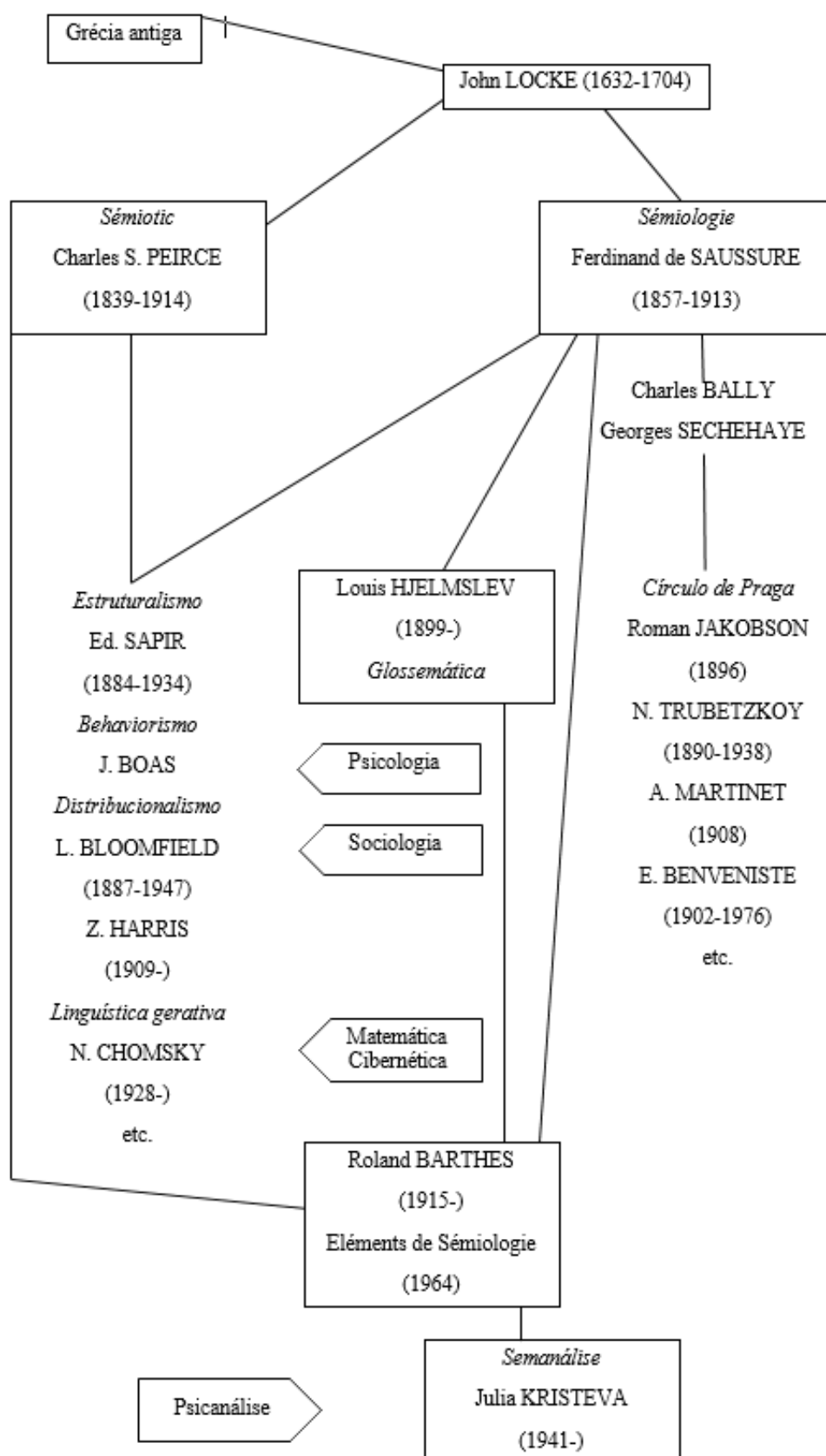
SOBRAL, A. Considerações epistemológicas sobre a semiótica greimasiana. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 63-74, jun. 2009.

TEIXEIRA, L. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. *Gragoatá: Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, Niterói*, v. 9, n. 16, p. 229-242, 2004.

TOUSSANT, B. *Introdução à semiologia*. Lisboa: Europa-América, 1978.

APÊNDICE

**ESTRUTURA DOS DESDOBRAMENTOS DA SEMIOLOGIA NA FRANÇA ATÉ O
FINAL DA DÉCADA DE 1970**

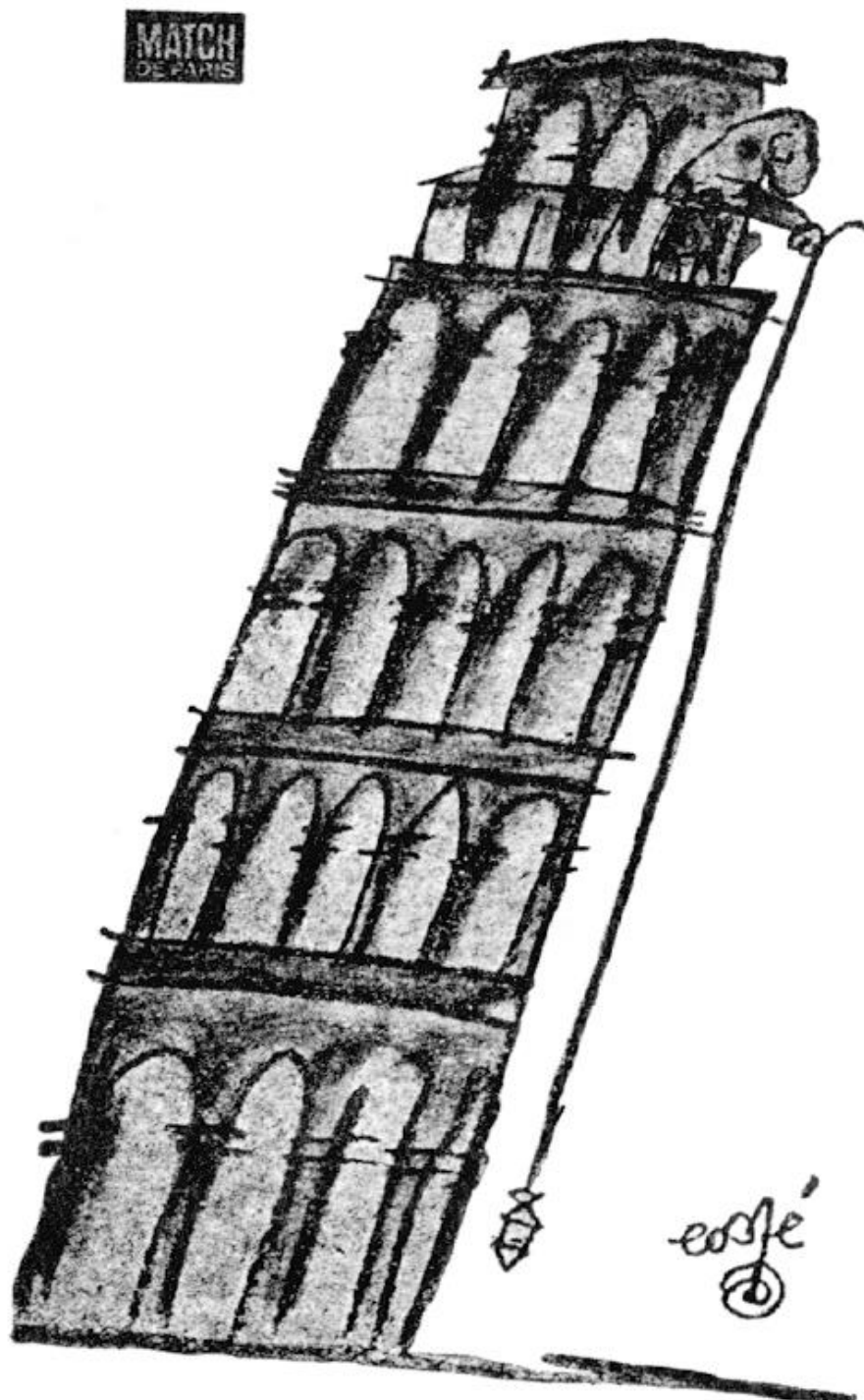


Fonte: B. TROUSSAINT (1978, p. 75)

ANEXOS

ANEXO A - *LE FIL À PLOMB*

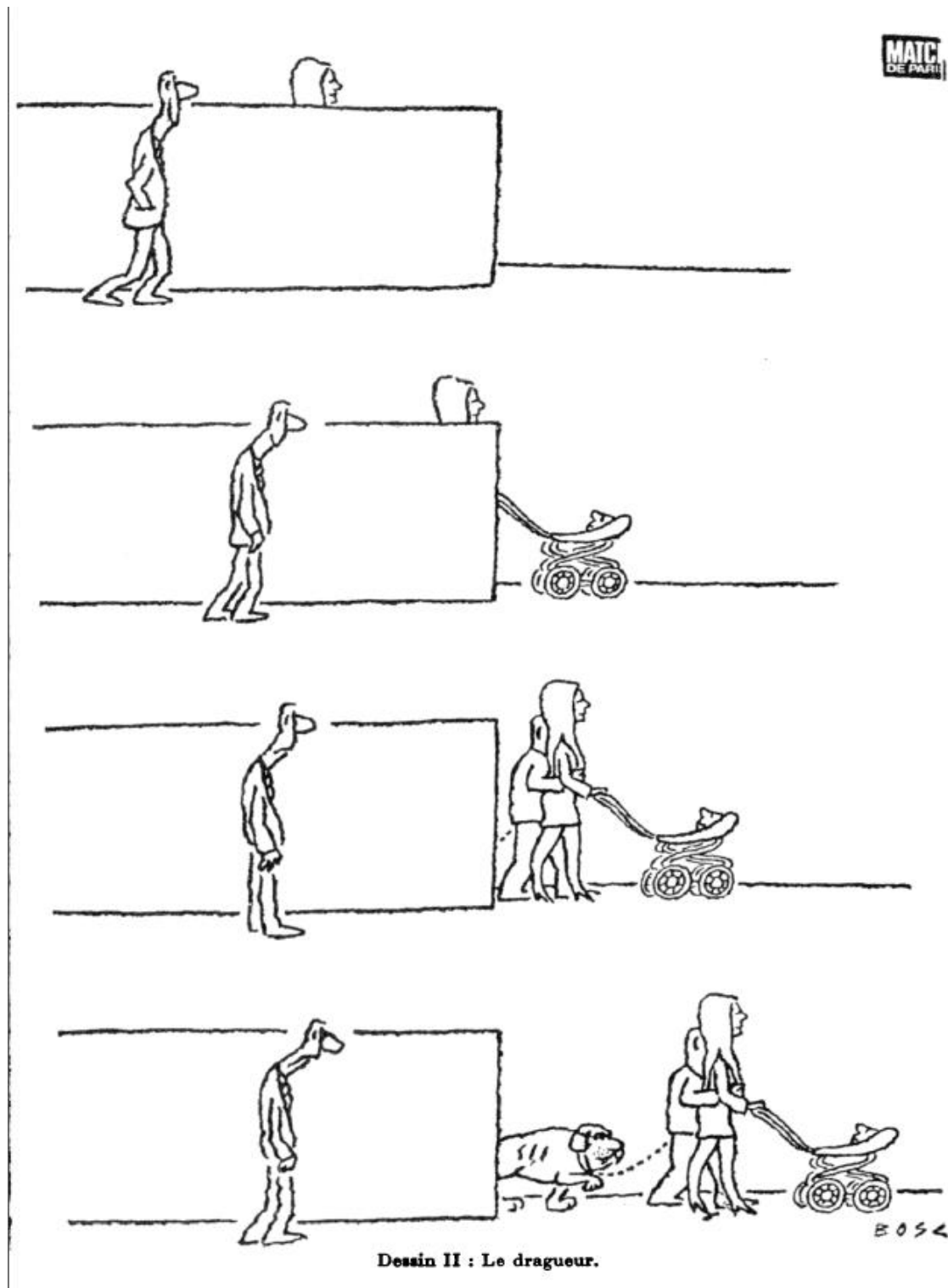
DESENHO UTILIZADO NA ANÁLISE DE V. MORIN (1970, p. 117)



Dessin I : Le fil à plomb.

ANEXO B - LE DRAGUEUR

DESENHO 2 UTILIZADO NA ANÁLISE DE V. MORIN (1970, p. 123)



ANEXO C - LE MARI SOUS LA POIX BOUILLANTE

DESENHO 3 UTILIZAD8 NA ANÁLISE DE V. MORIN (1970, p. 128)

☞ La poix fondue, tu crois que ça tache ? ☞

Dessin III : Le mari sous la poix bouillante.