

Sandra Ramalho  
Murilo Scoz  
Célio Teodorico dos Santos  
(orgs.)



# Ressonâncias **Semióticas**



Ressonâncias  
**Semióticas**

## UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

Prof. Dr. Marcus Tomasi

### **Reitor**

Prof. Dr. Leandro Zvirtes

### **Vice-Reitor**

Sheila Gerber Péres

### **Pró-Reitor de Administração**

Soraia Cristina Tonon da Luz

### **Pró-Reitora de Ensino**

Prof. Fabio Napoleão

### **Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade - PROEX**

Prof. Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

### **Pró-Reitor De Pesquisa e Pós-Graduação**

Márcio Metzner

### **Pró-Reitor de Planejamento**

## **EDITORA UDESC**

Marcia Silveira Kroeff

### **Coordenadora**

## **CONSELHO EDITORIAL**

Marcia Silveira Kroeff – **Presidente**; Alexandre Magno de Paula Dias – **Cesfi**; Fernanda Simões Vieira Guimarães Torres – **Cefid**; Giovanni Lemos de Mello – **Ceres**; Janine Kniess – **CCT**; Monique Vandresen – **Ceart**; Nílson Ribeiro Modro – **Ceplan**; Rafael Tezza – **Esag**; Renan Thiago Campestrini – **Ceavi**; Rosana Amora Ascari – **Ceo**; Roselaine Ripa – **Cead**; Sílvia Maria Fávero Arend – **Faed**; Veraldo Liesenberg – **Cav**.

## **NÚCLEO DE ESTUDOS SEMIÓTICOS E TRANSDISCIPLINARES - NEST**

Prof. Dr. Murilo Scoz – Líder

Prof. Dra Sandra Ramalho – Vice-líder

## **EDITORA UDESC**

**Fone:** (48) 3664.8100

**E-mail:** [editora@udesc.br](mailto:editora@udesc.br)

**http://**[www.udesc.br/editorauniversitaria](http://www.udesc.br/editorauniversitaria)

Organizadores:

Sandra Ramalho

Murilo Scoz

Célio Teodorico dos Santos

# Ressonâncias **Semióticas**

Florianópolis

2019



**Organização:**

Prof<sup>a</sup> Dra. Sandra Ramalho  
Prof. Dr. Murilo Scoz  
Prof. Dr. Célio Teodorico dos Santos

**Colaboradores:**

Analice Dutra Pillar  
Cárlida Emerim  
Luciana Chen  
Luzinete Carpin Niedzieluk  
Marc Barreto Bogo  
Maria Collier de Mendonça  
Moema Martins Rebouças  
Murilo Scoz  
Richard Perassi Luiz de Sousa  
Sandra Ramalho e Oliveira  
Tanise Reginato

**Projeto gráfico e Capa:**

Carolina Savioli Marques Tavares  
Priscyla Falkenburger

**Editoração:**

Bruna Rosa Machado  
Jorge Fernandes  
Priscyla Falkenburger

R435 Ressonâncias semióticas / Sandra Ramalho, Murilo Scoz, Célio Teodorico dos Santos (orgs.). - Florianópolis: UDESC, 2019.  
148 p. : il.

Inclui referências e biografias dos autores.  
ISBN-E: 978-85-8302-189-6

1. Semiótica - Análise do discurso. 2. Linguagem e educação. 3. Narrativa (Retórica). 4. Educação - Estudo e ensino. I. Ramalho, Sandra. II. Scoz, Murilo. III. Santos, Célio Teodorico dos.

CDD: 401.41 - 20. ed.

# S U M Á R I O

- 9 APRESENTAÇÃO  
Murilo Scoz
- 13 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM TEXTOS SINCRÉTICOS:  
O HIATO COMO DIALOGUS ET LOCUS  
Sandra Ramalho e Oliveira, Cárlica Emerim e Luzinete Carpin Niedzieluk
- 33 DOCENTES ARTISTAS: NARRATIVAS TECIDAS  
EM CONTEXTOS EDUCATIVOS  
Moema Martins Rebouças
- 47 LEITURAS DE MICRONARRATIVAS AUDIOVISUAIS EM  
CONTEXTOS EDUCATIVOS: BARQUINHOS DE TATAJUBA  
Analice Dutra Pillar e Tanise Reginato
- 65 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPOSIÇÕES  
“A COR NÃO TEM FIM: PINTURAS E TAPEÇARIAS  
DE JACQUES DOUCHEZ” E “P/B – ACERVO MAB”  
Luciana Chen
- 83 DINÂMICAS DE AJUSTAMENTO NO DESIGN  
DE INTERAÇÃO: UMA PROPOSTA SOCIOSEMÍÓTICA  
PARA OS ESTUDOS DA USABILIDADE  
Murilo Scoz
- 103 PRÁTICAS DE CRIAÇÃO E DE LEITURA  
NO E-BOOK *A UNIVERSE EXPLODES*  
Marc Barreto Bogo
- 123 SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA, MARCA  
E MERCADO: RESSONÂNCIAS EM UMA  
PUBLICAÇÃO DE LAURA OSWALD  
Richard Perassi Luiz de Sousa e Maria Collier de Mendonça
- 141 SOBRE OS AUTORES





## APRESENTAÇÃO

No campo da Física, diz-se que a interação de um corpo ou sistema com outro resulta da transmissão de alguma espécie de influência - ou energia - segundo vetores mais ou menos claros de sentido e direção. Ou seja, da relação entre uma fonte de origem capaz de atuar sobre uma entidade de destino, e de uma entidade de destino disponível ao contato. É o que explica o funcionamento das partículas elétricas em redes de transmissão, o comportamento dos fluidos, bem como a dinâmica dos corpos segundo as leis da mecânica.

Em casos bastante específicos, ocasionalmente, este tipo de contato, esta influência, se dá através de uma interação que coloca em marcha não apenas uma reação do corpo ou sistema de destino, mas uma forma específica de comportamento que se expressa como uma oscilação rítmica - uma vibração - cuja amplitude equivale a da fonte de energia. Isto porque, nestes casos particulares, os impulsos criados pelo corpo *um* (o emissor) acontecem de coincidir com o potencial de vibração do corpo *dois* (o receptor), ou seja, com uma de suas frequências naturais de vibração. Quando isto ocorre, temos o que os físicos convencionaram chamar *ressonância*. Nestas condições, duas entidades estão harmonicamente conectadas numa

variedade de relação que não depende apenas da ascendência do corpo *um* sobre o corpo *dois*, mas de uma espécie de articulação tornada possível pela reciprocidade de suas qualidades. Diz-se, portanto, que ressoam *juntos*.

Assim, podemos depreender que o fenômeno da ressonância, tanto no domínio da física quanto nas interações da vida vivida, entre organismos, indivíduos, sujeitos, grupos sociais, depende de uma espécie de disposição - um modo de existência - que compete a cada uma das partes em contato, mas que só pode se manifestar na presença de seu par pressuposto. Em outras palavras, para que possa se estabelecer, a ressonância necessita que haja uma correspondência de qualidades modais entre as partes, que como potencialidade, só se deixa acionar na performance realizante de um ajustamento.

É nesta exata medida que o fenômeno, emprestado da mecânica newtoniana, passa a servir de quadro conceitual a este registro de explorações sobre os modos de produção do sentido. Ressonâncias Semióticas constitui um esforço interinstitucional, colaborativo e transdisciplinar de investigação das formas distintas de manifestação do encontro entre as categorias analíticas da semiótica de Greimas e diferentes produtos do fazer criador humano. E tal aproximação depende, de saída, justamente do reconhecimento de uma predisposição ao sentido que nutre e anima a experiência dos seres humanos enquanto seres de linguagem, ou seja, de uma disposição a significar o mundo a sua volta.

Em outros termos, a iniciativa aqui apresentada se baseia no fato que a produção dos bens culturais - seja nas artes visuais, na literatura, na mídia, na moda, no design, no jornalismo, ou em qualquer outra esfera da ação humana - instaura uma situação também particular, por constituírem práticas enunciativas, ou seja, construções textuais tornadas possíveis pela pressuposição entre o fazer persuasivo de um enunciador e a possibilidade de um fazer interpretativo por parte de um enunciatário. Assim como na ressonância dos corpos, também os sentidos emergem da conexão de distintos agentes que, postos em contato no processo de

comunicação, podem experimentar reciprocamente as potencialidades - as vibrações - um do outro.

Ressonâncias Semióticas, em textos de aprofundamento e aplicação das categorias do edifício teórico greimasiano, dá continuidade aos esforços do grupo de Pesquisa NEST (Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares) em fomentar não apenas a abordagem das práticas produtoras de sentido, mas igualmente aquelas formas de aproximação com novos objetos semióticos que podem ser viabilizadas pela tensão entre diferentes modos de pensar. A rigor, é esta inclinação ao risco, ao imprevisível e ao insólito que resta subjacente a qualquer forma de movimento transdisciplinar, aberto a frequências de vibração distintas. Aqui, importa reconhecer na ressonância, no ajustamento entre diferentes perspectivas epistemológicas, a possibilidade de novos modos de produzir - e pensar - o sentido, sem que seja necessário recorrer a modelos rígidos quanto a estruturação dos papéis em jogo. Pois em acordo com uma semiótica do sensível, é preciso reconhecer que o sentido do mundo não pode se dar senão mediante um corpo que o percebe e o significa, exatamente por nele se fazer presente e assim, torná-lo significante.

**Murilo Scoz**

**Líder do Grupo de Pesquisa NEST**



## RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM TEXTOS SINCRÉTICOS: O HIATO COMO *DIALOGUS ET LOCUS*

Sandra Ramalho e Oliveira

Cárlida Emerim

Luzinete Carpin Niedzieluk

A semiótica se consolida nos últimos anos como uma teoria que vem se mostrando capaz de contribuir para a análise dos textos sincréticos contemporâneos. Sob a égide da semiótica discursiva, imbricada nos estudos sobre linguagens estéticas, a pesquisa propõe um ensaio teórico-metodológico com vistas a enfrentar a análise de objetos sincréticos, partindo de proposições teóricas de diferentes estudiosos, separados pelo tempo e pelo espaço, que resultaram em apreciações assimétricas passíveis de estabelecer *dialogus*. A palavra diálogo é tomada na sua versão original latina, *dialogus* – embora venha de um conceito grego – pois, para os romanos, não se trata apenas de uma conversa entre duas ou mais pessoas, mas contempla diálogos alternativos, que inclui a expressão das emoções e que leve à concordância, caso haja discórdia. Tal diálogo, como a pesquisa mostrou, aponta movimentos dialógicos tanto de aproximação como de distanciamento. O texto se organiza da seguinte forma: apresentam-se os

conceitos de base e a articulação possível entre eles, na sequência, ensaia-se um modelo de análise que contemple estes pressupostos teórico-metodológicos e, por fim, a análise e as considerações finais em torno da proposição.

## DAS CONTRIBUIÇÕES BAKHTINIANAS

Na busca da construção de sentidos de textos sincréticos ou multimodais trazemos algumas contribuições provenientes da Análise Dialógica da Linguagem Bakhtiniana ou da Semiótica Dialógica da Linguagem, pois tanto Beth Brait como Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro consideram Bakhtin como um semioticista, na tentativa de um diálogo com os pressupostos provenientes da Semiótica Discursiva Greimasiana. Para isto, é mister considerar a natureza constitutivamente dialógica da linguagem como “[...] conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantém vivo o pensamento desse produtivo teórico”. (Brait, 1994, p. 11). Bakhtin busca apresentar a heterogeneidade constitutiva da linguagem, por meio de sua dimensão histórica-ideológica e da discussão de uma natureza interdiscursiva social e interativa da palavra; assim, a interdiscursividade é condição da linguagem.

Questões referentes ao sentido e significação estão presentes em várias obras de Bakhtin, como por exemplo, em *Acerca da Filosofia do Ato*, 1993, [1920-1922]<sup>1</sup>, em *Problemas da poética de Dostoievski* 2002 [1929], porém citamos *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, 1999 [1929], em que significação se refere a capacidade de significar do signo e tema se refere ao sentido assumido pelo discurso numa situação concreta de enunciação, de acordo com os elementos extraverbais que participam da construção do sentido, como, por exemplo, a identidade e o papel dos interlocutores, o lugar de enunciação do enunciado, a esfera de circulação do signo; e a finalidade do ato enunciativo. Para o autor:

1. As datas que estão entre colchetes correspondem as datas de escritura dos textos pelos autores.

[...] a evolução semântica na língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo – no sentido da totalidade de tudo que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo – é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1999, p. 136).

É por conta deste alargamento horizonte apreciativo que:

[...] a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias. (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1999, p. 136)

Assim, o sentido dos textos/enunciados se dão na interação entre o autor/criador e leitor/contemplador permeado sempre pela apreciação valorativa de ambos, ou seja, permeado de “avaliação social” ou de “entonação” ou ainda de “tom do discurso”. Isto corrobora com o que afirma Landowski (2004), de que os sentidos não são aleatoriamente atribuídos por um sujeito, mas são negociados na interlocução entre os dois polos da enunciação.

## DIALOGISMO, POLIFONIA E BIVOCALIDADE <sup>2</sup>

Dialogismo no sentido bakhtiniano é considerado como as diferentes vozes instauradas nos enunciados, nos discursos. Polifonia assim como heteroglossia são apenas outros termos para dialogismo, pois na década de 30, Bakhtin concebe a linguagem como heteroglossia, ou seja, como um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, isto é, um conjunto de formações verbo-axiológicas. Também chamado de plurilinguismo, (o discurso de outrem na linguagem de outrem, cuja palavra deste discurso/texto é bivocal), pois lembramos que os textos originais estavam escritos em russo e houve dificuldades em função das traduções, por isso, palavras nem sempre coincidem com as palavras estabelecidas pelo autor. Segundo Bakhtin, (2002, p. 195 [1929]):

2. Tal discussão já foi apresentada em artigo intitulado “Relações intertextuais e sentidos dialógicos” publicado em 2017 na revista GEART.

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. [...]. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras dos outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Na dialogia, as vozes estão presentes, as entonações (valorações verbo-axiológicas pessoais) são fundamentais, valoram e ideologizam, as palavras e as réplicas são vivas, e as consciências estão em interação. Um exemplo de discurso polifônico ou bivocal é a ironia, nela a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. Esta segunda voz entra em hostilidade (contradição) com a primeira e o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (a voz do parodiado e do parodiante - zomba-se da voz séria e, ao mesmo tempo afirma-se uma alegria com a outra voz). Bakhtin destacou o papel do dialogismo na sua construção, cujo resultado ele chamou “híbrido premeditado”.

Para Braith, (2005, p. 80), “[...] o dialogismo é um elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e compreensão dos sentidos, essa fronteira em que o eu e o outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem”; nessa direção, dialogismo é um jogo dramático de vozes e a condição de sentido do discurso, enunciado ou texto. Estas são formas de dialogismo, das vozes que falam e polemizam no texto, no enunciado reproduzindo o diálogo com outros textos, com outros enunciados, mostrando que a polifonia é a forma suprema do dialogismo.

## **INTERTEXTUALIDADE, INTERDISCURSIVIDADE**

O conceito de intertextualidade foi proposto por Kristeva (1974), fundada em proposições de Bakhtin, no qual a pesquisadora sugere



compreender como o diálogo entre textos distintos, em que um texto retoma outro texto. Para a autora, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para a definição de texto Barros (1996, p. 24) também recorre à teoria bakhtiniana e o define como dialógico. De acordo com a autora:

[...] o texto é constitutivamente dialógico; define-se pelo diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos (da situação e da enunciação) e só assim, dialogicamente, constrói-se a significação. (BARROS, 1996, p. 24).

Segundo Barros (2011, p. 04), a intertextualidade, na obra de Bakhtin, “[...] é intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos”. Aliás, cabe ressaltar que Barros, ao referir-se “a diálogo com outros textos”, lembra o que Kristeva propõe como compreensão de intertextualidade, como apresentado anteriormente. Para os estudiosos de Bakhtin, entre eles destacamos Barros (1996) e Brait (1997; 2005), o termo dialogismo é considerado o princípio constitutivo da linguagem, e este tem vários aparentados como intertextualidade ou interdiscursividade, ou bivocalidade, ou ainda polifonia, assim percebe-se na concepção de intertextualidade, das relações entre textos, ecos do dialogismo bakhtiniano. Isto ocorre porque Bakhtin concebe o *eu* e o *outro* como inseparavelmente ligados e tendo como elemento articulador a linguagem, cuja natureza constitutiva, conforme já dito anteriormente, é a dialogia.

## TEXTOS MULTIMODAIS, SINCRÉTICOS

Um texto multimodal pode ser descrito como um texto que incorpora mais de uma modalidade de linguagem que realiza comunicação texto por meio de mais de um código semiótico. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). A denominação de texto multimodal vai ao encontro do que Calabrese

(2008) denomina de “semióticas sincréticas”, quando as linguagens se associam, se mesclam. A multimodalidade é entendida, em termos gerais, como a co-presença de vários modos de linguagem, sendo que os modos interagem na construção dos significados da comunicação social. Essa perspectiva se apoia no argumento de que a comunicação humana é essencialmente multimodal, pelo fato de que os modos semióticos não funcionam separadamente, mas em uma interação, todos realizando os significados que fazem parte de seu potencial semiótico (KRESS, VAN LEEUWEN, 2001).

A multimodalidade envolve o estudo de textos verbais conectados a outros modos semióticos como visual, sonoro, gestos e movimento para mostrar que a significação nos textos é representada de diferentes formas. Na construção de sentidos, os modos semióticos se integram, permitindo afirmar que todo texto é multimodal, ou seja, todo texto é sincrético, considerando-se as diferentes instâncias envolvidas no processo enunciativo.

## DAS CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

A Semiótica Discursiva é definida pelos autores de base que a fundamentam a partir de Saussure (1973), Hjelmslev (1975 e 1979) e Greimas (1973, 1976, 1979, 1999) e, principalmente, pelo estudo do texto e se propõe a ser uma teoria geral dos processos e das relações de produção de sentido. O percurso aqui representado propõe uma metodologia instrumental e/ou operatória para a descrição dos discursos e das práticas sociais, na perspectiva de buscar entender *o que o texto diz e como faz para dizer o que diz*, partindo da análise do texto, como bem se enfatizou, em sua forma de manifestação discursiva. Assim, as considerações basilares são inspiradas na semiótica que começa a partir da Escola de Paris com os desdobramentos realizados por Greimas e outros integrantes. Recorrendo, quando necessário, não só à semioticistas seguidores destas proposições que vêm, há seu tempo,

desenvolvendo e ampliando o escopo de aplicabilidade desta teoria, bem como a outros autores cujas proposições interdisciplinares e integrativas permitem a interlocução e a potencialidade dos estudos semióticos.

Diante do exposto, assume-se que o fundamento principal da semiótica é a busca do “sentido do sentido”, quer dizer, da compreensão em torno do processo de produção de sentido. Um processo que ocorre no estabelecimento de relações em diferentes ordens e instâncias, constituindo-se num movimento em aberto. A semiótica, enquanto campo de conhecimento que se propõe a estudar os processos de produção de sentido e ocupa-se de organizar metodologias que possibilitem articular produção e reconhecimento dos sentidos, considerando os diferentes sistemas culturais e sociais em que essas instâncias estão inseridas.

Fundado nesses autores, Paolo Fabbri (1999) parte do pressuposto de que modelos semióticos devem prever um percurso em quatro níveis: 1) empírico; 2) metodológico; 3) teórico e, 4) compatibilização entre linguagem teórica e metodológica. Nesse primeiro nível, o empírico, seria o espaço de excelência para os estudos semióticos visto que são os textos que direcionam para os conceitos necessários ao seu próprio entendimento. No segundo nível, o metodológico (que está relacionado ao primeiro), onde se descobre o funcionamento dos sentidos, estabelece-se uma série de conceitos operacionais indefinidos cuja realização do processo de análise e suas respostas enfatizam sua eficácia ou não no sistema de análise. Ou como bem diz Fabbri, “[...] una serie de conceptos formados e interdefinidos, pero sobre todo responsables de su propia interdefinición”. No terceiro nível, o *teórico*, se define e justifica as categorias que foram utilizadas nos dois primeiros níveis e, por fim, o quarto nível, realiza-se a adequação entre a *linguagem teórica* e a *metodológica* com vistas a fundamentar as pressuposições adotadas do ponto de vista filosófico. Nessa direção, Fabbri (1999) pondera que:

De modo que si por un lado la teoría semiótica sirve para motivar los métodos de análisis empírico, por otro debe basarse en alguna forma de epistemología. La teoría será tanto más fuerte cuanto más capaz sea de explicitar sus mecanismos epistemológicos de fondo. (FABBRI, 1999, p. 52)

Fabrizi enfatiza, ainda, a necessidade dos *links* que unem esses quatro níveis, que, segundo ele, não ficam muitas vezes evidentes, pois não são apresentados de forma clara e eficaz pela investigação semiótica. Portanto, a sugestão do autor é que se examine essa organização do sentido partindo de suas relações reconhecíveis, elaborando modelos que possam perceber, através da hierarquização em níveis de análise, a complexidade dos significados e dos fenômenos culturais, sem, contudo, aplicar fórmulas rígidas. Como bem diz o autor:

Al generalizar, al decir que hay un giro semiótico, quiero exponerme a la respuesta y a la observación, pero al mismo tiempo reivindicar la necesaria fragilidad de la generalización. Al darle la vuelta a la idea de que la generalidad es dura y compacta y los fragmentos frágiles e indefesos, quiero plantear la idea de un giro semiótico bajo el signo de una generalización frágil. En una época en la que predomina la problemática de las redes conceptuales y la multiplicidad (con la lucha implícita y necesaria contra toda forma de jerarquía *a priori*), buscar la generalidad es para mí no tan sólo un deber intelectual, sino también, en el fondo, un placer del espíritu. Placer que sin embargo no excluye una obligación de respuesta. (FABBRI, 1999, p. 20).

Antes porém, é preciso enfatizar algumas premissas. A primeira delas é que embora se centralize o estudo no texto, recusa-se o imanentismo ortodoxo, pois têm-se a convicção de que para a compreensão dos textos sincréticos é preciso não ficar restrito aos limites do texto; ficar nesses limites é abrir mão de partes significativas do sentido. Assim reconhecendo, o percurso de análise semiótica deve contemplar o processo de produção, circulação e recepção dos textos, relações, aliás, que Hjelmslev já reconhecia, segundo afirma Diana Barros:

O texto só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto da comunicação – e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quando dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação dos sentidos. (BARROS, 1990, p. 07)

Nessa mesma direção, Verón assevera:

A los “inmanentistas” les decimos que el análisis interno es una ilusión: cuando analizan un texto, están necesariamente poniéndolo en relación con algo que no está en el texto, aunque este “algo” no se formule; ello deriva de la naturaleza heterogénea, fragmentada, de todo “texto”... lo que es válido, a fortiori, para cualquier superficie significativa, cualquier que fuere su soporte material, lingüístico u otro. (VERÓN, 1987, p. 127-128)

Destarte, parte-se para uma segunda premissa: a definição de **texto** e a sua função no processo comunicativo. Em tempo, entende-se comunicação tal como se deixa perceber pelo verbete no **Dicionário de Semiótica** (Greimas e Courtés, 2016), um conceito complexo cuja essência dificulta uma taxionomia e uma sintaxe apropriada, afinal:

[...] se a linguagem é comunicação, é também produção de sentido, de significação. Não se reduz à mera transmissão de um saber sobre o eixo “eu/tu”, como poderia afirmar certo funcionalismo; complementarmente, ela se desenvolve, por assim dizer, para si mesma, para aquilo que ela é, possuindo uma organização interna própria que não aparece poder ser explicada unicamente pela teoria da comunicação, que toma, de algum modo, um ponto de vista externo. (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 80)

Além disso, segundo Greimas e Courtés (2016):

[...] As atividades humanas, no seu conjunto, são geralmente vistas como ocorrendo em dois eixos principais: o da ação sobre as coisas, pela qual o homem transforma a natureza – é o eixo da produção –, e o da ação sobre os outros homens, criadora das relações intersubjetivas, fundadoras da sociedade – é o eixo da comunicação. (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 81)

Retomando a definição de **texto** no processo comunicativo, recorre-se a Fabbri quando aponta que para analisar os objetos de estudos da comunicação contemporânea deve-se partir do **texto** por ele considerado “porções de sistemas de significação situados em uma dada cultura”, podendo ser uma pintura, um comportamento ou estilo de vida, um modo de fazer, etc: “sólo existen textos, textos de objetos, nos textos de palabras o de referencias,

textos de objetos complejos, pedazos de palavras, de gestos, de imagens, de sonidos, de ritmos, etc., es decir, conjuntos que se pueden segmentar según la necesidad o la urgencia” (FABBRI, 1999, p. 45).

Por esta concepção é que o autor diz que há uma instância variável de enunciação na linguagem, que opera nos textos, sendo essa responsável em transformar os relatos em discurso, pois, independente de sua substância de expressão, o texto representa e inscreve, para além disso, no seu interior, a forma de sua própria subjetividade e intersubjetividade. Textos são, portanto, objetos construídos, que circulam no social e é neles que se materializam os efeitos de sentido pretendidos pelos enunciadores. Na ênfase desta pressuposição, Verón afirma ainda que:

Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son *productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es ele cuerpo, etcétera.) que son fragmentos de la semiosis. (VERÓN, 1987, p. 126-127, grifos do autor)

Dessa forma, uma metodologia de análise fundada na semiótica discursiva que preveja o estudo da comunicação e seus produtos, que possa dar conta da complexidade de seus objetos, pode partir dos textos considerando: 1) o objeto na relação com o espaço midiático no qual está inserido; 2) o objeto na relação com o(a) emissor(a) responsável pela sua produção; 3) o objeto na relação com a estrutura geral comunicativa/midiática no qual está inserido; 4) o objeto na sua estruturação interna, compreendendo a análise e comparação dos outros iguais ou não que o compõem; 5) a análise em profundidade do objeto ou de uma parte dele que mantém sua regularidade, dependência e especificidade bem como as relações que estabelece interna e externamente.

## PARA ENFRENTAR OS TEXTOS SINCRÉTICOS MIDIÁTICOS

O objetivo central deste artigo é propor e discutir diálogos entre textos sincréticos e seus respectivos processos de produção e sentidos apresentando aproximações e distanciamentos entre proposições teóricas de diferentes autores e tempos, cujo fundamento esteja na esteira semiótica. Nessa direção, assume-se o conceito operacional de *hiato* como o articulador que permitirá aproximar ou distanciar tais proposições, a saber das contribuições propostas por Bakthin, Greimas e por outros autores a eles aproximados, que sustentam um percurso metodológico de análise de textos sincréticos midiáticos.

Em tempo, entende-se por textos sincréticos, como já se apontou anteriormente, todo e qualquer objeto da contemporaneidade que se estruture nos modos semióticos integrados e multimodais e, por textos midiáticos, os objetos que circulam na mídia contemporânea, em seus diferentes suportes.

O vocábulo texto é então tomado para designar cada conjunto de elementos e procedimentos de uma construção estruturada e estruturante a ser examinada. Seja qual for o sistema ao qual pertença, a imagem visual, bi ou tridimensional, sonora, ou híbrida em análise será sempre um texto, perceptível porque manifesto aos sentidos, e legível por gerar significados. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2016, p. 90-91)

Assim, compreende-se que qualquer objeto da comunicação midiática contemporâneo pode ser considerado um texto sincrético midiático. E, para enfrentar a análise deste tipo de texto, apresenta-se a seguir, o conceito de hiato, aqui empregado como um articulador potencial de um modelo experimental de análise.

Convém ressaltar que alguns autores já utilizam o vocábulo hiato para explicar o espaço ocupado por diferentes objetos ou fenômenos culturais, porém com outros objetivos. Bellour (1997) utiliza uma das acepções do hiato para definir o espaço de ligação entre imagens, o que

intitula lógica do *e*. Nesta perspectiva o *e* adiciona elementos sendo que esta adição (o próprio movimento de ligar um com o outro) se estabelece como uma estratégia de sentido e significação nessas imagens, tornando-se interessante analisar o que está *entre-imagens*.

Machado (1995; 2000) e Sarlo (1997) também aproximam a noção de hiato como um espaço a ser investigado quando empregam a lógica do *zapping* para referir-se a junção efetuada pelo processo de edição de imagens audiovisuais. Nesta junção o corte e a velocidade são elementos narrativos e no espaço entre eles insere-se o interesse de análise em razão destes constituírem-se como um lugar de produção de sentidos, embora não sejam os únicos. Ainda que o hiato esteja como explicação nas proposições acima apresentadas, ele não é utilizado como conceito operacional, apenas como um elemento semântico para a compreensão espacial deste lugar de análise.

O conceito operacional de hiato começa a ser apresentado por Ramalho e Oliveira em 2016, para dar conta da emergência dos sentidos dos objetos complexos da contemporaneidade. Nessa direção, se quer propor:

[...] hiato<sup>3</sup> como intervalo de fato, entre unidades mínimas de sentido, como as palavras ou as figuras; ou entre um todo de sentido e outro todo, sejam imagens, textos ou eventos. [...] de um espaço intervalar cuja duração no tempo e/ou no espaço é imponderável, e os limites, imprecisos, uma vez que está na dependência dos fenômenos de linguagem, resultado da interação de cada uma dessas unidades, mínimas ou não, postas em relação. [...] o qual variará de acordo não só com os fenômenos postos em relação, mas com a posição assumida pelo interlocutor que os coloca em relação. (RAMALHO E OLIVEIRA, 2016, p. 93-94)

Assumindo este lugar, do provisório, do transitório, do “e”, do entre, o hiato não se constitui de um espaço vazio ou um vácuo, mas, é, naturalmente, o espaço no qual “a emergência de sentido de um texto ou evento e o sujeito leitor ou ator encontram-se e reconstroem juntos os efeitos que emergem, conferindo-lhes sentido” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2016, p. 96).

3. Grifo nosso.



Dessa forma exposto, o conceito operacional de hiato, dada a sua flexibilidade, consiste no *locus* que permite estabelecer em si o diálogo, bem como se expandir ou retrair para, ao mesmo tempo aproximar e/ou distanciar os efeitos de sentido promovidos por textos sincréticos.

Afinal, se a semiótica discursiva propõe a compreensão sobre o processo de produção de sentido e tem como construto estruturante partir do texto como manifestação discursiva, considerando tanto o contexto como as relações que estabelece entre as instâncias internas e externas, o estudo do hiato vai permitir mapear o processo que engendra estes sentidos propostos.

E, neste lugar, poderá permitir a sistematização de instâncias de significação que podem ser definidas, *a priori*, como categorias do hiato, variando neste sistema as características internas e externas, dependendo da natureza dos textos sincréticos em jogo. Pois, não se pode esquecer, cada texto abarcado por uma categoria semântica maior, texto sincrético, possui sua gramática de produção específica e que determina suas condições de produção, circulação e reconhecimento.

É relevante mencionar que há um ponto de distanciamento observado na aplicação desta proposta teórico-metodológica que é a entrada no objeto. Se, para a semiótica discursiva a entrada no texto se dá pela materialidade do objeto, para a análise dialógica da linguagem a entrada no objeto se dá pelo contexto sócio-histórico, pela sua dimensão extraverbal<sup>4</sup>. Embora haja este distanciamento, a proposta aqui apresentada ensaia uma aproximação.

Assim, um texto, para ser examinado a partir da proposta ora apresentada, considera, em primeiro lugar, sua forma e seu conteúdo, isto é, parte da estruturação relacionada à sua própria “existência” no universo social em que habita, do seu contexto sócio-histórico. Isto quer dizer que a entrada neste objeto se dá pela sua especificidade, pela sua situação de produção (técnica e estética) relacionada ao contexto no qual está inserido.

4. É preciso lembrar que as duas propostas têm, em sua estrutura, a análise da materialidade dos objetos e do contexto sócio-histórico, além de outras instâncias. Apenas chama-se a atenção para a diferença do percurso metodológico inicial de base.

Na relação intertextual e intratextual, emergem as instâncias passíveis de análise deste objeto e, nos resultados destas primeiras relações, seguindo a lógica desta proposição, aparecem os hiatos que serão, a partir de seu mapeamento e estudo, os elementos articuladores da compreensão do funcionamento deste processo de produção de sentido.

Subjacente a este esforço, ao mapear os conceitos basilares observou-se similaridades que permitiram aproximações. Aproximações estas que sustentam teoricamente tais aportes teórico-metodológicos e seus processos. A primeira aproximação não é inaugural, mas é aqui enfatizada a partir do que articulam e defendem Duarte e Castro, ao propor o alinhamento de uma proposta teórico-metodológica partindo de dois grandes semióticos europeus:

[...] se Greimas centra sua atenção no sistema, Bakthin (1981) prioriza o processo: examina a situação de comunicação concreta, relacionando-a com a vida prática, com o evento social que envolve os sujeitos, e recorrendo a leis de caráter essencialmente sociológico. Essa articulação pareceu possível não só porque ambos partem de um mesmo horizonte teórico (Saussure, Hjelmslev), como porque seu interesse investigativo é a dimensão discursiva dos textos produzidos. (DUARTE; CASTRO, 2014, p. 71).

Para exemplificar, tomemos os conceitos de Dialogismo, Polifonia e Bivocalidade propostos por Bakthin que são diferentes formas de mostrar as várias vozes instauradas nos textos. Tais conceitos aproximam-se da semiótica discursiva de Greimas ao considerar a especificidade das diferentes gramáticas inscritas nos textos, que operam transposições e apropriações de sentido.

Com relação aos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade embora, numa primeira mirada, pareçam passíveis de serem considerados sinônimos (portanto, uma aproximação direta), é preciso explicitar algumas sutilezas.

A primeira delas é a noção inerente ao campo epistemológico das palavras; pois, enquanto intertextualidade faz a menção direta ao texto,

a interdiscursividade parece remeter ao conjunto de textos enunciados, entendendo este conjunto por discurso.

A segunda sutileza está em compreender intertextualidade que, por ser mais ligada ao texto, por consequência também à sua materialidade, possa remeter mais diretamente ao plano de expressão; ao passo que interdiscursividade, por oposição, poderia estar ligada mais diretamente ao plano de conteúdo.

A terceira sutileza a ser prospectada está na relação tempo e espaço que têm acepções diferentes entre os pressupostos bakhtinianos e greimasianos. Assim, para a semiótica discursiva, se texto, de um lado, remete à ideia de inscrição num determinado espaço, discurso, de outro, alude a um fenômeno linguístico que se dá no tempo.

Pelo exposto, constata-se que a semiótica discursiva greimasiana parte do texto, da sua materialidade, ou seja, da dimensão verbal para a busca dos efeitos de sentido, para a análise, enquanto que a semiótica dialógica bakhtiniana parte do contexto sócio-histórico, da dimensão extraverbal, conforme apresentado por Bakhtin e Volochinov em sua obra, **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, 1999 [1929].

## CONCLUSIONS PROVISOIRES

Não obstante o próprio desafio do qual nos propusemos neste artigo, de confrontar conceitos de autores distintos buscando entre eles relações de aproximação e distanciamento, pode-se afirmar que se cumpriu a proposta, respeitando, no entanto, os percursos de cada linha teórica. Cabe ressaltar ainda, que os termos *aproximação* e *distanciamento* revelaram-se adequados na função que lhes foi definida no artigo, visto que os conceitos aqui arrolados não são sinônimos, mas apresentam sutilezas que os aproximam e os distanciam.

Partindo do pressuposto de que estas *aproximações* e *distanciamentos* não são mensuráveis, encontrou-se no conceito de hiato o termo operacional para tentar apreender os sentidos em jogo nestes processos. O hiato mantém

sua funcionalidade na medida em que ele opera num espaço intervalar, situando-se num entre lugares.

As proposições aqui articuladas, a saber, de Greimas e de Bakhtin bem como de outros autores que seguem na esteira de seus respectivos postulados, apresentam possibilidades de aproximações, não sendo inconciliáveis, mesmo com matrizes teórico-metodológicas distintas. Aliás, a articulação destes dois teóricos, como já se apontou, é empregada no trabalho que vem sendo desenvolvido por Duarte e Castro junto ao Grupo de Pesquisa Comunicação Televisual, ligado a Universidade Federal de Santa Maria.

Daí a importância do conceito *dialogus*, tomada na versão original latina, pois, para os romanos, não se trata apenas de uma conversa entre duas ou mais pessoas, mas contempla diálogos alternativos, o que aponta para uma concepção mais ampla de diálogo, como o que foi pretendido fazer neste texto.

Talvez ainda demande estudos mais aprofundados outro conceito apresentado já de início, o de *locus*, aqui caracterizado como hiato, ideia ainda em construção. Tendo em vista a busca para identificar onde se constroem sentidos, admite-se que esse *locus* é e está no hiato, ou nos espaços intervalares onde acontece o *dialogus*, ou seja, o *locus* de semioses.

Retomando outro objetivo do artigo que é o de utilizar esta proposta experimental articuladora de conceitos e metodologias para futuros desenvolvimentos, constatou-se sua potencialidade para pesquisas e processos, abrindo um campo específico a diversas áreas relacionadas às linguagens estéticas, inclusive para o ensino da arte.

Isto porque a linearidade presente nos protocolos do ensino de arte costuma adotar a cronologia como um eixo central na difusão deste tipo de conhecimento. Nas pesquisas ou no ensino de arte ou de linguagens estéticas (moda, design, cinema, televisão, vídeo, fotografia, hipertexto, etc.), a adoção dos conceitos semióticos aqui expostos possibilitam estudos não lineares, com maiores possibilidades analíticas, dado o caráter relacional proposto.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_; VOLOCHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. [1929]

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso**. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão, CASTRO, Gilberto de. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996. p. 21-40.

\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**. In: Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin Mikhail**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994. p. 11-27.

\_\_\_\_. **Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem**. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1997.

\_\_\_\_. **Enunciado/enunciado concreto/enunciação**. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 61-78.

CALABRESE, O. **Fra parole e imagine: metodologie ed esempi di analisi**. Milano: Mondadori, 2008.

\_\_\_\_. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. In: BARICHELLO, Eugênia Mariano da Rocha; RUBLESCKI, Anelise, (orgs). **Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens**. Santa Maria: UFSM, 2014. p. 67-87.

FABBRI, Paolo. **El giro semiótico**. Barcelona: Gedisa, 1999.

GREIMAS, A. Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

\_\_\_\_\_. COURTÉS, Joseph. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1976.

\_\_\_\_\_. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. **Essais linguistiques**. Paris: Éd. de Minuit, 1972.

KRESS, Gunther; van LEEUWEN, Teun. **Multimodal discourse - The modes and media of contemporary communication**. London: Edward Arnold, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reading Images - The grammar of visual design**. London: Routledge, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates semióticos).

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**. Paris: PUF, 2004.

MUKAROVSKI, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa, Estampa, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia: textos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1972.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Intertextualidades: sentidos gerados nos espaços entre imagens distintas**. In: \_\_\_\_ ; VANDRESEN, Monique;

SCOZ, Murilo. (Orgs.). *Desafios da pesquisa em design*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2016, p. 89-115.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1973.

VANDRESEN, Monique; SCOZ, Murilo. (Orgs.). *Desafios de pesquisa em design*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2016, p. 89-115.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos para uma teoria de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1987.





# DOCENTES ARTISTAS: NARRATIVAS TECIDAS EM CONTEXTOS EDUCATIVOS

Moema Martins Rebouças

Como parte da pesquisa “O lugar do discurso na Arte e na Docência: entrelaçamentos e articulações tecidos em contextos educativos”<sup>1</sup>, que tem como principal objetivo reedificar as docências de artistas em cursos de formação de professores e de artistas para contribuir na contemporaneidade com a formação de professores de Artes Visuais, desde o ensino básico ao superior, o desafio deste texto será o de apontar as ressonâncias da semiótica numa pesquisa situada no campo da educação e da arte. Transformando em questão, o que nos propomos a discutir pode ser enunciado do seguinte modo: Como as bases metodológicas da semiótica podem contribuir com as pesquisas nas áreas da educação e das artes que utilizam a técnica da entrevista?

Para que o leitor entenda o que investigamos, iremos contextualizá-lo. A pesquisa tem como *corpus* investigativo professores que possuem obras em uma Coleção de Arte Universitária, e que atuaram nos Cursos de Artes

1. Pesquisa realizada pelo GEPEL do CNPq (Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq.

Plásticas (bacharelado) e/ou de Desenho e Plástica, Educação Artística e Artes Visuais (licenciatura) do Centro de Artes – CAR, da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES, de 1976 a 2005. A pesquisa observa que a obra pertencente à Coleção possui um tempo anterior que é o do *fazer*, que pode ser apreendido tanto por percursos analíticos semióticos que consideram a Arte como linguagem e, portanto, são passíveis de leitura, quanto por processos que foram instigados em sua produção, que podem ser recuperados pelos enunciadores e constituir motivações e inspirações em suas docências. Considera, também, dois movimentos discursivos: os processos poéticos e artísticos envolvidos na criação das obras e, paralelamente, se e como esses mesmos processos foram incorporados durante a docência.

Como metodologia de produção de dados utilizamos: as entrevistas/depoimentos com os professores artistas<sup>2</sup>, e a análise de documentos em arquivos da instituição ou em arquivos particulares. O interesse foi de encontrar documentos de docência tais como os que estão incluídos no que podemos chamar de materiais pedagógicos, como os programas e planos de ensino, projetos de ensino e, ainda, os projetos de pesquisa, e documentos<sup>3</sup> do artista e da arte como as obras produzidas, os catálogos e recortes em jornais que possibilitassem reconstituir os modos de ser docente e artista dos professores do CAR-UFES.

## **DOCÊNCIA SUPERIOR EM ARTES PLÁSTICAS: O QUE PESQUISA E COMO PESQUISA.**

Em busca no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com o descritor

2. Entre os anos de 2017 a 2018 foram entrevistados 12 professores do Centro de Artes da UFES. Todos aposentados

3. Realizadas no segundo semestre de 2016 e primeiro semestre de 2017. Digitalizamos 681 arquivos gerais, em pastas (digitais) específicas, e 502 arquivos (digitais), contendo documentos dos docentes-artistas pesquisados.

4. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFES-PPGE/UFES, integrante do grupo de pesquisa GEPEL é orientanda de Dra. Moema Martins Rebouças com o projeto de tese: Docentes na Arte e com a arte: processos e experiências no ensino superior.

“docência superior em artes plásticas”, Ivana Mattos<sup>4</sup> encontrou 19 pesquisas que tratam do tema em pauta, sendo 8 dissertações e 11 teses realizadas entre os anos de 1992 a 2017. Como entre estas constam teses e dissertações de programas nas áreas de História, Teatro e Letras, restaram 5 pesquisas que tratam do artista plástico enquanto docente no ensino superior, respectivamente de: Almeida (1992), Correa (2000), Machado (2008), Oliveira (2010) e Paste (2017). Com referenciais na Sociologia, na Filosofia, na Arte e na Educação nenhuma delas emprega a semiótica, nem como uma vertente da análise de discurso.

Entre as 5 investigações, 4 delas utilizam como técnica de produção de dados as entrevistas (semi-estruturadas) e os documentos. Uma delas, a de Machado (2008) emprega como embasamento metodológico a história oral e/ou história de vida. A metodologia de história de vida tem sido utilizada nas pesquisas da área das Ciências Humanas e, nas de Educação para abarcar, sob o ponto de vista pessoal, as trajetórias dos professores. Conforme Nóvoa (2007, p. 20), nesta metodologia, podem estar incluídas investigações da pessoa (do professor), das práticas (dos professores) e da profissão. Nóvoa (2010, p. 181) argumenta que ao recuperar a sua trajetória o sujeito, em nosso caso o docente artista, reconstrói a sua memória de vida e a recupera por meio da narrativa que faz.

Na nossa investigação estas três dimensões estão contempladas e uma quarta dimensão é acrescentada e atravessa as demais, a do artista, considerando sua produção realizada e os processos envolvidos nela. Para articular essas quatro dimensões na pesquisa é que adotamos o referencial metodológico da semiótica, tendo como eixo as narrativas dos docentes artistas.

O semioticista, na perspectiva de Landowski (1992), é o sujeito que interage nas práticas, mas é também quem as lê, tanto como se fossem textos (unidades fechadas), quanto como unidades abertas que englobam as práticas processuais. E as lê a partir dos traços estruturais que elas possuem e que lhes permitem serem lidas, e nesse proceder constrói os

seus sentidos para a sua investigação. Nesta abordagem o sentido nunca é dado, isto é, não está ali escondido nas coisas e eventos visíveis, pois se assim fosse, ele seria tal qual uma propriedade substancial das “coisas” interpretadas, como quando vemos em um objeto a sua forma, materialidade, cor e dimensão. Ele “se constrói, se define e se apreende apenas ‘em situação’ - no ato -, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos” (Landowski, 1996, p. 28).

Nessa perspectiva, o campo da pesquisa, conforme Lopes (2010, p. 97), é estrutura pois se organiza como discurso científico e é processo, pois se realiza como prática científica, portanto, num movimento paradigmático e diacrônico contempla os diversos momentos e transformações, e no outro, sintagmático e sincrônico, contempla as trocas incessantes que originaram as obras, as docências e os processos artísticos que as narrativas e os documentos buscam recuperar.

Com o propósito de reconstruir as práticas de docências e dos processos de criação, nos aproximamos dos princípios que regem a metodologia de história de vida, distanciando-nos da baliza da sociologia e da psicologia e propondo a semiótica, como referencial e metodologia analítica para compreensão das docências de artistas constituídas em cursos de formação de professores e de artistas<sup>5</sup>. O interesse está em reconstituir uma determinada época dos cursos de formação de professores de Arte, a partir das pessoas (docentes artistas), das práticas (processos), e de seus contextos.

Para tanto, recorreremos a técnica de pesquisa bastante utilizada na área das Ciências Humanas e Sociais, que é a entrevista.

Os livros de metodologia da pesquisa em educação observam que a entrevista consiste na obtenção de informação do entrevistado sobre

5. O CAR-UFES oferta os dois cursos, o de bacharelado e o de licenciatura, e, a depender do currículo as turmas de graduação, a maioria das disciplinas dos cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica e de Artes Plásticas eram mistas. Tais cursos foram ofertados entre os anos de 1976 a 1980. A entrada do Curso de Educação Artística separou as turmas, entretanto o curso de Licenciatura em Artes Visuais(2000) retoma a estrutura de turmas mistas.

determinado assunto ou problema (Marconi e Lakatos, 2010, p. 80-81). Esses autores tratam a entrevista como uma técnica que possibilita que dois ou mais sujeitos estabeleçam uma relação face a face. Entre os objetivos elencados pelos autores, destaca-se: a possibilidade de averiguação de fatos; conhecer as opiniões sobre determinado assunto; compreender os anseios que possuem sobre determinado tema; conhecer os planos de ações realizados, ou melhor, as práticas. Quanto à classificação, os autores dividem as entrevistas em dois grandes tipos: as padronizadas ou estruturadas, e as despadronizadas ou não estruturadas.

Como o nosso *corpus* é composto de 12 docentes artistas, elegemos como tipo de entrevista as não estruturadas. Esta escolha possibilitou a criação de um ambiente investigativo próximo ao de uma conversa entre os pesquisadores do GEPEL e o docente artista. Os locais em que as entrevistas/conversas ocorreram foram os atuais *ateliers* dos artistas, e esta escolha não se deu aleatoriamente, mas justo por ser local de produção artística e de conservação e guarda de algumas obras já realizadas.

Entre os objetivos da pesquisa, que as entrevistas atendiam, estavam os de:

- I. investigar as relações entre docência e produção artística a partir dos discursos presentes nas obras e de seus produtores/enunciadores;
- II. reconstituir os modos de ser docente artista em cursos de formação de professores;
- III. produzir materiais audiovisuais a partir dos discursos dos docentes artistas, preservando as enunciações inscritas e as memórias resgatadas por esses sujeitos;
- IV. difundir a coleção de Arte da UFES e os discursos dos docentes artistas sobre suas docências em cursos de formação de professores de Arte, instituições de educação básica e culturais.

Gravadas em mídia audiovisual, a entrevista gerou um material que possibilita a produção de muitos outros materiais educativos a serem interpretados, analisados e organizados pelo grupo de pesquisa.

Elas são antecedidas pela pesquisa documental de fontes primárias encontradas nos arquivos do CAR-UFES, tais como: planejamentos de ensino, programas, relatórios, catálogos de exposições e do acervo da UFES, recortes de jornais e fotografias, entre outros; fontes secundárias como relatórios de monografias de graduação, dissertação ou de tese; e publicações sobre os artistas. A documentação primária encontrada possibilitou que, na interação com os docentes, recuperássemos fragmentos distantes da memória. Estes documentos, ao serem apresentados aos atores neles relatados, teceram fios que se complementaram nas interdiscursividades possibilitadas por outras fontes documentais.

É importante ressaltar que os docentes que compõem o corpus e a coordenadora da pesquisa integram o mesmo grupo social<sup>6</sup>. Assim, os acontecimentos docentes e artísticos propostos, compartilhados e vivenciados por eles, pertencem à memória coletiva instituída no referido espaço/tempo. O envolvimento de todos significa que necessitamos de todos para que se possa “[...] reconstruir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança.” (Halbwachs, 2006, p. 39). Portanto, o que se almejou com a pesquisa não foi recuperar uma historicidade perdida, mas captar registros múltiplos, tanto pelas entrevistas como pelos documentos para “[...] multiplicar pontos de vista, confrontá-los, opô-los aos fatos propriamente ditos com vistas a problematizá-los” (Barros, 2011, p. 340).

A entrevista constitui-se como uma narrativa, e como a semiótica considera a narrativa como uma das etapas do percurso gerativo de sentido, examinaremos este conceito a seguir. Para estabelecermos a relação da semiótica com a Educação, elegemos dois pesquisadores desse campo, Chiené (2010) e Nóvoa (2007, 2010). Ambos utilizam a metodologia de história de vida, e nela as narrativas de professor, o que nos possibilitará estabelecer um diálogo com a semiótica.

<sup>6</sup> A coordenadora do Grupo de Pesquisa -GEPEL do CNPq, Dra. Moema Martins Rebouças ingressou no Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, ofertado pelo CAR-UFES, em 1977.

## RESSONÂNCIAS SEMIÓTICAS

[...]passando pela narrativa, que a pessoa em formação pode reapropriar-se da sua experiência de formação. Em resumo, trata-se de utilizar a instância do discurso por meio da qual o indivíduo pode introduzir a sua experiência, e depois por meio da análise, de nos colocarmos com ele no lugar de intérprete, para sublinharmos o distanciamento do texto em relação à experiência (Chiené, 2010, p. 133).

Retiro um trecho da pesquisa realizada por Adèle Chiené, num programa universitário de formação profissional, que tem como base a narrativa como uma estratégia para que o narrador, no ato da escrita, possa reapropriar-se da experiência de formação.

Como textos autônomos, as narrativas resultantes da pesquisa de Chiené, ou quaisquer outras, constituem-se independente da intenção de seus autores. Para a pesquisadora, o texto narrado encontra-se distanciado da vivência de seus narradores, mas por meio dele é possível o resgate de parte da vida na qual o sujeito esteve implicado num projeto de formação. Em nossa pesquisa, as entrevistas como narrativas são depoimentos que, deslocados no tempo e no espaço que a memória os faz alcançar, constituem e instauram os acontecimentos que a interação os faz relembrar. Destaca-se que a cada encontro com os docentes artistas, os pesquisadores dispunham de documentos e fotografias da época que iríamos abordar. Os documentos possibilitaram preservar e, de certo modo, avivar as experiências, cumprindo um papel de objetos modais, ou testemunhas dos acontecimentos. Entretanto, o valor que está em jogo não é o de recuperar o fato, mas compreender como as memórias reconstituídas pelas narrativas de vida nos *faz-saber* das escolhas e dos contextos.

Pautada no discurso como lugar de constituição do sujeito, este tipo de investigação considera tanto as práticas discursivas, instauradas no social, e portanto passíveis de transformações, como no plano individual, o de um sujeito em construção permanente. Para apreendermos este sujeito discursivo, Greimas (s/d, p. 5) esclarece:

[...] só é possível de duas maneiras: seja por aquilo que o sujeito, explicitando-se nos discursos que produz, nos faz saber de si mesmo [...], seja por pressuposições lógicas que podemos postular, a partir dos discursos realizados, quanto às condições de sua existência e de sua produção.

Nesta trama discursiva, o docente professor narra sobre o seu percurso de vida, e inclui o seu processo de transformação numa tripla dimensão: do *saber*, do *saber-fazer* e do *saber-ser*. E na interação nos *faz-saber* os papéis que desempenhou e como os articulou.

A narrativa como etapa do percurso gerativo de sentido, antecedida pelo nível fundamental, que forma a base de construção dos textos (Fiorin, 1997), é organizada do ponto de vista de um sujeito. Para Barros (1990, p.16) a narrativa pode ser pensada como um espetáculo, ou uma encenação do homem ao transformar o mundo. Nela estão contidas as aspirações e as relações com os outros homens, os valores e as paixões. Para aceder à narrativa é preciso descrever e determinar os participantes e os papéis que desempenham, caracterizando a relação transitiva entre o sujeito e o objeto. Trata-se portanto, de uma estrutura invariante presente em todo e qualquer texto, constituída pela transformação e pela permanente busca deste sujeito por um objeto valor. Para tanto, enfrenta obstáculos, precisa transpor barreiras impostas por anti-sujeitos. Estes assumem na estrutura narrativa a função perturbadora de impedir, ou de assumirem o papel da barreira, ou um obstáculo à performance do programa narrativo do sujeito. A narrativa é, portanto, um simulacro do fazer do homem e das suas mudanças. Para simplificar e generalizar, podemos argumentar que as narrativas de professores e de artistas estão constituídas e organizadas em torno do objeto valor: conhecimento e/ou a técnica, necessárias para o exercício da arte e da docência. Sabemos que outros valores emergem nesse percurso.

Para as análises, consideramos os seguintes aspectos estruturais da narrativa. Englobamos nessa organização tanto o percurso de docência, quanto o de produção artística:

I. decomposição e classificação das operações de transformação do



sujeito previstas na sequência canônica: manipulação, competência, performance e sanção;

II. presença dos vários programas narrativos como numa sucessão de estados;

III. a narratividade a partir das transformações e mudanças de papéis temáticos de docente e de artista;

IV. os ajustamentos de sensibilidades, ou entre iguais que caracterizam a capacidade de sentir-se reciprocamente: entre sujeitos, entre sujeitos e objetos, entre objetos;

V. os acidentes como rupturas dos programas narrativos, como casualidade.

Os três primeiros compõem a gramática narrativa proposta por Greimas e explicada didaticamente por Barros (1990) e Fiorin (1997). Nessa estrutura constam dois regimes de sentido: o da programação, pautado nos princípios da regularidade, e a manipulação, que ao colocar em relação sujeitos e objetos toma como base o princípio da intencionalidade. Os dois seguintes são resultado da ampliação dessa gramática proposta por Landowski (2014).

Os regimes de sentido e de interação em pesquisas de campo, tanto na área de Educação como na de Artes que utilizam a técnica da entrevista, trazem muitas contribuições quando se almeja analisar não só o que se diz, mas as situações em que se diz. Como o interesse não está restrito à recuperação dos fatos, e neste tipo de pesquisa tanto os documentos, que vamos nomear aqui como textos passíveis de serem analisados como unidades fechadas, como as entrevistas/conversas (unidades abertas), compõem e recuperam um dado contexto institucional (ensino superior de Arte e formação de professores), espacial (Centro de Artes da UFES), e temporal (de 1976 a 2005). Adentrar no campo das pesquisas Sociais, Humanas e da Artes não é tomar um objeto fora do que a semiótica se ocupou, pois desde há muito se dedicou a análise das “condições sociais de produção”, ou o contexto (Landowski, 2017). Mas de assumir o que é o

objeto de conhecimento da semiótica: o sentido (Landowski, 2017, p.171). A articulação entre os documentos e as narrativas obtidas por meio das entrevistas possibilitam recuperar este contexto, ou seja “[...] incluir no *objeto semiótico* em construção – tudo (e nada mais do que), aquilo que faz parte do *campo de pertinência* necessário à sua constituição enquanto objeto de sentido” (Landowski, 2017, p. 171).

Outro conceito da semiótica que faz parte deste campo de pertinência em que se constitui o contexto é o de práxis enunciativa. Para que se possa explicá-lo, recorreremos a Landowski (1992, p. 167) e aos conceitos de enunciação como “[...] ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”; e o enunciado como “[...] objeto cujo sentido faz ser o sujeito”. Desse modo, o *fazer ser* que constitui e define o ato e o sujeito é uma entidade semiótica criada por ele. Nesta relação de implicação entre enunciado e enunciação o alcance do sujeito se dá pelo enunciado e pelas marcas que a enunciação deixa em sua produção. Como etapa do percurso gerativo de sentido, o discursivo comporta e materializa as estruturas narrativas abstratas que marcam as suas transformações e encenações, em dois modos de concretização do sentido: a tematização e a figurativização (Fiorin, 1997); e, na sintaxe instaura as projeções da instância da enunciação de uma pessoa (eu-ele), um tempo (agora-então) e um espaço (aqui-lá).

Com este aparato conceitual muitos estudos continuam sendo realizados, entretanto grande parte deles ocupa-se das marcas deixadas no enunciado, ou de uma semiótica textual, constituída por unidades fechadas. Para ampliar os estudos, e o campo de pertinência semiótica, além das considerações propostas por Landowski (1992) sobre o contexto, a práxis enunciativa congrega, considera e operacionaliza a análise das enunciações individuais e coletivas. Considera a copresença de elementos de diferentes estatutos, em que a enunciação individual está em relação às enunciações coletivas que a antecederam e a tornam possível. Portanto, os usos e as práticas sedimentadas pela história, determinam os atos de linguagem:

O enunciador, no momento da enunciação, convoca, atualiza, repete, reitera um “já dado” (gêneros, modos de dizer etc.), mas também o revoga, recusa-o, renova-o e transforma-o. Há um domínio do impessoal que rege a enunciação individual. É preciso ficar claro, no entanto, que, muitas vezes, a enunciação individual insurge-se contra esses modos de dizer sedimentados, dando lugar a práticas inovadoras, que criam significações inéditas (Fiorin, 2010, p. 62).

As práticas resultantes destes atos, materializadas em documentos, são produtos de uma dada época e, a recuperação desta história produtiva, realizada e compartilhada pelo próprio sujeito da enunciação, a transforma em um acontecimento discursivo.

## CONSIDERAÇÕES INCONCLUSIVAS

Ao recuperar a partir dos pesquisadores Nóvoa (2007, 2010) e Chiené (2010) a metodologia de História de Vida em estudos do campo da Educação, tivemos como objetivo demonstrar que a semiótica, além de contribuir nas análises, possui referencial metodológico que afasta as críticas de que aquela abordagem possui uma forte vocação psicanalítica (Nóvoa, 2010, p. 181).

Nosso objetivo é o de demonstrar e defender que os estudos da linguagem, entre os quais está inserida a semiótica, reconhecida nas áreas de Letras, Artes e Comunicação pelos objetos de interesse e pelos suportes textuais, visuais e audiovisuais, podem e devem ampliar seu alcance às outras áreas do conhecimento. Como afirma Landowski (2017, p. 171) o objeto da semiótica é o sentido, portanto não devem ser confundidos os objetos empíricos com objetos de conhecimento.

Para a pesquisadora Chiené (2010, p. 140) a escolha pela análise estrutural da narrativa foi problemática à primeira vista, contudo o aspecto positivo apontado por ela é o de “[...] separar a narrativa de seu suporte psicológico e sociológico e de oferecê-lo à recontextualização da interpretação”.

Consideramos que tanto as narrativas, como os documentos, comportam práxis distintas. É importante situar que o *corpus* pesquisado inclui 12 docentes artistas, o que significa que cada um deles traz em suas falas, produções artísticas e produções docentes o imbricamento do que é próprio e individual, e o que é coletivo e social. Este coletivo, vivido e compartilhado em determinado tempo de um curso de formação de professores de Artes e que constituiu estas docências, é o que pretendemos reedificar e, assim, as escolhas, as transformações e as concepções sobre o que é *ser professor e ser artista*.

Para concluir, e exemplificar um trecho do depoimento da ex-aluna e docente artista do CAR-UFES, Nelma Pezzin (de 1979 a 2015), obtido a partir de um distanciamento temporal e espacial daquele tempo e espaço de professora.

A perspectiva de também produzir e ao mesmo tempo de passar para alguém que no caso é um aluno, que você não encara como aluno. Pois a arte é um processo como num vai e vem! Não dá para ensinar tudo, pois você também está aprendendo junto, este é o papel do professor de arte, ele tem de estar presente o tempo todo. Olhando para o seu trabalho, a sua pesquisa, e junto com o aluno você vai... acho que é uma forma de sobreviver dando aula e ao mesmo tempo produzindo (Nelma Pezzin, 2018).

Encontramos a narrativa de uma docente que quebra a hierarquia verticalizada do “saber do mestre” e a substituí pelo “aprender junto”. Neste proceder, assume a perspectiva pedagógica de um “saber em ato”, próprio de uma relação instituída entre iguais, tal como proposta por Landowski (2014), ao tratar do regime de sentido de ajustamento. Ao comentar sobre o seu papel de docente articulado ao de artista, percebemos que um outro programa narrativo é anexado, o de pesquisadora, sendo este terceiro o que impulsiona os demais. Se o sujeito está modalizado pelo dever, querer, poder e saber é a continuidade e sua inserção na investigação que o *faz-ser*.

**REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **O Trabalho do Artista Plástico na Instituição de Ensino Superior: razões e paixões do Artista-Professor.** 1992. Tese (Doutorado em Educação) Instituto de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto.** São Paulo. Editora Ática. 1990. 96 p.

BARROS, José D Assunção. **Memória e História.** In Tempos Históricos, volume 15, 1º semestre de 2011, p-317-343. Disponível: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/issue/view/414/showToc>>. Acesso em 16/10/2017.

CHIENÉ, Adèle. **A narrativa de formação e a formação de formadores.** In: NÓVOA, A (org). O método (auto) biográfico e a formação. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010, p.129-141.

CORREA, Helga. **Artista e professor de Artes Plásticas: interpretações possíveis no ensino da arte.** 2000. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

FIORIN, Jose Luiz. **Práxis enunciativa.** In. Coleção Mestrado em Linguística .Org Juscelino Pernambuco, Maria Flávia Figueiredo, Ana Cristina Salviato-Silva. Ed.Unifran-5 (2010), p. 53 -73.

\_\_\_\_\_. **Elementos da análise do discurso.** 6 ed. São Paulo: Contexto, 1997. 93 p.

GREIMAS, Algirdas. **Semiótica e Ciências sociais.** Trad: Alvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Ed. Cultrix, s/d.

HALBWACHS, Maurice. **Memórias Coletivas.** Trad. Laurent Léon Schafter. 2 ed. São Paulo: Vértice, 2006. 133 p.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. 213 p.

\_\_\_\_\_. **Viagens às nascentes do sentido**. In: SILVA, Ignácio (org). *Corpo e Sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. p. 21-44.

\_\_\_\_\_. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014. 125 p.

\_\_\_\_\_. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2017. 224 p.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo da. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2010. 171 p.

MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópio: Experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de Artes Plásticas em Fortaleza**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Ceará, Ceará.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010. 296 p.

OLIVEIRA, Eleny Macedo de. **Docência universitária em arte:(auto) retratos da identidade do docente-artista**. 2010. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Goiás, Goiás.

NOVÓIA, António. **Vida de professores**. 2 ed. Porto: Porto Editora, 2007. 215 p.

\_\_\_\_\_. **A formação tem de passar por aqui: histórias de vida no Projeto Prosalus**. In: NÓVOA, A (org). *O método (auto) biográfico e a formação*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010, p. 155-188.

# LEITURAS DE MICRONARRATIVAS AUDIOVISUAIS EM CONTEXTOS EDUCATIVOS: BARQUINHOS DE TATAJUBA

Analice Dutra Pillar

Tanise Reginato

## LEITURAS AUDIOVISUAIS

A leitura de um texto verbal, visual ou audiovisual requer tempo para degustar o que está sendo mostrado e como está sendo apresentado. Numa produção audiovisual é preciso aguçar o olhar e a audição para perceber os entrelaçamentos das várias linguagens. Chion (1993) ressalta que assistir um espetáculo audiovisual diz respeito não só a ver as imagens como também a ouvir os sons. O autor observa que na combinação audiovisual uma percepção influi na outra e a transforma: não se “vê” o mesmo quando se ouve; não se “ouve” o mesmo quando se vê.

Na pesquisa *Leituras da visualidade: análise de macro e micronarrativas audiovisuais em contextos educativos*<sup>1</sup> buscamos propor um estudo sobre macro

<sup>1</sup> Este projeto contou com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2015-2018) e teve a participação, em suas diferentes etapas, de orientandos de doutorado, de mestrado e de bolsistas de iniciação científica PIBIC/CNPq-UFRGS e BIC/UFRGS. Contou com assessoria musical de Luciano Garofalo.

e micronarrativas audiovisuais da mídia e da arte contemporânea. Nossa meta era delinear uma proposta de leitura destas produções em contextos educativos através da apreensão dos efeitos de sentido produzidos pelos procedimentos de montagem que instauram o discurso audiovisual. A pesquisa baseou-se no referencial teórico e metodológico da semiótica discursiva, da cultura visual e do ensino da Arte para abordar uma discussão sobre leitura de macro e micronarrativas audiovisuais.

A teoria semiótica discursiva, em especial os trabalhos de Landowski (1999, 2002, 2004 e 2005), Fachine (2009), Médola (2003), Hernandez (2005) e Teixeira (2004, 2009), possibilitou analisar tanto as criações audiovisuais como os modos de interação com tais produções. A semiótica busca apreender os efeitos de sentido que cada leitor produz na sua interação com diferentes textos. Para compreender como o sentido se constitui na leitura de um determinado objeto, a semiótica propõe a desconstrução e a reconstrução deste objeto. Ao desconstruir uma produção, descrevendo e analisando o que ela mostra (seu conteúdo) e como mostra (a linguagem utilizada, sua materialidade, as cores, formas, organização espacial) se quer identificar seus elementos. E ao reconstruir, o foco estará nas relações entre os elementos, como elas se estruturam e que significações propiciam. Ainda, nessa concepção, para que se apreendam os efeitos de sentido não se pode focar somente o objeto nem somente o leitor, pois os efeitos de sentido são uma criação que se dá na relação do leitor com o objeto, num determinado contexto. Assim, é preciso considerar também o espaço em que esta produção se insere e as informações culturais que tanto o objeto como o leitor portam.

Os estudos da cultura visual, sobretudo os trabalhos de Freedman (2006) e Hernández (2005), abordam o modo como as produções visuais mostram as representações de classes sociais, de gênero, raça, etnia, inscrevendo-as dentro de determinados padrões estéticos. A análise com base nos estudos da cultura visual propicia apreender as interações discursivas presentes nas diferentes imagens que nos rodeiam e nos constituem.



Esse modelo teórico propõe uma leitura crítica de produções visuais e audiovisuais quanto às relações de poder, às concepções de gênero, raça, classe social, religião que as atravessam, as quais modelam nossa visão de mundo e a construção de nossa identidade.

Ao colocar em diálogo esses sistemas de análise de campos teóricos distintos — a semiótica discursiva e os estudos da cultura visual — o que interessou foi desconstruir as produções audiovisuais identificando tanto o modo como elas se mostram, quanto seus significados, o que abordam; e reconstruí-las para compreender como as relações entre estas duas instâncias significam. O entrelaçamento dessas duas perspectivas teóricas, sem o apagamento de suas especificidades, buscou ampliar as possibilidades de leitura das produções audiovisuais em contextos educativos. Em nossas leituras o que se pretendeu, então, foi compreender o que e como essas produções se mostram, de conferir-lhes sentido, lembrando que não existe leitura que não esteja contaminada pelo contexto, pelas inquietações de uma época e lugar, por determinados discursos.

Os estudos do campo do ensino das artes visuais, especialmente os trabalhos de Barbosa (1991, 1998 e 2010), Acaso (2006 e 2009), Efland, Freedman e Stuhr (2003), sobre leitura de produções visuais e audiovisuais em contextos de educação formal e não formal subsidiaram essa pesquisa tanto na abordagem conceitual de macro e micronarrativas quanto na elaboração de uma proposta de leitura dessas produções. Ana Mae Barbosa, no final dos anos de 1980, criou a Abordagem Triangular, uma concepção teórica em construção que propõe que o ensino da Arte envolva a criação nas linguagens artísticas, a leitura de imagens e a contextualização. Arthur Efland, Kerry Freedman e Patricia Stuhr, em *La Educación en el Arte Posmoderno* (2003), ressaltam que para o ensino da Arte dialogar com as inquietações atuais é preciso incluir a arte contemporânea, o multiculturalismo e a cultura visual. María Acaso (2006), ao analisar o tipo de narrativa que as imagens e as produções audiovisuais engendram, refere que podemos considerá-las como macronarrativas ou micronarrativas.

## MACRO E MICRONARRATIVAS

O conceito de macronarrativas visuais está relacionado ao termo grandes narrativas, criado por Lyotard (1986), depois referido por outras designações como metarrelato, metanarrativa, metanarração, macrorrelato, macronarrativa. Todas estas denominações referem-se ao conjunto de relatos emitidos como verdades universais com o fim de legitimar instituições; práticas sociais, políticas e religiosa; éticas; modos de pensar e agir.

De acordo com Lyotard (1986), o relato é a forma por excelência do saber tradicional (histórias populares, lendas, contos, cantigas de roda) e isto em muitos sentidos: 1) definem os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados; 2) permitem avaliar as *performances* que se realizam ou podem se realizar; 3) admitem uma pluralidade de jogos de linguagem; 4) prescrevem o que deve ser feito quanto à diferença dos sexos, às crianças, aos idosos; 5) transmitem regras que constituem o vínculo social; 6) definem o que se tem o direito de dizer e de fazer na cultura e, como são parte desta, encontram-se desta forma legitimados.

Ao problematizar os grandes relatos, Tomaz Tadeu da Silva (1994, p. 257) observa que “as metanarrativas, em sua ambição universalizante, parecem ter falhado em fornecer explicações para os multifacetados e complexos processos sociais e políticos do mundo e da sociedade”. E o autor ressalta que “as metanarrativas educacionais têm servido apenas para que certos grupos imponham suas visões particulares, disfarçadas como universais, às de outros grupos.” (SILVA, 1994, p. 257).

As macronarrativas são transmitidas por meio de diversas linguagens, tanto pela verbal oral e escrita, como também pelas linguagens da gastronomia, da música, das imagens e, ainda, pela associação de várias delas. As macronarrativas visuais abrangem o conjunto de produções que procura estabelecer modelos visuais, induzir a realização de determinadas ações, indicar determinados padrões. Elas criam estereótipos, representações visuais que enaltecem determinadas imagens e ridicularizam seu oposto

ou, o inverso, ridicularizam certas imagens para exaltar seu contrário. Utilizam-se não só de mensagens visuais explícitas, mas também de mensagens implícitas, aquelas que o espectador apreende sem se dar conta. E, na maioria das vezes, o autor dessas narrativas não é mencionado. Aqui podemos situar a publicidade e os filmes das grandes empresas de entretenimento que mostram modelos estéticos vinculados ao corpo (a padrões hegemônicos de gênero, etnia, raça); a questões sociais (estilo de vida, poder aquisitivo e ao acesso à tecnologia); e a questões políticas e religiosas. Um dos principais meios de veiculação e difusão das macronarrativas visuais é a mídia televisiva.

Já as micronarrativas dizem respeito às produções que se opõem a modelos e nos fazem refletir sobre nossa visão de mundo. São criações visuais e audiovisuais que trazem mensagens explícitas procurando propiciar um olhar crítico sobre o que apresentam, gerar questionamentos, inquietações, dúvidas. Procuram produzir rupturas nos estereótipos, evidenciando a diversidade. As micronarrativas buscam gerar conhecimento crítico e possibilitar a construção de significados pessoais. Conforme Acaso (2009, p. 128), “a expressão, o sentimento e o prazer são também parte da experiência artística, mas a produção de conhecimento é talvez a parte fundamental do fato artístico hoje”. As micronarrativas audiovisuais estão presentes em produções que nos fazem refletir. Em geral, sua autoria é anunciada. Produções audiovisuais da arte contemporânea, como as videoartes, inserem-se, então, no campo das micronarrativas e podem ser acessadas na Web.

Numa época de hiperdesenvolvimento da linguagem visual e audiovisual, a educação pouco faz para conhecer os efeitos de sentido que esses textos possibilitam. Ana Mae Barbosa<sup>2</sup> observa que “a educação deveria prestar atenção ao discurso visual. Ensinar a gramática visual e sua sintaxe através da Arte e tornar as crianças conscientes da produção

2. BARBOSA, Ana Mae. Arte, Educação e Cultura. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mrc000079.pdf>, p. 3

humana de alta qualidade é uma forma de prepará-las para compreender e avaliar todo o tipo de imagem (...). Assim, conforme a autora, “estariamos conscientizando-as de que estão aprendendo com estas imagens”.

A esse respeito, María Acaso (2009, p. 35) ressalta que o papel da educação, em geral, e do ensino da Arte, em particular, “tem muito, mas muito que ver não tanto com a consolidação mas com a desconsolidação do mundo-imagem”. E Fontcuberta (2010, p. 16) diz que “o ato de criação mais genuíno e coerente em nossos dias não consiste em produzir novas imagens, mas em produzir sentido para as existentes”. Importou, então, nessa pesquisa realizar leituras de produções audiovisuais da mídia e da arte contemporânea em contextos educativos para refletir sobre os efeitos de sentido que essas narrativas propiciam.

Daí o interesse por um estudo sobre leitura de macro e micronarrativas audiovisuais; pelo desenvolvimento de uma proposta metodológica de análise de produções audiovisuais da mídia e da arte contemporânea quanto aos procedimentos de montagem e aos efeitos de sentido que provocam; e pela realização dessa proposta com futuros professores buscando sua ampliação para diferentes contextos educativos.

Para tal selecionamos três produções audiovisuais para constituir nosso corpus de análise: *Coleção Era uma vez.... Outono /Inverno 2014 Gabriela Aquarela; Ariel na Índia; Território do Brincar / Barquinhos — Tatajuba, Ceará; e Anima2*. Cada uma dessas produções audiovisuais foi analisada a partir dos estudos de Acaso sobre macro e micronarrativas e do instrumental metodológico empregado pela semiótica discursiva para análise de textos audiovisuais (Landowski, Oliveira, Fachine, Médola, Hernandes, Teixeira). Interessava, com base nesse instrumental<sup>3</sup>, identificar as estratégias de montagem que articulam o discurso audiovisual, em especial quanto à constituição do ritmo audiovisual, e os efeitos de sentido que provocam.

Descreveremos, a seguir, uma dessas criações — Barquinhos de

3. Maiores detalhes sobre o instrumental metodológico para análise de produções que envolvem várias linguagens podem ser obtidos em TEIXEIRA (2004 e 2009).

Tatajuba — identificando as linguagens que a compõem e as relações que as articulam para produzir sentido.

## LEITURAS DE MICRONARRATIVAS AUDIOVISUAIS: BARQUINHOS DE TATAJUBA

O vídeo *Barquinhos — Tatajuba, Ceará*<sup>4</sup> faz parte do Projeto Território do Brincar, produzido pelos documentaristas Renata Meirelles e David Reeks, em que registraram a cultura infantil em diversas comunidades — rurais, indígenas, quilombolas, grandes metrópoles, sertão e litoral do Brasil — a partir da perspectiva e da vivência da criança com o brincar. Esta produção audiovisual é um episódio, de uma série de mini documentários, feito em 2014, com duração de 1 minuto e 52 segundos, que mostra crianças da cidade de Tatajuba, localizada no litoral do estado do Ceará (Brasil), brincando de construir barcos a vela e soltá-los.

Tatajuba<sup>5</sup>, onde se passa o mini documentário, é uma cidade cearense situada no município de Camocim, há 390km da capital Fortaleza. A comunidade de Tatajuba é formada por famílias de pescadores que reconstruíram a cidade na década de 1980, quando foi soterrada pelas dunas. É sob essa realidade que as crianças crescem e se desenvolvem, em um ecossistema formado por muitas dunas fixas e móveis, mangues, lagoas, falésias, lagoas permanentes e lagoas interdunares que se ligam ao mar algumas vezes por ano. A partir dessa experiência com a natureza, as crianças de Tatajuba brincam construindo barquinhos que são colocados nas lagoas. Uma brincadeira que revela o cotidiano da criança e dos seus pais que, em geral, trabalham em barcos e vivem da pesca.

O título *Barquinhos — Tatajuba, Ceará* faz referência e exalta o brinquedo feito pelas crianças. A denominação barquinhos, no diminutivo e no

4. Disponível em: <http://territoriodobrincar.com.br/videos/serie-infantil/territorio-do-brincar-serie-minidocs-barquinhos-tatajuba-ce/>

5. Informações disponíveis em: <http://www.viajanteprofissional.com.br/tatajuba-ce-a-bela-e-desconhecida-praia-vizinha-a-jericoacoara/>

plural, carrega tanto a ideia de um brinquedo, por seu tamanho reduzido, como a diversidade dos tipos de barcos.

O filme começa com um áudio de um pequeno trecho de um Baião, em que se ouve instrumentos tradicionais do Baião (zabumba, triângulo, pandeiro e acordeom) juntamente com um violão. Em seguida, através do desenho de som<sup>6</sup> ouvimos o ruído de algum tipo de adesivo se descolando, justificado pelo efeito visual de “página sendo virada” utilizado nesta transição de cena.

O vídeo mostra imagens de um barco se deslocando na água. Nessa cena ouve-se som de vento e de mar, servindo de plano de fundo para a voz de uma criança fazendo locução em off na qual narra sobre a praia de Tatajuba localizada no estado do Ceará. Em seguida a imagem corta para uma criança procurando materiais entre entulhos. Em uma tampa de caixa de isopor encontrada é desenhada com uma faca a base de um barco. Depois o menino aparece cortando esta base e dando formato ao casco para deslizar na água.

Em áudio, um menino explica sobre o funcionamento do barquinho que está construindo, neste momento ouve-se de forma alta e clara os sons de isopor sendo cortado, de vento e sons ambiente, no qual se destaca chilreios característicos de pássaros. Uma trilha sonora acompanha em segundo plano com um instrumento musical que lembra um vibrafone ou marimba.

Na sequência, no vídeo aparecem outros meninos num terreno de areia construindo barcos com uso de plásticos, isopor e gravetos. Eles vão explicando como deve ser a construção do casco, da vela, do leme. Os sons de isopor continuam em primeiro plano, o som de vento e ambiência também seguem em um volume bastante audível, entretanto sua textura muda, sugerindo (assim como no vídeo) uma mudança de lugar.

A trilha musical que outrora nos trazia apenas algumas notas isoladas

6. Técnica de se agregar elementos sonoros (musicais, ou não) na fase de pós-produção em sincronia com elementos visuais.

de xilofone, agora é incorporada por um violão, mas segue subordinada aos sons ambientes. Percebe-se um galo cantando e os sons das crianças trabalhando com isopor e plástico. De repente os sons de isopor somem de forma abrupta, permitindo que o ouvinte tenha mais clareza acerca do que o menino está falando. A ausência deste som também deixa mais audível a trilha sonora, que insinua se acabar restando em primeiro plano o som de vento.

O som do mar pode ser percebido, então, de forma bem clara. A dinâmica da trilha sonora cresce e a música vai se desenvolvendo e se definindo em um ritmo de Ciranda. Esta música, juntamente com os sons de isopor sendo cortado, vento e água compõe a parede sonora que serve de fundo para o texto que vem sendo locutado pelas crianças. Em seguida, a trilha musical fica mais em evidência, em função dos ruídos de isopor desaparecerem.

Há um corte no vídeo e a cena seguinte mostra os meninos em um barco a vela fazendo manobras em função da direção do vento. Velejar exige conhecer e respeitar a natureza, saber observar a direção e a intensidade dos ventos para executar manobras que direcionem o barco para onde se quer. Diferentes manobras são necessárias e envolvem uma sintonia entre os velejadores, o vento e as velas. No vídeo os meninos aparecem adernando o barco com o peso dos corpos para um dos lados.

Em seguida a imagem corta e mostra os meninos soltando seus barcos na beira da água. Nesse momento, passamos a ouvir a trilha musical juntamente com os sons que sugerem uma imersão em água (em conformidade com as imagens), seguidos do som do vento agitando um pedaço de plástico (outra vez justificado pelas imagens) e vozes infantis ao fundo. Os barcos ganham velocidade e se deslocam. Enquanto as imagens mostram os barcos, a voz de um menino explica que se o barco vai mais para um lado, tem que compensar o peso colocando um contra-peso para ele não virar.

As crianças brincam com os barcos e nadam junto com eles. Nas cenas finais o vento para e um barco tomba. Em áudio, ouve-se o som direto de uma criança entrando de forma apressada na água e falando: “o vento parou, ó, tá tudo calmo ó, viu?!”. O vídeo termina e seus últimos segundos estão em silêncio.

Ao analisar as imagens do vídeo pode-se perceber que quando a criança está manuseando o barquinho, a câmera está muito próxima a ela, em close-up, evidenciando que o foco do vídeo é mostrar a perspectiva da criança como protagonista de toda ação. No vídeo não aparecem adultos e sua ambientação é ao ar livre, em meio à natureza. As imagens mostram crianças com autonomia e liberdade na construção dos brinquedos.

O som direto traz o ruído do vento, da água e o barulho que é feito quando a criança está construindo o brinquedo, os quais se misturam com as falas das crianças, levando o espectador a se sentir participando da cena. O vento e a água fazem parte do dia a dia dessas crianças. O vento que movimenta as dunas e faz com que elas mudem o entorno da cidade todo ano. E a água pela importância da pesca como alimento e sustento. As crianças manifestam essas questões ao construir seus brinquedos e ao brincar. Percebe-se que o vídeo foi construído para captar o som do lugar e para mostrar imagens do que é ser criança naquele lugar.

É uma produção com enfoque nas crianças, o que pode ser constatado através das suas falas seja apresentando o vídeo “Tatajuba, Ceará, tem duna, tem coqueiro, tem as praias...” ou explicando o que estão fazendo e como construir o barquinho “Tem que botar o leme. Tem que botar o leme aqui, óh. Se não tiver leme, vira.” Na locução fica evidenciado o conhecimento da criança acerca do que está fazendo.

Para analisar as relações entre o ritmo no vídeo e no áudio para constituir o ritmo audiovisual nessa produção nos baseamos nos estudos de Fecine (2009). Segundo a autora, o ritmo audiovisual de uma produção se configura em uma propriedade expressiva que convoca duas ordens sensoriais (visão e audição). Fecine classifica o ritmo no vídeo e no áudio



a partir de três categorias: duração (extensidade, intensidade), frequência (continuidade, descontinuidade) e combinação (acumulação, segmentação).

A duração no vídeo e no áudio identificada por sua intensidade (planos curtos e movimentados; maior pulsação e intervalos menores) e pela extensidade (planos longos e demorados; menor pulsação e intervalos maiores). A frequência quanto às regularidades e às irregularidades na organização dos elementos visuais e sonoros podendo ser caracterizada pela descontinuidade (planos fragmentados; mudanças bruscas) e pela continuidade (planos longos, parte de enquadramentos mais abertos aos mais fechados; maior regularidade). E a combinação relacionada ao modo como as formas sonoras e visuais são combinadas no tempo podendo ser identificada pela acumulação (multiplicidade de elementos simultâneos tanto no áudio quanto no vídeo) e pela segmentação (planos sucessivos e sons em sequência, com pouca variedade de elementos).

Em *Barquinbos — Tatajuba, Ceará*, ao analisarmos a articulação entre vídeo e áudio para construir o discurso audiovisual percebemos que o ritmo das imagens e dos sons quanto à duração priorizam a extensidade, com planos mais demorados e áudio mais lento; quanto à frequência há uma continuidade no vídeo, com planos mais longos, e uma descontinuidade no áudio com maior irregularidade e pulsação; e quanto à combinação percebe-se que no vídeo há uma segmentação, com imagens sucessivas, e no áudio há uma acumulação com uma variedade de elementos sonoros em camadas simultâneas.

O Quadro 1, que segue, apresenta uma síntese das categorias do ritmo no vídeo e no áudio em *Barquinbos*.

Quadro 1: Esquema sintético das relações entre as categorias do ritmo em *Barquinhos — Tatajuba*

CATEGORIAS do RITMO	VÍDEO	ÁUDIO
Duração (Extensidade)	Maior extensão da sequência, tomadas panorâmicas com movimentação suave e contínua.	Menor pulsação, intervalos maiores e em menor quantidade, andamentos mais lentos e extensos, tende à duratividade. O áudio não se apresenta de forma linear, apresentando texturas diferentes em momentos diferentes.
Frequência (Continuidade)	Planos mais longos e demorados	
Frequência (Descontinuidade)		A trajetória sonora não se apresenta de forma regular, até mesmo é possível perceber a troca de cena, apenas através do áudio.
Combinação (Segmentação)	Quanto maior o apelo à sucessividade (uma ação após a outra), maior a segmentação das ações em planos distintos, subsequentes e complementares. Estaticidade dos quadros por si só.	
Combinação (Acumulação)		Existe uma multiplicidade de elementos que nunca aparecem isoladamente, ou, um de cada vez, os sons estão em camadas simultâneas.

Fonte: elaboração da equipe de pesquisa.

Na descrição e análise dessa produção audiovisual procuramos enfocar as estratégias de montagem quanto ao ritmo que articula as linguagens visual e sonora para produzir efeitos de sentido. No vídeo pode-se observar um enquadramento com foco em detalhes no modo de apresentação das imagens, pelo uso de recursos de aproximação (zoom in) e pelo afastamento (zoom out) ao mostrar um plano mais aberto, uma visão mais ampla do ambiente. A nitidez ou falta de foco direcionou o olhar do espectador para um plano ou outro. Em relação ao áudio, essa produção utilizou ruídos presentes na natureza, seja aqueles associados ao barulho da água, da manipulação de materiais, seja aos sons de pássaros.

Em *Barquinhos — Tatajuba, Ceará*, os efeitos de sentido produzidos pelas estratégias de montagem resultam numa narrativa audiovisual em que uma linguagem intervém na outra, ou seja, a imagem dos meninos construindo os barcos a vela se mistura com a natureza, com a praia e com a água.

Por fim, *Barquinbos* propõe um olhar crítico do que é ser criança, da infância e do brincar. É uma produção documental com caráter didático informativo que mostra nas suas imagens uma infância em que as crianças são protagonistas e constroem o seu próprio brinquedo. Em uma era digital e tecnológica, na qual a maioria das crianças interage com smartphones, tablets e jogos, a construção de brinquedos não faz parte deste universo. *Barquinbos* mostra uma concepção de infância que foge dos estereótipos consumistas, com brinquedos inventados a partir de diversos materiais e em relação com a natureza.

## LEITURAS DE MICRONARRATIVAS AUDIOVISUAIS EM CONTEXTOS EDUCATIVOS

Outro objetivo dessa pesquisa foi conhecer as significações que estudantes de um curso de formação de professores conferem a produções audiovisuais, que se distinguem por se tratarem de macro e micronarrativas da mídia e da arte contemporânea. Para tal constituímos um Grupo Focal (DIAS, 2000; RESSEL, 2008) com estudantes de um curso de formação de professores de uma universidade pública, localizada na cidade de Porto Alegre (RS). Os estudantes foram convidados a participar da pesquisa e o Grupo Focal foi constituído somente por aqueles que se interessaram em participar da investigação. O grupo estava constituído por 34 estudantes, sendo 32 mulheres e 2 homens, com idade entre 19 e 45 anos.

A pesquisa com os estudantes consistiu em realizar uma proposta de leitura de macro e de micronarrativas audiovisuais da mídia e da Arte. Apresentaremos, aqui, a leitura que os estudantes fizeram da micronarrativa *Barquinbos* — *Tatajuba/Ceará*.

Após assistirem essa produção audiovisual, os estudantes ressaltaram a importância da construção de brinquedos feita pelas crianças, o contato com a natureza, a ideia de liberdade, a autonomia na criação com diversos materiais e ferramentas. A respeito do som nessa produção,

os estudantes referiram que “não tem música”, “há sons da natureza”, “de isopor sendo cortado”, “de vento”, “de água”. E, ainda, observaram que o fato de as crianças irem explicando como construir os barcos evidenciou o conhecimento que elas têm acerca dos barcos a vela.

Os estudantes demonstraram grande interesse pelo vídeo *Barquinbos* tanto em relação ao conteúdo quanto à ambientação do vídeo e às qualidades sonoras. As leituras que eles fizeram dessa produção explicitaram suas concepções acerca da infância, de ser criança, de brinquedos e da relação com a natureza.

Essa pesquisa teve por objetivo contribuir para o campo da leitura de imagens enfocando leituras de macro e micronarrativas audiovisuais da mídia e da arte contemporânea; e uma proposta de análise de tais produções em espaços de formação de professores. Nesse artigo apresentamos a análise da micronarrativa *Barquinbos — Tatajuba, Ceará*, que traz uma visão de infância relacionada à criação de brinquedos em contato com a natureza. Essa produção tem uma narrativa verbal sequenciada, apresenta imagens bem nítidas e sons que homologam o que está sendo mostrado visualmente.

Os efeitos de sentido produzidos pelas estratégias de montagem, ao articular as linguagens visual e sonora, foram analisados com foco nos ritmos visual e sonoro quanto aos efeitos de consonância ou de dissonância. Ao enfocarmos o ritmo no vídeo e o ritmo no áudio, consideramos as categorias da duração, frequência e combinação. Nessa produção constatamos que a duração foi explorada do ponto de vista da extensidade, tanto no vídeo como no áudio. No vídeo, as imagens possuem maior extensão da sequência, tomadas panorâmicas com movimentação suave e contínua. E no áudio, menor pulsação, intervalos maiores e em menor quantidade, andamentos mais lentos e extensos. Quanto à frequência, no vídeo há continuidade, com planos mais longos e demorados; e no áudio há descontinuidade com uma trajetória sonora irregular, com mudanças bruscas. Quanto à combinação, percebemos que no vídeo há segmentação, que pode ser constatada na busca por uma sucessividade das imagens e na

segmentação das ações em planos distintos. E no áudio há acumulação, a qual pode ser observada na variedade de elementos sonoros e nos sons em camadas simultâneas. Foi possível evidenciar, então, que nessa produção, as articulações entre imagens e sons criam efeitos prioritariamente de consonância embora provoquem, em alguns momentos, um estranhamento tanto visual quanto auditivo através de contrapontos.

As leituras que os estudantes fizeram dessa produção mostram a pertinência e a relevância de analisar micronarrativas audiovisuais em contextos educativos, com o intuito de estimular os estudantes a refletirem sobre outros tipos de criações audiovisuais que mostram distintos modos de ser em espaços diversos.

Portanto, com os resultados dessa investigação esperamos contribuir para a leitura de micronarrativas audiovisuais em contextos educativos, seja na investigação sobre os modos de articulação das linguagens para produzir efeitos de sentido, seja no entendimento de como os estudantes apreendem tais produções. Além disso, pretendemos gerar subsídios para análise de produções audiovisuais possibilitando aos educadores, em geral, e aos professores de Arte, em especial, abordar criações audiovisuais contemporâneas e construir estratégias para leitura dessas criações.

## REFERÊNCIAS

ACASO, María. *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata, 2009.

ACASO, María. *Esto no son las Torres Gemelas: cómo apprehender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Catarata, 2006.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, A. M. **Arte, Educação e Cultura**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000079.pdf>

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CHION, Michel. **La audiovisión**. Barcelona: Paidós, 1993.

DIAS, Cláudia. **Grupo focal: técnica de coleta de dados em pesquisas qualitativas**. *Informação & Sociedade*, v. 10, n. 2, 2000.

EFLAND, Arthur D.; FREEDMAN, Kerry.; STUHR, Patrícia. **La educación en el arte posmoderno**. Barcelona: Paidós, 2003.

FECHINE, Yvana. **Contribuições para uma semiotização da montagem**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 323-370.

FONTCUBERTA, Juan. **La danza de los espejos**. In: \_\_\_\_ (org.) *A través del espejo*. Madrid: La Oficina, 2010. p. 1-23.

FREEDMAN, Kerry. **Enseñar cultura visual**. Barcelona: Octaedro, 2006.

HERNANDES, Nilton. **Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo**. In: LOPES, Ivã C.; HERNANDES, Nilton. (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 227-244.

HERNÁNDEZ, Fernando. **De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?** *Educación & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n.2 (jul/dez 2005) p. 9-34.

LANDOWSKI, Eric. **Para uma semiótica sensível**. *Revista Educação & Realidade*, n. 30, v. 2, jul/dez, 2005. p. 93-106.

LANDOWSKI, Eric. **Modos de presença do visível**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.) . *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 97-112.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **Sobre el contagio**. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia de (Eds.) *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EDUC, 1999. p.269-278

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MÉDOLA, Ana Sílvia. D. **A abordagem do sincretismo em televisão: em busca de caminhos para análise**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric. (Orgs.) *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: Editora CPS, 2003. p. 483-492.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimento de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

RESSEL, Lúcia et.al. **O uso do Grupo Focal em Pesquisa Qualitativa**. *Texto Contexto Enfermagem*, Florianópolis, 2008 Out-Dez; 17(4): 779-86. <http://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/21.pdf> (Acessado em 12/12/2013)

ROLDÁN, Ángel G. **Videoarte en contextos educativos**. Granada: Universidad de Granada, 2012. (tesis doctoral).

SILVA, Tomaz T. da. **O adeus às metanarrativas educacionais**. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *O sujeito da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 247-258.

TEIXEIRA, Lucia. **Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Orgs.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 41-77.

TEIXEIRA, Lucia. **Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos**. Gragoatá, Niterói, n.16, 2004. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/586/451>





# **CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPOSIÇÕES “A COR NÃO TEM FIM: PINTURAS E TAPEÇARIAS DE JACQUES DOUCHEZ” E “P/B – ACERVO MAB”**

Luciana Chen

O público não deve entender a obra de arte, mas senti-la.  
Jacques Douchez

Visitar uma exposição de arte envolve competências modais. No caso de uma busca espontânea por parte do destinatário, compreende principalmente o querer ver, que nesse caso, acaba atrelado ao querer saber e/ou ao querer sentir. Isso porque as produções artísticas caracterizam-se por possibilitarem acionar tanto o sensível quanto o inteligível dos destinatários. Grande parte das manifestações artísticas são feitas para interagirmos predominantemente com a visão, tanto é que são denominadas artes visuais embora encontremos obras táteis, sonoras ou mesmo gustativas. Parret (2007, p. 18, tradução nossa) aponta: “Geralmente dizemos que toda a cultura ocidental e sua história da arte são regidas pelo paradigma da opticalidade. Neste paradigma dominante, uma demarcação nítida entre os cinco sentidos e sua operação específica é instalada, e a visão é colocada lá no topo da hierarquia sensorial.”

No entanto, não é apenas com nossos olhos que interagimos com uma exposição, a vivenciamos com o corpo todo. Quando atravessamos a porta da rua ou de outra área externa para o espaço mais privado de uma mostra, nos deparamos com a luz concebida para a mesma. Nossos olhos levam cerca de 8 minutos para se acomodar-se à iluminação mais escura focada nos trabalhos. O sentido tátil atua, uma vez que o corpo demanda tempo para adequar-se à temperatura que conserva as obras. A proxêmica é acionada, nos damos conta das relações espaciais entre as fisicalidades presentes. Nosso corpo é a nossa referência de escala, de espaço e, por conseguinte, de tempo. É com nossa materialidade corpórea no aqui/agora, na interação com a exibição, com tudo o que a compõe que apreendemos o sentido dela. Quando nos referimos ao sensível no início desse texto, aludimos ao sentir físico, sensorial conforme apontado. Mas não se restringe somente a isso, encerra também os sentimentos, tratando-se então da estesia.

As exposições “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez” e “P/B – acervo MAB” foram inauguradas em 17 de janeiro de 2018 e encerrarão em 16 de dezembro do mesmo ano. A Sala Annie Pentead do Museu de Arte Brasileira- MAB/FAAP é local onde se apresentam. O nome da instituição museológica aponta uma coleção de produção brasileira. Como museu, possui o papel de conservar e comunicar o seu conjunto artístico para a sociedade. Comporta valores positivos tanto pela sua função quanto pelo seu acervo, uma vez que, para que obras se tornem parte do mesmo, precisam ser sancionadas positivamente por especialistas da área.

O enunciador museu delega a voz aos curadores das mostras lá realizadas. Nas duas exposições sobre as quais nos debruçamos, os curadores, delegados do museu são os mesmos: José Luis Hernández Alfonso, Laura Rodríguez e Tatiana Bo. Segundo Fiorin (2002, p. 35): “Quando se produz um enunciado, estabelece-se uma ‘convenção fiduciária’ entre enunciado e enunciatário, a qual determina o estatuto veridictório do texto”. De acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 184):

se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contra-objeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado: nesse caso, o contrato fiduciário é um contrato enunciativo (ou contrato de veridicção) que garante o discurso-enunciado.

Assim, ao entramos em contato com uma exposição de arte, pressupomos um dizer verdadeiro do destinador. O discurso dos destinadores se apresenta intertextualmente já que abarca a mostra e, portanto, os discursos de outros destinadores, o das obras. Como as exposições trazem sempre diferentes manifestações, ao menos as verbais (título da mostra, legendas, textos de parede) e plásticas (produções artísticas) tratam-se sempre de enunciados sincréticos.

## CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

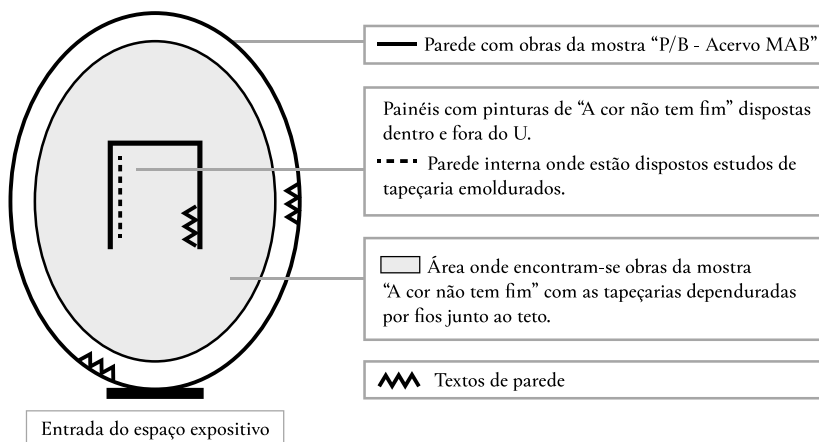
No espaço expositivo, nos debruçamos sobre a articulação das várias expressões visuais constituintes da mostra. Isso compreende a relação sintagmática entre elas. Para Greimas e Courtés (1979, p. 429), “o eixo sintagmático se caracteriza como “uma rede de relações do tipo e...e”. Destarte, a sintagmática engloba todos os componentes de uma exposição colocados em contato com o público. Diz respeito à expografia: modo de expor as obras, os elementos textuais e de disposição das peças como bases ou painéis, compreende à topologia, além do cromatismo presente no espaço, som e iluminação. Elas constituem o plano da expressão, aquele com o qual o destinatário estabelece a relação de comunicação com uma manifestação dada. Conforme Floch (2001, p.11): “A semiótica tem como objeto de estudo a relação de pressuposição recíproca (porque só há expressão se houver conteúdo, e não há conteúdo se não houver expressão) entre duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido.” O plano da expressão é constituído de formantes cromáticos, eidéticos, topológicos, matéricos. No caso de uma

mostra com alguma trilha sonora, música ou discurso verbal os mesmos são os formantes imateriais.

A descrição do plano da expressão de uma configuração repousa sobre a organização sintática e semântica e é, portanto, um estudo tanto do enunciado (que possibilita a caracterização da relação-função das qualidades plásticas, dos actantes), quanto da enunciação (que explica a intencionalidade do arranjo discursivo através do conjunto de marcas deixadas na manifestação textual da organização a fim de direcionar o olhar do observador, conduzindo-o a reconstituí-la pelo modo como ela se mostra, ou seja, pelo seu regime de visibilidade) (OLIVEIRA, 2004, p. 122).

No plano da expressão do nosso interesse, a Sala Annie Penteadó possui um formato oval e logo da entrada avistamos obras em preto e branco dispostas ao longo de toda a parede curva. Trata-se da exposição “P/B – Acervo MAB”. No centro da sala, produções coloridas tridimensionais e bidimensionais partilham o espaço dentro e fora de três painéis que formam um nicho em U e integram a mostra “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez” (Fig. 1).

Figura 1: Imagem sem escala da sala Annie Penteadó com as áreas onde estão distribuídas as exposições “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez” e “P/B – Acervo MAB” e seus respectivos textos.



Fonte: Luciana Chen, 2018.

Três textos, dois deles dispostos na parede curva da sala e um deles dentro dos painéis em U pontuam o espaço expositivo. O primeiro deles encontra-se à esquerda da entrada, apontando onde se dá o início da visitação. Ele apresenta ambas as mostras:

O Museu de Arte Brasileira da FAAP (MAB/FAAP) inicia sua programação 2018 com a exibição de algumas obras de seu acervo reunidas em duas exposições. São mostras que se integram ao estarem atreladas, principalmente, à obediência curatorial que prestam à cor quando usada como elemento capital na composição da linguagem visual. Seja pela abundância e diversidade nas propriedades da cor – matiz, saturação e tonalidade –, pelas múltiplas combinações, associações e contrastes que possibilitam, pela sua materialidade para a criação de áreas, volumes e efeitos visuais e pela sua inegável transmissão de sensações e estados de espírito, nosso espaço hospeda, hoje, um exemplo de primazia visual de cores. Ocupando o ambiente e as paredes centrais do espaço expositivo do MAB FAAP, a mostra “A cor não tem fim” traz ao público pela primeira vez, a coleção do artista visual e tapeceiro de origem francesa, Jacques Douchez. Radicado no Brasil desde 1947, foi um dos mais notáveis tapeceiros da segunda metade do século XX, uma vez que suas ideias e realizações passaram a distinguir artisticamente a tapeçaria produzida no Brasil. Entre suas contribuições, afastar a tapeçaria do seu tradicional caráter bidimensional foi uma das mais distintivas. Segundo Douchez: *“A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço”*<sup>1</sup>. Desse modo, conhecendo os materiais e dominando os processos técnicos de realização da tapeçaria, o artista inseriu nela valores da tridimensionalidade que nos levam a apreciar suas realizações como esculturas de fibras. Mas, voltando à protagonista da nossa proposta curatorial, é inconfundível como ele apodera-se das cores das fibras que adequa e molda no seu método de tecelagem, em que se destacam nós, torções e junções para concretizar seus alvos artísticos e seus juízos estéticos. Afinal, pela quantidade e diversidade das cores e acima de qualquer outro propósito, “A cor não tem fim” também pode ser apreendida pelo visitante como uma singular experiência lúdica que diverte e dá prazer.

Rodeando este recinto farto de cores, as paredes que o contornam recebem a mostra denominada “P/B”, que complementa a proposta curatorial que governa nossa oferta expositiva. Admitindo, exclusivamente, obras dominadas pelos pigmentos preto, branco e as gamas intermediárias de tons de cinza que existem entre eles, “P/B” traz consigo a convivência de duas cores extremas. Descritas muito simplesmente em sentido geral, segundo a teoria que as define, as cores são o resultado “da sensação que produz, os raios luminosos nos órgãos visuais que é interpretada pelo cérebro (...) Nesse sentido, a cor branca é o resultado da superposição de todas as cores.

Diferentemente, a cor preta é o oposto e define-se como a ausência de cor”<sup>2</sup>. Assim sendo, estamos em presença de obras que testam o mais radical dos encontros, contrastes e embates existentes por meio de apenas dois únicos pigmentos. O branco e o preto, alegoricamente o tudo e o nada, presentes neste conjunto de obras, completam, afinam e unificam o tributo que estas duas mostras rendem à cor mediante suas individualidades e diferenças, analogias e relações.

(1) DOUCHEZ, Jacques. Plano e relevo. Curadoria Antônio Carlos Miguel Abdalla; texto Olívia Tavares e Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002, p.12.

(2) Copyright ©2009-2017 – Definition.de

Nota: “*A cor não tem fim. Cada cor expressa um momento, uma emoção e como eu quero render homenagem às cores ainda depois e morto, pintei meu ataúde com a cores argentinas por dentro e por fora com as sete cores do arco-íris*”. Essa frase do pintor e muralista argentino Benito Quintela Martin (Buenos Aires, 1890-1977) foi tomada como ponto de partida do projeto curatorial da oferta expositiva MAB 2018, e também para titular uma das mostras aqui presentes.

O texto apresentado em fonte preta sobre a parede branca inicia explicando que a cor é o elemento norteador das mostras, aponta suas possibilidades plásticas, além de mobilizar o sensível. Em seguida, localiza topologicamente a exposição “A cor não tem fim” e apresenta o artista Jacques Douchez. Sanciona positivamente seu saber fazer particular com adjetivos eufóricos sobre a sua contribuição para o fazer tradicional e sobre o modo como transpõe da linguagem artística bidimensional para a tridimensional. Então, retoma a figura da cor para acionar o sensível do público. A exposição “P/B” é abordada pela topologia seguida do critério da curadoria com base na teoria das cores, a qual dá a conhecer as oposições entre as cores preta e branca. O final do texto aponta o branco como alegoria do tudo e o preto como alegoria do nada e reitera a homenagem à cor. Essa última é a figura recorrente ao longo do enunciado e indica o cromatismo como tema. As notas abaixo do texto revelam a preocupação com as fontes consultadas e o ponto de partida para o nome da exposição de Douchez, reforçando o contrato fiduciário com o destinatário.

A mostra “P/B – Acervo MAB” fornece um panorama da produção brasileira de quase um século com 70 trabalhos em desenhos, pinturas e gravuras datadas de 1915 a 2013. Nela predominam obras figurativas em

papel em gêneros tradicionais como o retrato, a paisagem e a natureza-morta, com ênfase no primeiro. São apresentadas as reproduções dos seguintes artistas: Anita Malfatti, Cândido Portinari, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Lasar Segall, Raphael Galvez, Flávio de Carvalho, Anatol Wladyslaw, Darcy Penteado, Bin Kondo, Niobe Xandó, Arcangelo Ianelli, Tomoshige Kusuno, Anna Maria Maiolino, Sérgio Rabinovitz, Mira Schendel, Fábio Miguez, Maria Tereza Louro, Geórgia Kyriakakis, Herman Tacasey, Charbel-joseph H. Boutros, Gilberto Vançan, Henrique César, Thiago Honório, Bruno Cidra, J. Pavel Herrera, Heinz Kühn, Marina Caram Loureiro, Eduardo Iglésias, Christiana de Moraes e Ulysses Boscolo.

O título da exibição começa com P/B – abreviação de preto e branco e explica tratar-se da coleção do museu. Ela divide-se em duas partes. A primeira começa ao lado do texto de parede acima com a obra “Estudo para a boba” de Anita Malfatti, obra mais antiga do conjunto e de caráter expressionista. As obras dispostas seguem uma cronologia que parte modernismo, passa pelo abstracionismo até chegar à década atual. A segunda parte comporta obras expressionistas de modo que a exibição, no conjunto, inicia e termina com obras com esse cunho, caracterizado pela gestualidade dos artistas com a expressão de estados de alma, emoções, afetividades (Fig. 2 e Fig. 3).

Figura 2: Obra que inicia a exposição “P/B – Acervo MAB”: Anita Malfatti, “Estudo para a boba”, 1915/16, carvão/papel, 59 x 40 cm



Fonte: MAB/FAAP, 2018.

Figura 3: Última obra da exposição “P/B – Acervo MAB”: Ulysses Boscolo, Série Odisseia, 2012/2013, gravura em metal – PA, 30 x 25,7 cm



Fonte: MAB/FAAP, 2018.

A separação dessa exposição se dá com um texto com fonte branca sobre uma área em preto na parede localizada à direita da entrada (Fig. 4):

O uso dos pigmentos preto e branco é um fato clássico e universal com um percurso histórico constante nas artes visuais. Resumindo e em sentido geral, o preto e o branco eram cores que se encontravam nos materiais e suportes no processo de aprendizagem do artista quando enfrentava o assunto que ia representar, podendo ser o modelo vivo, a garrafa ou o vaso com flores. Eram também usadas nos esboços para a realização de uma obra. Na composição que criava ilusão de tridimensionalidade, em que utilizavam todas as cores, elas serviam como auxílio para modelar o

Figura 4: Texto de parede que divide as duas partes da mostra “P/B – Acervo MAB”



Fonte: Fernando Silveira/ Fotografia FAAP, 2018.



claro-escuro. E, em alguns casos, o preto também era tratado como um elemento linear nos contornos.

No século XX, preto e branco continuavam presentes nos estudos e projetos preliminares à conceituação de uma obra, como é o caso das obras do período modernista, presentes na exposição, e, evidentemente, é com as vanguardas artísticas que esses pigmentos passam a ter um protagonismo maior e a constituir as próprias obras como elementos vitais da composição. Esse é o caso de artistas como Miró, Picasso, Malevich, os expressionistas alemães e Mira Schendel, em sua série “Sarrafos”, de 1987, da qual há uma obra nesta mostra.

Lápis, pincel e pena são meios de aplicação do pigmento que pode se apresentar em diferentes veículos e materiais como o grafite, o carvão e o nanquim; também são utilizados, com menos frequência, tintas a óleo, acrílica, têmpera, lápis litográfico, tinta spray, canetas esferográfica e hidrográfica, pastel e lápis *crayon*, assentados em variados substratos tais como diversos tipos de fibra de papel, madeira, tela e materiais sintéticos. Todos eles, materiais e suportes inerentes ao gênero artístico aqui predominante: o desenho.

O uso desses pigmentos dá ao artista inúmeras opções. Mais frequentemente, o branco é utilizado como fundo e o desenho é construído em preto, podendo se valer do recurso do alto contraste só utilizando as duas cores puras ou do baixo contraste, dispondo de toda uma gama de tons de cinza. Outra opção é usar o fundo preto e criar a figura em branco, como na obra de Niobe Xandó, “Máscara CLX / Fera III”, de 1907, aqui presente. O desenho pode ser linear, formado por manchas de cor, texturas, formas geométricas ou simplesmente ser monocromático com tênues nuances de saturação ou tonalidade, como no caso de Fábio Miguez, cuja pintura “Sem título”, de 1980, apresenta uma camada pictórica carregada de pinceladas empastadas de óleo branco em vários tons. Das escolhas feitas pelo artista, vão depender as sensações provocadas pela obra e os significados a ela atribuídos. Nesse primeiro bloco da mostra “P/B” estão agrupadas obras assinadas por preceitos modernistas e de artistas com percursos notavelmente consolidados durante a segunda metade do século XX até nossos dias. Estão convidados a descobrir e a observar todas as possibilidades que esses dois pigmentos proporcionam.

O texto explica que o uso de preto e do branco faz parte do processo de aquisição de competências dos artistas e seus diferentes usos na criação. Sita quando se dá o protagonismo dessas cores com artistas sancionados positivamente e de conhecimento geral e indica a obra exposta de Mira Schendel. Em seguida, apresenta materiais e suportes utilizados para a linguagem que predomina na mostra, o desenho. Aponta possibilidades

de relação entre figura e fundo alternado o branco e o preto com diferentes modos de fazer com obras presentes de Niobe Xandó e Fábio Miguez. Depois, versa sobre a questão do sensível e do sentido resultantes das eleições plásticas de cada artista, explicando que o primeiro segmento reúne os trabalhos com orientação moderna e, contextualiza e reafirma a sanção positiva em relação aos trabalhos contemporâneos. O enunciado é finalizado convidando os destinatários a explorar as duas cores. O texto destaca as possibilidades técnicas e materiais atreladas às cores, de modo a indicar o tema poder fazer e a figura do P/B.

A exposição “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez”<sup>1</sup> compreende cerca de 30 obras em pinturas e tapeçarias. A nomeação da mostra traz o artista e os tipos de manifestações sobre o qual se debruçou com as cores. Os trabalhos são quase, em sua totalidade, abstratos na forma. No entanto, os títulos das obras são nomes de mulheres, de lugares e de outras figuras do mundo, figuras concretas que nos conduzem a buscá-los nas formas geométricas, orgânicas, nas cores e na complexidade dos entrelaçamentos das fibras. Oliveira (2004, p. 129) aponta: “o título é o enquadramento do olhar”. Dessa maneira recorta, direciona a leitura do que é nomeado, comporta valores, de modo integrar a construção de sentido de uma manifestação.

Ao partilharem o mesmo espaço expositivo, a relação sintagmática entre as duas exposições explicita o contraste entre os formantes cromáticos em conformidade com os títulos delas. Além do cromatismo, os conjuntos se distinguem pelos modos de se fazerem ver. As obras de “P/B acervo MAB” são apresentadas todas na parede, enquanto a mostra “A cor não tem fim” traz pinturas e estudos de tapeçarias nos painéis que formam um U e todas as tapeçarias ao longo do espaço oval dependurados por fio do teto. A maneira como as tapeçarias foram expostas as fazem parecer flutuar, de forma a romper com a maneira tradicional de expor uma tapeçaria, junto à parede.

1. Ver: <http://www.fAAP.br/exposicoes/acornaotemfim/galeria.asp>

Ainda em relação à expografia, a topologia da mostra individual de Douchez, circundada pela exposição P/B faz sobressair o artista francês, presentificado em maior número de obras em relação aos demais criadores e em posição de destaque no espaço expositivo (Fig. 5). Dentro do nicho em U, encontra-se em fonte amarela sobre o fundo preto (Fig. 6):

Figura 5: Vista da entrada da sala Annie Penteadó



Fonte: Fernando Silveira/ Fotografia FAAP, 2018.

Figura 6: Vista da parte interna do nicho em U com as obras e texto de “A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez”



Fonte: Fernando Silveira/ Fotografia FAAP, 2018.

A cor não tem fim: pinturas e tapeçarias de Jacques Douchez

O artista Jacques Douchez (Mâcon, França, 1921 – São Paulo, SP, 2012) radicou-se no Brasil em 1947, onde desenvolveu uma singular e exitosa trajetória como pintor e tapeceiro. Integrou, em 1951 o Atelier-Abstração sob a direção do artista Samson Flexor.

Seguindo uma tendência abstracionista, sua linguagem plástica combinou formas geométricas com as cores planas e neutras em obras dominadas pela racionalidade de suas configurações e composições. Nesse percurso, participou, em 1953, da 2ª Bienal de São Paulo e da 1ª Mostra do Atelier-Abstração. No decorrer de 1957, juntamente com Norberto Nicola (São Paulo, SP, 1931-2007), Douchez começou sua inserção no universo da tapeçaria, montando a Atelier Douchez-Nicola sob a influência dos notáveis criadores tapeceiros Jean Lurçat (França, 1892-1966) e Genaro de Carvalho (Salvador, BA, 1926-1971). O intuito em suas tapeçarias era extrapolar o plano e, utilizando a materialidade e especificidade dos tecidos, elaborar formas e compor volumes. Inicialmente planas, suas produções dos anos 1970 a 1990 passaram a ser elaboradas e concebidas tridimensionalmente, adotando outro caráter e grandeza.

Recorrendo a amarrações, entrelaçamentos e nós, Douchez criou sinuosidades em suas tapeçarias. Elas tomam forma e volume por meio de fitas de tecidos que se sobrepõem e se entrecruzam, tecendo novas tramas e dando um caráter mais orgânico à composição. Os contornos e as linhas saltam da superfície em forma de faixas que se entrelaçam. Podemos comparar essa imagem a uma fita de Möbius, estudada pelo matemático alemão August Ferdinand Möbius, em 1858, que consiste em uma faixa unida em suas extremidades após efetuar meia-volta em uma delas.

Todas as obras expostas foram recebidas em doação do espólio do artista Jacques Douchez, por intermédio do seu inventariante Sr. Roland Joseph Germain Clauzet, em 2017.

Diferentemente dos dois textos presentes na mostra, esse traz um título, o da exposição referida. Apresenta a origem do artista, sua trajetória e direções artísticas com adjetivos eufóricos. Seguem-se localizações temporais com a indicação dos contatos e influências de Douchez na esfera da tapeçaria, suas inovações plásticas, comparando o entrelaçamento das faixas de tecido realizadas pelo artista às do notório cientista Möbius. Desse modo, o enunciado faz ver a temática do saber fazer. Em parágrafo separado é explicado tratar-se de uma doação, indicando o responsável por isso. A informação da origem da coleção reforça o contrato fiduciário entre enunciator e enunciatário.

São diversas as linguagens plásticas apresentadas nas exposições. Nas obras em P/B, encontramos o desenho, a pintura e a gravura. As técnicas, nascidas na pré-história, são reconhecidas e sancionadas positivamente como arte, de modo a gerar efeito de sentido de proximidade para os destinatários.

A mostra colorida apresenta, em sua maioria, a tapeçaria, que embora exista desde a Antiguidade, não seja tão apresentada em exposições de arte quanto as linguagens acima mencionadas. Além disso, os trabalhos abstratos produzem um efeito de sentido de distanciamento para destinatário em relação à identificação do que está sendo visto, tanto no que concerne às figuras, quanto à linguagem artística. Ao mesmo tempo que é possível ver que se trata de uma tapeçaria, Douchez trabalhou de modo a apresentar os formantes matéricos: lã ou essa junto com sisal de modo inovador, construindo volumes com entrelaçamentos das fibras e vãos, tornando o trabalho tridimensional. As peças apresentam informações por todos os lados, nos deparamos com uma escultura mole (Fig. 7). Somos conduzidos a olhar para o chão, pois as legendas das obras foram lá dispostas. Mas não é só por isso que dirigimos nosso olhar para o piso, as sombras das tapeçarias explicitam os contornos das mesmas e apresentam outras formas (Fig. 5 e Fig. 6).

Figura 7: Detalhe lateral de uma obra de Jacques Douchez



Fonte: Luciana Chen, 2018.

Douchez mistura fios coloridos como os tapeceiros franceses do século XVI que, formam planos de cores como são criadas as tintas. Pinta os degradês e pincela com outras cores ao longo dessas obras tecidas (Fig. 7). Dessa maneira, coaduna ao menos três linguagens: a tapeçaria, a escultura e a pintura, sendo que o desenho se faz presente tanto com a delimitação das formas, quanto com as sombras das peças no chão do espaço expositivo. Se o efeito de estranhamento e, portanto, de distanciamento se dá, por conta da incerteza em relação a qual linguagem artística essa produção se insere, também ocorre a sedução pelas cores e pelos materiais que ativam o sentido tátil. Embora não possamos tocar as obras, a sensibilidade háptica<sup>2</sup> aquela da visão tátil é acionada. Não precisamos sentir a lã ou o sisal para nos lembrarmos de suas temperaturas e texturas. Conforme Greimas (2002, p. 85): “...o toque, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’ visa, no fim das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz à estesis.”

A partir das considerações acima, observamos que ambas as mostras comportam os valores tradição e inovação. O primeiro relativo às linguagens artísticas e, o segundo, concernente às inovações plásticas de maneira a podermos homologar o plano da expressão com plano do conteúdo da seguinte maneira:

**Plano da expressão**

**Plano do conteúdo**

Linguagens artísticas : Plasticidade das obras : : Tradição : Inovação

Ainda em relação aos valores acima, convém assinalar que o a mostra “A cor não tem fim” inova mais que a exposição “P/B – Acervo MAB” no modo de exibir os trabalhos em tapeçaria.

2. Ver: Herman Parret. *Loeil qui caresse: Pygmalion et l'expérience esthétique*.

## CORPO E PROXÊMICA

A relação do corpo do destinatário com as obras, se dá predominantemente com a visão, mas demanda também o deslocamento físico. É o que ocorre com os trabalhos dispostos nas paredes e painéis. Nos aproximamos para ver detalhes em se tratando de obras menores ou com traços leves ou recuamos para ter a visão do conjunto de produções de grandes dimensões. Na interação com o conjunto de tapeçarias, somos manipulados a zigzaguear entre elas e, individualmente, a circundá-las para ver o todo: os cheios e os vazados e as nuances cromáticas por todos os lados. Contudo, cabe ressaltar que, de longe, vemos as cores formadas nos olhos, de perto, observamos as nuances e construções cromáticas tecidas separadamente como pontos à maneira das pinturas impressionistas. Oliveira (2002, p. 35) aponta a questão da necessidade do movimento do corpo na interação com obras de arte:

na história da pintura, a apreensão visual foi, mais e mais, aliando-se às locomoções do destinatário a fim de conseguir um ajuste do ângulo de visão e um posicionamento à boa distância, o que marcou definitivamente que a tarefa de atribuir sentido a uma obra visual exige um fazer proxêmico, co-adjuvante do fazer óptico. Todavia, se evocamos essa coalescência da visão e da orientação dos movimentos corporais, fazendo-se conjuntamente pelas estratégias de visibilidade da obra pictórica, é ainda para distinguir o quanto esse participar sinestésico, em que o corpo está envolvido, pode ser considerado somente uma de suas ocorrências possíveis.

Destacamos que na interação com as tapeçarias, o visitante tem sempre uma visão das demais peças expostas no espaço expositivo, ao passo que, voltado para as paredes ou painéis, a visão restringe-se à superfície curva da sala ou plana dos painéis. Assim, a mostra localizada no centro da sala ressalta o ver os vários planos e obras onde ali se encontram, ou seja, a relação sintagmática das cores das peças suspensas e das obras P/B ao fundo.

Na sala Annie há duas obras com o mesmo título, que demandam

proxêmicas diferentes. Uma faz parte da mostra P/B e, a outra integra a exposição de Douchez. A obra “Sabará” (Fig. 8) em lã e sisal em tear manual do artista francês tem 155 x 112 x 29 cm (altura, largura em profundidade), o trabalho de Alberto da Veiga Guignard em grafite possui 49,5 x 35 cm (Fig. 9).

Não apenas pela dimensão, mas pelos contrastes cromáticos, a obra do segundo artista demanda a aproximação do corpo do destinatário, sem a qual a paisagem executada com as linhas muito finas e claras não pode ser apreciada. De outro modo, a peça de Douchez pode ser vista à metros de distância, sendo que a proximidade revela as nuances de cor resultantes das misturas dos fios.

Somado a isso, as obras mostram como cada artista trabalha Sabará. Douchez com formas abstratas nos faz procurar as formas e/ou cores que nos remetam à cidade de referência. Guignard nos apresenta a paisagem da mesma com uma igreja, casas e montanhas ao fundo de modo figurativo somente com linhas. Segundo Ostrower (1991, p. 34). “Vendo as linhas, é como se ouvíssemos a voz de alguém que nos fala com certo timbre e certa cadência”.

Figura 8: Jacques Douchez, Sabará, 1980



Fonte: MAB/FAAP, 2018.



Figura 9: Alberto da Veiga Guignard, Sabará, 1945



Fonte: MAB/FAAP, 2018.

Então, no caso desse desenho de Guignard, suas linhas seriam sussurros em ritmos lentos. Podemos falar, assim como Parret menciona a visão háptica, de uma visão sonora. Seguindo essa lógica, na sonoridade da “Sabará” de Douchez, os contrastes entre o tom arenoso, vermelho e preto podem corresponder: a primeira cor ao timbre suave, mas agudo da forma e cujo ápice dessa narrativa seria o tom grave do preto intercalado pelo tom dramático e agudo do vermelho. De qualquer maneira, a relação estabelecida se dá entre o som e a visão, entre nossa apreensão auditiva e visual, que se dá através do corpo e da memória de experiências vividas pelo mesmo, concerne ao sensível.

## REFERÊNCIAS

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2002.

FLOCH, J.-M.. “*Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale*”, in *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985. (Trad. portug., “*Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral*”, Documentos de estudo do CPS, 1, 2001).

GREIMAS, A.J.. *Da Imperfeição*. Trad. A.C. de Oliveira. São Paulo: Hackers, 2002.

GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J.. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et Alii., São Paulo: Cultrix, 1979.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **A interação da arte contemporânea**. In: Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 4, São Paulo: PEPGCOS, 2002. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1290>>. Acesso em 10/10/2018.

\_\_\_\_\_. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PARRET, Herman. **Loeil qui caresse: Pygmalion et lexperience esthetique**. In: VAN DAMME, Claire, VAN ROSSEN, Patrick, VAN EECKHAUT, Marijke (Ed.). *Touch me, don't touch me: de toets als interface in de hedendaagse kunst*. Gent:

Academia Press, 2007. Disponível em <[http://hermanparret.be/media/recent-articles/4\\_Loeil-qui-caresse-Pygmalion-et-lexperience-esthetique.pdf](http://hermanparret.be/media/recent-articles/4_Loeil-qui-caresse-Pygmalion-et-lexperience-esthetique.pdf)>. Acesso em 10/10/2018.

# **DINÂMICAS DE AJUSTAMENTO NO DESIGN DE INTERAÇÃO: UMA PROPOSTA SOCIOSSEMIÓTICA PARA OS ESTUDOS DA USABILIDADE**

Murilo Scoz

## **INTRODUÇÃO**

Ao longo da segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, o veloz desenvolvimento das tecnologias digitais, da eletrônica e da computação conduziu as sociedades a profundas transformações. Dispositivos eletrônicos de toda sorte passaram a estar presentes nas mais variadas esferas da vida social, tanto nos espaços públicos de convívio, quanto no íntimo da vida privada. A ubiquidade das tecnologias digitais constrói um horizonte sócio-técnico que permeia as dinâmicas de comunicação, educação, representação política, trocas comerciais e a própria noção de progresso científico, atravessando virtualmente qualquer domínio da ação humana. Assim, tocados pelos benefícios da aceleração tecnológica, os indivíduos experimentam novas formas de sociabilidade e organização de suas práticas, especialmente pelo processo sem precedentes

de convergência entre os sistemas computacionais e os recursos emergentes de telecomunicação. Redes de fibra ótica, telefonia móvel, realidade aumentada, materiais inteligentes, nanoprocessadores e inúmeros outros recursos compõem o extraordinário quadro dos avanços técnicos contemporâneos.

Contudo, com a capacidade crescente de processamento, armazenamento e transmissão de dados, advém a necessidade não apenas de atualização constante do aparato físico (os *hardwares*), mas sobretudo de aprimoramento das condições de acesso e de potencialização dos indivíduos para seu uso. Num contexto como o brasileiro, estas preocupações ganham especial relevância se consideradas, por exemplo, as condições extremamente desiguais de infra-estrutura e a gravidade do problema do chamado déficit tecnológico. Segundo os dados mais recentes da Pnad-C, divulgada em 2017, apenas 11% das escolas da rede pública nacional possuem laboratórios de informática, e muito embora 64,7% da população brasileira declare ter acesso a internet, 63,3 milhões de pessoas se mantêm *off-line*<sup>1</sup>. Se a contagem de desconectados surpreende, o maior constrangimento consiste na razão apontada por 75% deste contingente para o afastamento dos meios tecnológicos, justificado pela dificuldade de uso das ferramentas.

Numa perspectiva de projeto, todas estas circunstâncias reforçam o imperativo de estratégias inclusivas de desenvolvimento, sem as quais as novas modalidades de interação e produção de conteúdos - as formas de linguagem mobilizadas através dos meios digitais - correm o risco de permanecer acessíveis a públicos cada vez mais restritos. Nestes termos, é fundamental que o desenvolvimento dos artefatos digitais, e sobretudo de suas configurações interfaciais, vise soluções cuja potência resulte da mais ampla aplicabilidade e da facilidade de incorporação pelos indivíduos. Em outras palavras, de sua inteligibilidade.

Frente aos desafios da democratização das novas tecnologias, e na

1. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/educacao/17270-pnad-continua.html>

esteira da proposta teórica de Frascara (2002), parece oportuna a retomada da perspectiva multidisciplinar de um design centrado no usuário, com vistas à resolução dos complexos problemas arrolados. Já habitual, a ideia de projetos com foco nos indivíduos deve se basear na suposição de que há algo a entender sobre os artefatos que escapa da descrição de seu valor de uso, integrando assim uma perspectiva atenta à maneira particular que os mesmos têm de fazer circular mensagens e valores enquanto produtos de linguagem. (SUDJIC, 2010) Isto permite passar, portanto, de um plano tecnicista de abordagem, puramente ligado ao funcionamento dos artefatos, para outro de caráter semiótico-interacional, em que o foco reside na dimensão comunicacional dos produtos do design, na estrutura de suas formas significantes e nas possibilidades de interação que acionam. Segundo este plano de investigação, o objetivo está na explicitação do mecanismo da produção de sentidos nas práticas de uso dos artefatos digitais e em sua efetiva incorporação pelos usuários.

Nestes termos, o presente estudo explora uma abordagem para o design de interação, através da perspectiva teórica da sociosemiótica ou semiótica interacional. Desenvolvida a partir da linguística estrutural e sob a influência dos estudos antropológicos e da fenomenologia do pós-guerra, esta corrente teórica - cujo objeto de estudo é a produção do sentido nas práticas sociais - oferece uma promissora rota de investigação para o design de dispositivos interativos em razão dos avanços teóricos sobre a questão da experiência, da sensibilidade e dos regimes de interação. (LANDOWSKI, 2005) Pesando tais aspectos, a pesquisa tem como objetivo discutir uma abordagem projetual para dispositivos interativos orientada às dinâmicas de ajustamento (regime interacional da *união*) propostas por Landowski (2006), buscando integrar as contribuições teóricas e práticas da abordagem sociosemiótica ao domínio dos estudos da usabilidade.

## FUNDAMENTOS DO DESIGN DE INTERAÇÃO

Buscando circunscrever um quadro teórico adequado ao caráter

complexo dos dispositivos interativos, a presente pesquisa propõe uma abordagem multidisciplinar, colocando em relação as contribuições dos estudos sobre o design de interação, os princípios de usabilidade, a semântica dos objetos, o conceito de metadesign e as categorias descritivas da semiótica de origem francesa.

## BASES TEÓRICAS DO DESIGN DE INTERAÇÃO

O surgimento da eletrônica, que transformou as ferramentas humanas em artefatos-máquinas (ZINNA, 2010), trouxe novos desafios ao design, instaurando um campo promissor de exploração ligado à forma como sistemas complexos podem indicar de modo facilitado - *amigável* - seu funcionamento. Isto porque a lógica de operação de tais sistemas, já não acessível por mecanismos de comando analógicos, mas mediante o arranjo plástico de suas interfaces, colocou em marcha uma nebulosa de novas possibilidades interacionais, cobrando dos designers um nível de atenção inédito quanto à inteligibilidade - a capacidade de se fazer entender - destes dispositivos. Por esta via, consolidou-se uma vertente altamente especializada no campo do design voltada ao desenvolvimento de toda sorte de produtos interativos, identificada como *design de interação*. (PREECE, ROGERS, SHARP, 2005)

Os primeiros desenvolvimentos deste campo de estudo se apresentam como iniciativas um tanto desestruturadas que visavam a transformação das tecnologias nascentes em produtos utilizáveis, úteis e, na medida do possível, agradáveis. (SAFFER, 2010) O termo *Interaction Design* é atribuído ao designer britânico Bill Moggridge e aparece em primeiro lugar em artigos do início da década de 1990. Poucos anos mais tarde, a difusão da internet comercial como fenômeno global acarretou uma demanda exponencial por soluções projetuais para problemas de interação nos novos sistemas, fazendo com que o design se voltasse a problemática dos projetos interfaciais.

## O DESIGN DE INTERFACE

Componente fundante do design de interação, o conceito de interface foi central na edificação de modelos e categorias analíticas para o estudo dos dispositivos digitais. Com significativo grau de concisão, destaca-se o diagrama ontológico do design desenvolvido por Bonsiepe (1993), que consiste numa zona de atrito entre um usuário, uma ação ou tarefa a ser realizada e uma ferramenta ou instrumento. Para o autor, a interface é o lócus de consumação do projeto de design, nível em que se confirmam ou se frustram as escolhas projetuais.

Popularizadas pela computação e pelas redes, as interfaces emergiram como um novo tipo de artefato-signo da era pós-industrial, cujo propósito era traduzir a funcionalidade e a lógica operatória dos produtos e sistemas. (KRIPPENDORFF, 2006) Por esta razão, Krippendorff sugere que o estabelecimento de uma “sociedade da informação” foi em grande medida viabilizado pelo design de interfaces que passaram a priorizar funcionalidades relevantes expressas em formas mais compreensíveis. Em outras palavras, foi o advento da interface gráfica de usuário (UGI, na sigla em inglês) que impulsionou a popularização da computação pessoal, permitindo a interação com dispositivos eletrônicos através de ícones gráficos e indicadores visuais e reduzindo drasticamente as curvas de aprendizado dos usuários iniciantes (Salha, 2012).

## PARÂMETROS DE USABILIDADE

Comprometidas com a facilidade de uso dos sistemas, as abordagens no domínio do design de interfaces acabaram por amadurecer sob influências interdisciplinares, mas notadamente tributárias das ciências cognitivas. Em tais condições, consolidou-se a orientação pelos chamados princípios de usabilidade, “abstrações generalizáveis destinadas a orientar os

designers a pensar sobre aspectos diferentes de seus *designs* [...] e melhorar seus projetos”. (PREECE, ROGERS, SHARP, op. cit., p. 42) A rigor, estes princípios apresentam-se como requisitos de projeto que visam melhorar tanto quanto possível os índices de desempenho dos artefatos.

Regidos pela norma ISO 9241-11 (1998), os princípios de usabilidade aferem a capacidade de um produto ser usado por usuários específicos para alcançar um dado objetivo, utilizando parâmetros específicos como eficácia, eficiência e satisfação. (JORDAN, 1999) Referências amplamente aceitas nas abordagens em fatores humanos, estas variáveis originam-se das análises ergonômicas em ambientes e situações laborais, dos quais acabaram emprestados para outros contextos de projeto.

Apesar deste tipo de abordagem ter oportunizado uma via de cientificidade para a atividade do design, parece oportuno discutir o protagonismo destes parâmetros num contexto de ruptura com o paradigma funcionalista da modernidade e de revisão da ideia instrumental de produtos enquanto ferramentas para o cumprimento de tarefas. (CSIKSZENTMILAHY & ROCHBERG-HALTON, 2002) Neste sentido, é fundamental que os designers - bem como os pesquisadores do campo - passem a considerar a concorrência de múltiplos fatores na relação entre os usuários e os objetos e que o design de interação oriente-se por uma perspectiva sensível à complexa natureza das práticas interacionais humanas.

## **DO USO À PRÁTICA: UMA ABORDAGEM SOCIOSEMIÓTICA PARA O DESIGN**

No tocante à significação, conceito central de uma teoria interacional do design e dos estudos avançado sobre semântica interfacial<sup>2</sup>, a usabilidade prevê que os sistemas interativos devem transmitir adequadamente suas mensagens, de modo que os usuários possam decodificá-las rápida e eficientemente, o que no campo dos estudos comunicacionais se aproxima ao entendimento cristalizado nos modelos matemáticos da



informação. Segundo tal quadro de referência, a comunicação (a interação entre indivíduos e de indivíduos com sistemas informacionais) poderia ser avaliada mediante a aferição de grandezas matemáticas, visando o aperfeiçoamento dos sistemas de transmissão, condução e recepção da informação. (MATTELART, 1999)

Com efeito, já em meados da década de 1960, uma defesa de modelos informacionais como quadro adequado às variáveis da comunicação dos objetos aparecia com destaque em autores como Moles, que postulavam maior cientificidade para as abordagens do design. (KHAMSA, 2015) Os estudos em design afastavam-se assim de posturas ligadas simplesmente a estética dos objetos industriais para assumir uma perspectiva epistemológica de natureza quantitativa e objetivante, cujo mérito principal foi incorporar o rigor das ciências exatas e trazer a lógica dos processos cognitivos à atenção dos projetistas.

Contudo, tendo em vista as transformações epistemológicas no campo da comunicação sob forte influência das ciências sociais e das humanidades, um olhar mais criterioso pode perceber que o conjunto destas abordagens de fundo cognitivista negligencia um aspecto particular das tecnologias emergentes e do uso dos artefatos digitais, associado não à ideia de transferência de informações, mas às dinâmicas próprias das *práticas interacionais*. Portanto, para além da ideia de acionamento de processos cognitivos, é preciso tomar estes dispositivos num quadro ampliado de análise dos processos comunicacionais, atento ao conceito de *interação*. (CASTELLS, 1999) Um possível caminho conceitual prevê uma aproximação com os desenvolvimentos recentes da semiótica francesa em seus estudos sobre a produção do sentido nas mídias e nas práticas interacionais contemporâneas. Neste domínio teórico específico, o processo de significação é modelizado segundo uma dinâmica que considera não apenas a estrutura do artefato em questão, ou os processos cognitivos acionados pelo aparato perceptivo

2. Para mais sobre o assunto, cf. BREITMAN, K. Web Semântica: A Internet do Futuro. Rio de Janeiro: LTC, 2005

do usuário, mas mais precisamente as condições de apreensão do sentido na relação entre sujeito e objeto.

## SIGNIFICAÇÃO NAS PRÁTICAS INTERACIONAIS

Os estudos da significação acompanham a trajetória de desenvolvimento e consolidação do campo acadêmico e profissional do design. Desde a instituição das primeiras escolas superiores, a preocupação com a dimensão comunicacional dos produtos industriais, com a inteligibilidade de seus funcionamentos, com a legibilidade das informações ou ainda com relação ao seu valor social ou sua “função simbólica” (LÖBACH, 2008) tem impulsionado a busca por modelos de referência capazes de articular a multiplicidade de seus modos de significação. Seriadíssimas ou em limitadíssimas edições, de uso coletivo ou individual, para um fim prático ou para o adorno, fato é que os artefatos do design pertencem a uma classe especial de objetos que aciona variadas formas significantes.

Exatamente por esta razão, uma primeira dificuldade a contornar neste empreendimento teórico é a delimitação do tipo específico de fenômeno comunicacional que se pretende abordar no contato com os diferentes objetos do design, buscando com a medida viabilizar categorias descritivas mais precisas. Por um lado, a reflexão pode limitar-se a tratar do modo como os artefatos comunicam suas funções de uso. Por outro, a abordagem pode privilegiar questões ligadas ao que os designers pretendem transmitir em termos culturais, ideológicos ou estéticos através de seus projetos. Ou ainda uma outra perspectiva comunicacional é possível, em que o interesse esteja ligado não apenas à comunicação entre projetista e público, mas aos significados no uso dos artefatos que coloca os usuários em relação com outros usuários dentro de um contexto social. Complexas e interdependentes, cada uma destas abordagens implica níveis distintos de problematização. Ademais, um desafio complementar reside na própria heterogeneidade dos produtos do campo do design, que inclui tanto a

concepção de objetos físicos (eletrodomésticos, por exemplo) quanto de espaços, sistemas, dispositivos eletrônicos e serviços, o que evidentemente pressupõe condicionantes diferenciadas nas dinâmicas de significação.

É necessário portanto reconhecer que o tratamento científico da questão da significação no campo do design aceita diferentes abordagens. Um caminho recorrente, tendo em vista o quadro dos componentes curriculares tanto em instituições de ensino estrangeiras, mas em especial no Brasil, é encontrado nos estudos semióticos do americano C. S. Peirce e em suas proposições sobre a lógica triádica dos signos. Contudo, na abordagem aqui proposta, a investigação privilegia uma aproximação com a matriz semiótica francesa, mais exatamente ao encontro das categorias descritivas da *semiótica das interações*. Sob influência das abordagens fenomenológicas da primeira metade do séc. XX e tendo preservado o interesse pelas variadas modalidades de expressão da comunicação humana, esta corrente semiótica destaca-se entre as abordagens correntes nas ciências sociais pela aplicabilidade de seu modelo analítico, mesmo confrontado com as novas configurações dos dispositivos midiáticos. Com sua origem nos estudos estruturais da linguística saussureana, a semiótica francesa - ou greimasiana - se configura como um domínio teórico comprometido com as condições de emergência do sentido em diferentes tipos de linguagens, o que permite cotejar sua aplicação às manifestações diversas do fazer projetivo do design.

## PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES ENTRE DESIGN E SEMIÓTICA FRANCESA

Metodologicamente, os projetos de design pressupõem a criação de artefatos a partir de etapas subjacentes com graus crescentes de definição formal. A ideia de projeto se baseia, portanto, na passagem entre um momento preliminar de abstração para outro terminativo de concretude. Segundo Zinna (2004), no quadro de uma abordagem semiótica do

design, esta noção ajuda a descrever os distintos modos semióticos de existência dos artefatos, desde um primeiro momento enquanto potência (uma oportunidade observada em uma necessidade não atendida), até sua realização (a forma final de produto). Neste exercício conceitual, cujo mérito reside em se afastar de uma semiologização dos objetos tomados isoladamente, e ainda das vertentes de análise dos discursos “sobre os objetos<sup>3</sup>”, as categorias fornecidas pela teoria das modalidades lançam luz sobre o caráter gerativo do fazer projetual e ilustram, sem contudo esgotar, uma perspectiva de investigação da produção do sentido no design pelas relações dinâmicas entre os artefatos e seus usuários. Pois, se como sustenta Fiorin (2000, p. 178), “a existência semiótica é dada pela relação do sujeito com um objeto”, o estudo da significação no domínio do design não pode prescindir do tratamento de uma lógica relacional.

Entretanto, buscando dar limites mais precisos a este domínio específico que aqui se pretende apresentar numa semiótica do design, convém reconhecer, assim como Eco (1975), que a função dos objetos não é por definição um problema semiótico. O interesse de uma abordagem a partir das categorias semióticas encontra-se mais precisamente na maneira como estes objetos comunicam suas funções e se integram, pelos valores neles investidos, às práticas de uso.

Em campos próximos, como o marketing, a gestão empresarial, a moda e os estudos da mídia, o crescente interesse pela perspectiva semiótica interacional tem mobilizado pesquisadores animados com a sistematização dos distintos regimes de interação em operação nas mais diversificadas práticas sociais. No campo do design, cumpre sublinhar as iniciativas de pesquisadores do CeReS - Centro de Pesquisas Semióticas da Universidade de Limoges, França, e em especial os trabalhos de González (2008), Deni (2010), Zinna (2010), Tsala Effa (2013), Treleani (2014) e EL Khamsa (2015). Com recortes específicos sobre a natureza semiótica

3. Sobre esta crítica às diferentes abordagens da significação no design, cf. ZINNA, Alessandro. À quel point en sommes-nous avecla sémiotique de l'objet ? in DARRAS, B.; KHAMSA, S. E. OBJETS & COMMUNICATION, MEI N°30-31, L'Harmattan.

do design, dão a ver um esforço significativo na construção de categorias específicas de análise, ao mesmo tempo em que ensejam a aplicação de uma visada eminentemente semiótica ao fazer conceitual do processo projetual. (DENI, 2010)

## DO PLANO DO PROJETO ÀS SITUAÇÕES DE USO

Se por um lado pode-se reconhecer a vantagem da incorporação do arcabouço teórico-metodológico e das categorias conceituais fornecidas pela semiótica no domínio da prática projetual, ou seja, no âmbito da *produção*, progressos analíticos mais significativos sobre os artefatos permanecem ainda dependentes da superação de um estruturalismo restritivo e do reconhecimento de novas possibilidades introduzidas pelo tratamento da questão da *interação*. O efeito mais imediato desta abordagem é uma perspectiva de análise relacional, que toma os objetos como fenômenos passíveis de descrição (positividades semiotizáveis, conforme Landowski) não apenas na “imobilidade visual de sua contemplação”, mas a partir das relações com outras classes de objetos e das dinâmicas de uso instauradas. Como com os signos do sistema verbal, que não se deixam esgotar no isolamento das páginas dos dicionários, o sentido dos objetos do design só poderia ser apreendido no agenciamento vivo do ato da enunciação. (ZINNA, 2010)

Esta perspectiva de uma semiótica interacional do design realiza um movimento importante ao encontro de uma hierarquia mais complexa de estruturas significantes, cada qual ligada à delimitação de uma semiótica-objeto própria. A rigor, este procedimento não implica uma ruptura do ponto de vista epistemológico, mas mais precisamente a integração de múltiplos níveis de pertinência (FONTANILLE, 2008), no sentido de acompanhar os avanços próprios da disciplina<sup>4</sup>. Sobre o tema, Landowski destaca que ao longo de décadas de amadurecimento teórico, “passou-se de uma semiótica dos *discursos enunciados* a uma semiótica das situações, até

chegar ao que hoje está tomando a forma de uma semiótica da *experiência sensível*.” (2004, p. 7) Voltando-se agora às práticas sociais e à esfera do “vivido”, a semiótica de Greimas é tensionada ao enfrentamento de um sentido apreensível em ato, o que cobra novas categorias semióticas de descrição. Para tanto, Landowski lança mão de quatro regimes de interação governados por níveis variáveis de risco e previsibilidade, que se articulam num contínuo marcado por transições, superposições e combinações. (Landowski, 2006)

Partindo da noção estrutural de pressuposição entre conceitos em relação contrária, Landowski esquematizou um versátil modelo de interpretação a partir da oposição entre /programação/ e /acidente/. Enquanto o primeiro se estrutura pela total adequação ao princípio da regularidade (previsibilidade total), o segundo pressupõe uma interação do tipo acidental sem qualquer princípio de regularidade ou controle (imprevisibilidade total). Entre estes dois polos, Landowski constrói sua gramática das formas de interação, imaginando situações regidas tanto pela inteligibilidade das estratégias quanto pelas ordens sensíveis de uma experiência intersubjetiva. Tomando como base estas categorias, passa-se a exploração de uma abordagem sociosemiótica do design de interação.

## UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA PARA O DESIGN DE INTERAÇÃO

Como discutido acima, o fenômeno comunicacional tem diferentes implicações no campo do design. No domínio específico do design de interação, alguns aspectos apontados permitem inferir que a comunicação entre projetistas e usuários opera através das configurações interfaciais, não se ajustando à lógica dos processos presenciais. Posto de outra forma, uma vez

4. A título de exemplo, pode-se destacar o extraordinário desenvolvimento possibilitado pela semiótica plástica e pelos estudos dos chamados sistemas semissimbólicos (cf. FLOCH, J.-M. *Identités visuelles*. Paris: P.U.F, 1995)

que designers e usuários não compartilham de um mesmo tempo-espaço, a atividade projetual assume um forte caráter preditivo, exigindo que os projetistas especulem sobre o comportamento possível dos indivíduos a partir das funções indicativas que o objeto (dispositivo) manifesta. Numa perspectiva semiótica, toda interface projeta a figura de um destinatário, ou seja, de um usuário pressuposto dotado de certos traços identitários, de certas expectativas e de certas competências, o que implica que todo projeto é a materialização de uma estimativa - de um cálculo - acerca das dinâmicas de uso.

Epistemologicamente, pode-se constatar que os estudos sobre a usabilidade de sistemas interativos avançaram a partir de postulados de caráter generalista, buscando ajustar-se a mais variada série de artefatos possível, através de uma abordagem notadamente objetivante. O resultado destes desenvolvimentos conceituais estão organizados nos princípios de usabilidade e nas chamadas heurísticas de avaliação, que delimitam as variáveis (grandezas) que todo projeto deve considerar na persecução do nível máximo de eficiência. Mas já pronunciada por autores do próprio campo dos fatores humanos, e em especial nos estudos mais recentes sobre as IHCs (interfaces homem x computador), uma lacuna importante se abre pela imprecisão das categorias no tratamento de questões próprias da interação humana, especialmente quanto à subjetividade, à experiência e às modalidades de afeto envolvidas.

Largamente utilizada em distintos domínios, como a engenharia, a arquitetura, a medicina e também na robótica, a avaliação heurística consiste num método versátil de testagem e experimentação. Adaptada ao campo do design, a técnica passou a ser empregada na inspeção de usabilidade dos artefatos, seguindo a proposta de Nielsen e Molich, dois dos principais nomes do campo da ergonomia para o design de interfaces. De fácil aplicação, pressupõe uma lista de verificação de elementos interfaciais, a ser aplicada por uma pequena amostra de especialistas com o intuito de avaliar sistemas que contenham falhas de usabilidade. Proceduralmente, o

processo se baseia na pertinência dos parâmetros listados, validados a partir de pesquisas de caráter experimental. (NIELSEN, 1994) Apesar dos benefícios das abordagens orientadas por critérios heurísticos, e considerando as contribuições do modelo landowskiano para o exame das dinâmicas interacionais, é necessário sublinhar que o conjunto de parâmetros ora adotados - propalados no ementário dos manuais da usabilidade - trata num plano quase metafísico a natureza relacional das interfaces avaliadas, decomposta instrumental e imprecisamente nos critérios “consistência”, “coerência” ou “padrões”. Em outras palavras, imaginando resolver os constrangimentos de outros métodos de avaliação igualmente focados em abordagens instrumentais, a exploração em curso ignora categorias já sedimentadas no pensamento sobre a semântica do design e mais especificamente sobre as dinâmicas semióticas das interações.

Aqui, o reencontro com alguns postulados da semiótica plástica, sobretudo nos valiosos estudos de Floch (1987) sobre a questão dos sistemas semissimbólicos, levaria a cotejar um ângulo distinto de análise. Já não ligado ao conceito de reconhecimento e representação (como quer crer uma visão instrumental da significação), o olhar semiótico pressupõe a emergência de novas formas significantes ao nível da plasticidade dos artefatos, cujas qualidades sensíveis acionam, em relação, competências estéticas dos seus usuários. Evitando uma digressão de cunho fenomenológico, o que aqui se pretende demonstrar é a possibilidade de reconhecimento de uma modalidade de interação não pautada pelos programas de ação investidos nos artefatos, mas impulsionada pelos sentidos apreendidos no contato sensível do actantes co-presentes.

Uma perspectiva semelhante pode ser encontrada em Zinna (2010), que reflete sobre os limites da abordagem centrada nos parâmetros de usabilidade e propõe uma revisão a partir da proposta semiótico-interacional. Na proposta do autor, cabe destacar a identificação da operacionalidade do princípio da motivação entre forma e conteúdo como alternativa à noção saussureana da arbitrariedade do signo linguístico, já não aplicável



à realidade material dos objetos e de suas interfaces. O que merece atenção, contudo, é o fato de que a complexidade no uso de artefatos eletrônicos - cuja natureza é, conforme Zinna, não mecânica - não parece se submeter inteiramente a um regime de interação notadamente cognitivo, ou seja, em que se encadeiam formas reconhecíveis e funções estabilizadas no interior do sistema, mas mais precisamente ao próprio estado de imersão na lógica dos artefatos digitais, que poderíamos situar como da ordem de um processo de *ajustamento contínuo* entre um sujeito-corpo dotado de competências estésicas e um *outro* actante - o sistema, artefato, aplicativo - ele também investido de uma corporeidade. Nesta circunstância, a lógica de uso de um artefato - em que se reconhecem seu dinamismo físico, sua responsividade e mesmo suas *affordances* - é dada a perceber no curso da própria interação. Em outras palavras, sem deixar-se repertoriar a priori como um conjunto estável de comandos do tipo ação-reação, a funcionalidade de uma interface - seu potencial de decodificação - se deixa apreender em ato.

Uma ideia análoga a esta, mas intimamente tributária do campo da psicologia cognitiva, pode ser encontrada na chamada teoria do flow (fluxo, em português), proposta por Csikszentmihalyi (1990), e recuperada por Tori (2008). Segundo o autor, o curso de interação entre um usuário e um dispositivo eletrônico deve despertar “um estado mental no qual a pessoa funde ação e consciência, desconectando-se do seu entorno e engajando em uma atividade que passa a ser um fim em si mesma.” (p. 446) Em outras palavras, e para os psicólogos da linha cognitiva, uma condição como a descrita é percebido pelo usuário como um modo de interação em que a consciência encontra-se em uma espécie de “harmonia ordenada”, e em que as tomadas de decisão decorrem de simples prazer envolvido em cada ação.

Como buscou-se demonstrar, o conceito aqui recuperado consiste de um fenômeno interacional fundado no que Landowski busca categorizar como da ordem da sensibilidade, ou seja, como uma prática humana submetida ao regime do ajustamento. Neste plano de ação, em que não se pode esperar prever os atos dos interactantes apenas por uma

ordenação mecânica (ou programada), o que emerge é um estado de alma - uma modulação - notadamente dependente das competências estéticas acionadas. Diferentemente do que se imagina a partir do conceito de estratégia de ação, que se estabelece pela articulação entre intencionalidade e ação, sob o regime do ajustamento opera um fluxo de sentidos que a própria interação cria, ou seja, analisável enquanto imanência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito do lugar do corpo e das ordens sensoriais na estruturação das formas significantes do aparato tecnológico, Levy observa que “com a mediação digital, a primazia da interação sensório-motriz deixa lugar à do sensório-simbólico, até a pura abstração codificada.” (1998, p. 16) Segundo tal acepção, e conforme a postura semiótica aqui pretendida, uma perspectiva interacional para os projetos de dispositivos digitais pode ser moldada nas dinâmicas do regime do ajustamento, tomando o princípio da sensibilidade como vetor da inteligibilidade dos dispositivos.

A partir da reflexão sobre os diferentes regimes de interação propostos por Landowski, o presente estudo buscou explicitar algumas bases fundamentais para uma abordagem teórico-metodológica dos processos projetuais do design de interação. Seguindo os desenvolvimentos dos estudos sobre a usabilidade, demonstrou-se a possibilidade de integração daquele modelo teórico como perspectiva para um projeto não apenas centrado nas dinâmicas de uso - ou seja, na ideia vigente de um indivíduo tomado como usuário -, mas mais precisamente no tratamento do comportamento de agentes enquanto *sujeitos*. Nestes termos, a discussão aqui não se configurou como um ponto de chegada para a abordagem sociosemiótica dos artefatos interativos, mas privilegiou um sentido de exploração de novos caminhos metodológicos para os estudos do design de interação. Por esta via, os principais pontos norteadores para o avanço de tal abordagem se referem à atenção aos diferentes níveis de pertinência para a semiotização

dos produtos do design de interação e, sobretudo, à natureza relacional do uso dos artefatos interativos. É pelo foco em tais parâmetros que uma abordagem semiótico-interacional para os projetos de dispositivos interativos pode fazer emergir uma perspectiva não cognitivista para os estudos dos processos de significação no design.

## REFERÊNCIAS

- BAXTER, M. **Projeto de Produto**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- BOMFIM, G. A. **Metodologia para o desenvolvimento de projetos**. João Pessoa: Ed. Universitária/UEPB, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a Possibilidade de uma teoria do Design**. In.: Anais P&D Design 1994. Rio de Janeiro: AENDBR, 1994.
- BONSIEPE, G. **Las siete columnas del diseño**. In: Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1993.
- BÜRDEK, E. B. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 1ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COELHO, L. A. L. (Org). **Design Método**. Rio de Janeiro: Ed. PUCRio; Teresópolis: Novas Idéias, 2006.
- CSIKSZENTMIHALYI, M; ROCHBERG-HALTON, E. **The Meaning of things: Domestic Symbols and the Self**. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2002.
- DENI, Michela. **L'intervention sémiotique dans le projet: du concept à l'objet**. in DARRAS, Bernard; BELKHAMSA, Sarah. **OBJETS & COMMUNICATION**, MEI N°30-31, L'Harmattan, 2010.

- ECO, U. **Trattato di semiotica generale**. Milan: Bompiani, 1975.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- FONTANILLE, J. **Pratiques sémiotiques**. Presses Universitaires de France: 2008.
- FORTY, A. **Objetos de Desejo: Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRASCARA, J. **Diseño de comunicacion**. Buenos Aires: Ed. Infinito, 2002.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- GREIMAS, A. J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Semântica Estrutural**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- KHAMSA, S. E. **Modélisation du circuit de la signification des produits du design : approche sémiotique et systémique**. Doctorat en Art et sciences de l'art. Université de Paris 1, 2015.
- KRIPPENDORFF, K. **The semantic turn: a new foundation for design**. Taylor & Francis/CRC Press, Boca Ratón: 2006.
- LANDOWSKI, E. **Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa**. Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Edições CPS, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Les interactions risquées**. Limoges: Puli, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O olhar comprometido**. In Galáxia: Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura, n. 9. São Paulo: PUC SP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Passions sans nom.** Paris: PUF, 2004.

LÉVY, P. **A máquina universo: criação, cognição e cultura informática.** Porto Alegre: Artmed, 1998.

LÖBACH, B. **Design industrial.** Bases para a configuração dos produtos industriais. 1ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

MARGOLIN, V. **Design discourse: history, theory, criticism.** 1989.

MATTELART, A. & M. **História das Teorias da Comunicação.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

PAPANEK, V. **Design for the Real World: Human Ecology and Social Change.** New York: Pantheon Books, 1971.

PREECE, J., ROGERS, Y., SHARP, H. **Design de interação.** Porto Alegre: Bookman, 2005.

SAFFER, D. **Designing for Interaction: Creating Innovative Applications and Devices,** New Riders, Berkeley, CA: 2010.

SALHA, Nader. **Aesthetics and Art in the Early Development of Human-Computer Interfaces.** Göttingen, DE: Sierke verlag, 2012.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

TORI, R. **Games e interatividade.** In SANTAELLA, L. e ARANTES, P. *Estéticas Tecnológicas.* São Paulo: EDUC, 2008.

VASSÃO, C. A. **Metadesign.** São Paulo: Blucher, 2010.

YIN, R. K. **Case Study Research: Design and Methods.** Sage Publications, EUA, 1989.

ZINNA, A. **Le interfacce degli oggetti di scrittura.** Teoria del linguaggio e ipertesti. Rome: Meltemi, 2004.

\_\_\_\_\_. **À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet?**  
in DARRAS, B.; BELKHAMSA, S. **OBJETS & COMMUNICATION**,  
MEI N°30-31, L'Harmattan, 2010.

# PRÁTICAS DE CRIAÇÃO E DE LEITURA NO E-BOOK *A UNIVERSE EXPLODES*

Marc Barreto Bogo

## *EDITIONS AT PLAY* E O LIVRO INTERSEMIÓTICO

Muitas obras ditas hoje “literárias” não são construídas apenas por palavras organizadas em frases e parágrafos sucessivos, mas incluem também gravuras, desenhos, fotografias e sistemas diversos postos em correlação, construindo por meio de suas páginas ligações com várias linguagens como a arquitetura, a escultura, a publicidade etc. Essas publicações tensionam os limites do que se entende como um “livro”. São objetos literários que podem ser considerados como obras *intersemióticas*: obras literárias concebidas a partir das relações com objetos de vários sistemas semióticos diferentes.

Nos objetos literários do meio digital também vemos surgir experimentações que testam os recursos das novas tecnologias, às vezes de modo ainda mais intenso que no meio impresso e que relançam a questão do que poderia, enfim, ser considerado um “objeto literário”. Além dos diferentes sistemas postos em relação, são exploradas as várias formas de interação

entre o sujeito leitor e o sujeito livro, o que conduz a práticas inovadoras tanto de produção quanto de leitura das obras.

Longe de pretender dar conta de toda a produção literária digital da atualidade, estudaremos aqui um caso específico, emblemático por conta dos atores envolvidos. Trata-se de uma das publicações do projeto Editions At Play, uma iniciativa da editora Visual Editions e do Creative Lab da Google que busca explorar um “novo tipo de livro”: “um livro que faça uso das propriedades dinâmicas da internet”. De acordo com a apresentação do projeto em sua página oficial, “o objetivo de Editions At Play é permitir aos escritores criar livros que mudem dinamicamente no celular ou tablet do leitor utilizando a internet, e atrair a nova geração de leitores tanto em seus telefones quanto no impresso.” E complementam: “Nós queremos criar livros que são alimentados pela magia da internet.” (EDITIONS AT PLAY, 2018a, tradução nossa).

Tendo publicado seis livros digitais até meados de 2018, além de hospedar em sua página mais dois livros digitais provenientes de parcerias com outros editores, a iniciativa Editions At Play interessa também por conta dos atores envolvidos: Visual Editions e Google Creative Lab.

A Visual Editions é uma pequena editora inglesa voltada à experimentação em obras tanto impressas quanto digitais. Ela foi fundada em 2010, mas em poucos anos já conseguiu grande repercussão mediática, venceu premiações de design, inovação e tipografia e firmou parcerias com várias instituições globais (Google, We Transfer e Mercedes-Benz, para citar algumas). Já o Google Creative Lab é um laboratório que inclui designers, programadores, cinegrafistas e criadores em geral pertencente ao Google, organização que dispensa apresentações e que é uma das grandes responsáveis pelas soluções do ambiente digital em rede da atualidade.

Em especial, trataremos da obra *A Universe Explodes*, de Tea Uglow. Lançada em abril de 2017 como parte da iniciativa Editions At Play, com tempo de leitura indicado em 30 minutos, a obra é distribuída gratuitamente na plataforma do projeto. Eis sua descrição na página web:



*A Universe Explodes* de Tea Uglow, publicado pela Visual Editions, é um livro sobre um pai cujo mundo vai gradualmente desabando. O livro é possuído por um coletivo de pessoas que, através de blockchain, progressivamente reduzem o livro a apenas uma palavra por página. (EDITIONS AT PLAY, 2018b, tradução nossa).

Dessa breve descrição, interessa-nos de imediato lançar um olhar sobre as práticas de leitura da publicação, que são apresentadas na página do projeto junto a práticas de cocriação da obra, além da própria narrativa de desenvolvimento e concepção desse e-book como um objeto literário. Nossa questão central, portanto, é: como se dão os regimes de interação e de sentido nas práticas de criação e de leitura da obra *A Universe Explodes*? Que sentidos são lidos e apreendidos<sup>1</sup> na interação do leitor com o e-book?

Nessa exploração dos processos de construção de sentido envolvidos tanto nas práticas de criação quanto nas práticas de leitura dessa obra, partimos do arcabouço teórico da Semiótica de A. J. Greimas e seus colaboradores, em especial as contribuições de Eric Landowski a partir dos seus estudos sobre os regimes de interação, de sentido e de risco (LANDOWSKI, 2014a). Também nos apoiamos nos estudos de Oliveira (2013) sobre as interações no nível discursivo.

## **A UNIVERSE EXPLODES: UM LIVRO PRATICADO**

*A Universe Explodes* (“Um Universo Explode”) foi concebido por Tea Uglow, a própria diretora criativa do Google Creative Lab, uma pessoa que costuma trabalhar nas intersecções entre arte e tecnologia. Em resumo, sua trama trata do cotidiano de um narrador idoso que toma vários medicamentos diariamente e que vive dentro de seu apartamento. Embora tenha

1. Sobre a diferença entre os termos “apreensão” e “leitura”, Eric Landowski esclarece: “É, portanto, necessário distinguir dois tipos de processos de significância: a leitura, decifração das ‘significações’, fundada sobre o reconhecimento de formas figurativas, e a captura, apreensão do ‘sentido’ que emana das qualidades sensíveis — plásticas, rítmicas, estéticas — imanentes aos objetos.” (LANDOWSKI, 2014b, p. 13).

problemas com sua memória, ao longo da narrativa ele tenta se lembrar da relação com os seus filhos, da época em que eles eram crianças e de como ele lhes explicava aspectos diversos do mundo e do funcionamento do universo – desde o conceito de átomos, até o sentido da palavra felicidade e o surgimento do universo.

Inicialmente um texto escrito convencionalmente no sistema verbal, esse livro possui 100 “cópias”, ou seja, uma centena de exemplares digitais que foram entregues a 100 pessoas – os “donos” (*owners*) do livro. Cada um desses donos, ao receber a sua cópia, deveria então apagar duas palavras em cada página e adicionar uma palavra. O dono também tinha o direito de passar sua cópia adiante para outra pessoa – um próximo dono. Esse sistema é explicado logo nas primeiras telas do e-book:

Bem-vindo a *A Universe Explodes*  
 Um livro em *blockchain*  
 Originalmente escrito por T. L. Uglow  
 Um livro sobre um pai cujo mundo gradualmente desaba.  
 Possuído por um coletivo de pessoas que progressivamente reduzem o livro a apenas uma palavra por página.  
 Existem 100 versões do livro.  
 Cada uma é possuída por uma pessoa por vez, que então a passa adiante.  
 Cada dono é registrado no *blockchain* depois que eles tenham dedicado o livro a um novo dono.  
 Explore as 100 versões  
 (UGLOW, 2017, tradução nossa).

Para o leitor que acessa a página do livro digital *A Universe Explodes*, é possível ler cada uma das 100 cópias com as modificações sucessivas de cada dono ou então ler o texto original completo. Nas passagens de cada cópia, de dono a dono, a trama original vai se apagando e se modificando pouco a pouco. Espera-se que o livro vá se reduzindo sucessivamente, até que reste em cada exemplar uma única palavra por página<sup>2</sup>.

2. Até outubro de 2018 isso ainda não havia acontecido com nenhuma das cópias.

Figura 1: Capturas de tela do e-book *A Universe Explodes*. Página de rosto do livro, introdução, página de seleção das versões, página de rosto de uma versão, páginas textuais.



Fonte: UGLOW, 2017.

Dada a complexidade das operações envolvidas na concepção e mesmo na leitura da obra, ao clicar em um ícone com a letra “i” localizado no canto superior da tela o leitor tem acesso a explicações mais aprofundadas, em forma de perguntas e respostas. Reproduzimos a seguir parte das explicações fornecidas pelos criadores:

*Então isso é um livro?*

Sim, isso é uma novela que se desintegra feita para ser lida em *smartphones*. Uma história muito curta, sobre a vida e tudo o mais.

*E...?*

Bem, é também uma experiência digital com as ideias de acesso e posse. Um livro que é “acessível” a qualquer um, mas “possuído” por apenas alguns.

*Certo. Continue. Sobre o que ele trata?*

A história trata de um pai que perdeu o contato com a vida e que está perdendo o contato com a realidade. É uma história sobre sequências e linguagem. É uma história que precisa ser erodida e destruída. Esse é o objetivo.

*E como exatamente o livro é possuído?*

Acreditamos que essa será a primeira vez em que um livro usa blockchain para criar uma edição limitada de 100 livros digitais. Livros que alguém possa possuir. Cada dono deve afetar a sua edição do livro, para sempre. Tornando-os únicos.

*Certo, então o que acontece se eu possuir o livro?*

O “dono” de cada livro é obrigado a adicionar uma palavra e retirar duas palavras de cada página e então dar a sua cópia a alguém. Eventualmente (após 128 donos) cada uma das 100 edições terá apenas uma palavra por página. À medida que o conteúdo se deteriora, o livro em si é enriquecido pelos rituais de posse.

*Parece complicado. Por que ele precisa ser erodido?*

A mecânica de edição é parte da história. Ela transmite uma expressão de apagamento do eu, a ideia de um sujeito sendo reescrito até que tudo o que sobra é uma versão esquelética do que os outros podem ter lido nele. Vemos esse assunto ecoar na narrativa: a história é fluida, a transição confusa, o objetivo não é claro. Também é meio *geeky*.

*Posso ler qualquer um dos livros possuídos?*

Sim. Existem 100 versões do livro. Você pode ver qualquer uma delas, em qualquer estágio de deterioração, e ver quem o possuía naquele estágio. Você também pode facilmente comparar com o texto original. O livro contém a sua própria lista de donos e suas edições, sentimentos e linhagem. (UGLOW, 2017, tradução nossa).

Entendemos portanto que esse e-book projetado para *smartphones* apresenta múltiplas possibilidades de interação com seu leitor. O sujeito que interatua com o dispositivo pode tanto proceder a uma leitura das versões que já estão dadas da obra, versões “fechadas”, quanto tornar-se

um cocriador ao possuir uma das obras e fazer nela as suas intervenções. Estamos tratando aqui de um livro digital que deve realmente ser encarado como uma *prática* que possui seus sentidos em aberto, mais que como um texto acabado. Retomamos assim as reflexões de Landowski (2001) sobre as diferenças entre as categorias dos *textos* e das *práticas*. Enquanto os textos são percebidos pelo semioticista como produtos acabados, manifestações com começo, meio e fim (como um romance convencional, por exemplo), as práticas seriam “manifestações que, pelo contrário, poderíamos considerar abertas, ‘dinâmicas’, ainda por vir, isto é, que não oferecendo o caráter de unidades fechadas, só se deixarão captar *em ato*.” (LANDOWSKI, 2001, p. 25).

Assim, compreendemos que há ao menos duas maneiras de praticar o livro *A Universe Explodes*: navegando entre as versões que já estão postas, em uma prática de leitura mais próxima da leitura convencional de um romance, ou então tomando partido nas práticas de cocriação do e-book e atuando mais fortemente ao apagar e incluir palavras na trama. Vejamos os sentidos lidos e apreendidos em cada uma dessas práticas.

## PRÁTICAS DE LEITURA, ENTRE EXPRESSÃO E CONTEÚDO

Ao acessar o e-book para realizar a sua leitura a partir da página do projeto Editions At Play, vemos inicialmente quatro telas sequenciais que funcionam como a página de rosto da obra e como uma primeira e breve apresentação da publicação. O fundo é azul escuro, uma cor sóbria, e a tipografia é serifada, com um eixo levemente inclinado (conhecido como “humanista”). Essas são escolhas gráficas bastante comuns para o universo das publicações impressas. Os adornos gráficos, no entanto, utilizam finas linhas em branco, pequenos quadrados e retângulos sobrepostos, o que indica uma abordagem gráfica mais próxima do universo digital, remetendo à lógica de construção das imagens por meio de *pixels*.

Após a breve introdução do livro e ao clicar em “Explore as 100 versões”, o leitor tem acesso a uma grande tela de seleção em que todas as versões do livro estão dispostas do topo ao fim da página. Cada versão é englobada por um retângulo branco, é numerada e contém o nome do seu último dono. Há também a figura de um pequeno quadrado desenhado em linhas brancas, subdividido em outros 16 quadrados menores e que apresenta falhas ou apagamentos em suas linhas na mesma proporção de vezes em que cada cópia foi editada; quanto mais apagamentos na escrita daquela versão, maior a quantidade de falhas no traçado dos quadrados.

Assim percebemos que, na visualidade, são exploradas as categorias eidéticas do retilíneo e do geométrico, bem como a oposição topológica entre os elementos englobantes e os elementos englobados. O efeito de sentido construído por essa exploração do plano da expressão visual é o de uma precisão matemática, concretizando na visualidade o uso das operações lógicas que presidem a concepção do e-book.

Ao clicar em cada uma das cópias, temos acesso a uma nova página de rosto contendo o número do exemplar, o nome do último dono, a quantidade de posses que teve aquela cópia e o desenho de pequenos quadrados. Essa tela é seguida por uma página de dedicatória, em que cada dono redige uma mensagem especialmente para o dono seguinte.

Na sequência, temos acesso às 21 páginas textuais do livro. O corpo do texto ocupa a parte central da tela, alinhado à esquerda em uma fonte sem serifa, enquanto o fôlio (numeração) é indicado no canto inferior esquerdo. No canto superior esquerdo um ícone possibilita o retorno à tela de seleção das 100 versões, enquanto um ícone na direita nos leva a um menu deslizante que nos permite selecionar os diferentes estágios de intervenções e erosões que cada dono realizou sobre aquela versão. No canto inferior direito, um botão permite ligar e desligar a exibição do “texto original”, o que nos possibilita em qualquer momento comparar a escrita inicial de Tea Uglow com as modificações realizadas a cada nova posse dos exemplares.

O sistema de linguagem utilizado na obra é prioritariamente o verbal, com alguns elementos gráficos em sincretismo. Há também, de certo modo, uma relação com a linguagem técnica da matemática: a numeração de cada obra é explicitada nas páginas de rosto de cada edição e há a representação visual da combinatória matemática dos sucessivos apagamentos sob a forma dos pequenos quadrados apresentados no início de cada cópia.

Se levamos em consideração o sistema verbal da versão original, aquela escrita por Tea Uglow, percebemos que há uma narrativa coesa com começo, meio e fim. No início da obra, o narrador descreve seu dia-a-dia, anunciando o que come no café da manhã (cereais, banana, iogurte, torradas), como se veste, como ele dança pelo seu apartamento etc. Ele se pergunta como toma essas decisões diárias, já que não se lembra de ter que pensar para realizar os gestos cotidianos. O narrador está preocupado, pois tem cada vez menos memórias de si mesmo. Ele toma diversos medicamentos, de sete caixas plásticas diferentes, toda manhã e noite.

Em seguida, há uma descrição da casa do narrador, começando pela cozinha e suas prateleiras engorduradas com sua máquina de lavar, sua chaleira elétrica e o laminado manchado da bancada. Na sala mal iluminada há pesadas cortinas manchadas, um videogame empoeirado e um piso de carvalho escuro. No lado de fora do apartamento há uma mesinha pintada de flores e duas pilhas de pedras que o narrador coleciona. Nesse ambiente, ele lê o dicionário diariamente, escuta o rádio e reflete sobre sua existência.

Pouco a pouco, lembra-se de conversas com seus filhos (“os garotos”) em que tentava lhes explicar aspectos do mundo e da realidade. Ele não se lembra exatamente das datas em que essas conversas aconteceram, mas lembra do barulho que os meninos faziam em casa. Lembra-se também de um certo dia em que observavam o mar juntos e em que ele lhes explicava o que era a felicidade – que, para ele, era como ondas. Ele esclarecia aos garotos o quão pequeno era um átomo, usando os grãos de areia da praia como metáfora. Ele lhes explicava também que o universo era infinito e

estava em expansão, usando um pacote de batatas fritas quebradas para ilustrar a explosão criadora do universo. E lhes dizia como o tempo é infinito, mas as vidas das pessoas são finitas.

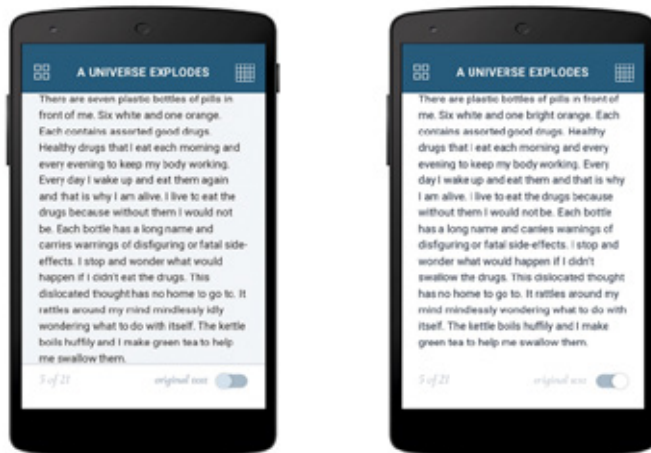
Na parte final da história, o narrador faz algumas reflexões pessoais. Pensa em misturar todos os medicamentos e se pergunta se esticar ou chacoalhar o próprio cérebro faria as sinapses nervosas funcionarem melhor. Ele toma todos os seus medicamentos de uma só vez e deita a cabeça sobre a mesa, onde uma carta está escrita endereçada aos “caros meninos”. Na redação da carta, ele menciona a vida como um ciclo fechado, cuja energia e tempo são limitados – o que indica seu possível suicídio.

Em um nível discursivo, vemos alguns temas se destacarem: a cientificidade, a parentalidade, a memória, a vida e a morte. O narrador se coloca no discurso por meio de *debreagens* enunciativas, ou seja, utilizando a primeira pessoa – “eu”. Isso confere pessoalidade e subjetividade no modo como ele aborda os temas principais. Nas passagens de cada cópia, de dono a dono, a trama original vai se apagando e se modificando pouco a pouco, de modo a reiterar certos traços do discurso: a memória, o esquecimento e os laços familiares. Em um nível narrativo, temos um programa de base em que o sujeito passa por uma disjunção, separando-se tanto das suas memórias quanto da sua própria vida. E, em um nível mais profundo, encontramos uma oposição geral que fundamenta a construção do sentido da obra: o contraste entre a memória e o esquecimento.

Se retomamos nesse ponto a organização do plano da expressão, podemos encontrar ainda uma nova categoria, tanto visual quanto cinética: expansão vs. contenção. À medida que mudamos a visualização entre a escrita original de Tea Uglow e as diversas escritas alteradas pelos sucessivos donos, algumas palavras somem, outras se modificam e, no geral, o bloco de texto se condensa. A escrita original é vista expandida, enquanto a escrita com os sucessivos apagamentos configura uma visualidade condensada. Essa categoria da expressão é correlacionada à categoria do conteúdo / memória/ vs. /esquecimento/, em uma relação semi-simbólica<sup>3</sup>.



Figura 2: Página textual do e-book *A Universe Explodes*. Na esquerda, a versão original, com mais palavras. Na direita, a versão editada por um dos donos. Na passagem de uma etapa a outra, o bloco do texto parece se expandir ou se contrair, construindo o contraste plástico e rítmico.



Fonte: UGLOW, 2017.

Para que o leitor possa formular essa compreensão do e-book, as interações que se desenvolvem são principalmente da ordem da *manipulação* e da *programação*, segundo a teoria dos regimes de interação e sentido desenvolvidos por Landowski (2014a). Manipulação pois a prática de leitura do e-book parte de uma relação fundada sobre o princípio da intencionalidade: o sujeito livro age sobre o sujeito leitor para que esse último queira se desenvolver em suas competências e queira realizar a leitura da obra, descobrindo o modo de funcionamento da interface digital e dedicando-se a decifrar o sistema verbal. Essa intenção geral de leitura só acontece, no entanto, graças a duas interações fundadas no princípio da regularidade e, portanto, programadas: de um lado, as regularidades de hábito que fazem

3. O semi-simbolismo é o tipo de construção em que, ao invés de elementos individuais da expressão e do conteúdo postos em relação, encontramos categorias do plano da expressão que homologam categorias do plano do conteúdo.

com que o leitor possa compreender o sistema verbal da língua inglesa e, de outro, a própria programação informacional do e-book que permite o correto funcionamento de suas operações.

Ao deslocarmos a atenção para a relação que está posta no nível discursivo de *A Universe Explodes*, ou seja, a relação construída pelo sujeito complexo da enunciação – o enunciador e o enunciatário – encontramos diferentes tipos de contratos que são estabelecidos. Segundo o modelo das interações discursivas formulado por Ana Cláudia de Oliveira (2013), podemos afirmar que as práticas de leitura do e-book, considerando o sujeito que não é dono do livro e que portanto ainda não se faz coautor, se dão tanto por meio de um “sentido conquistado” quanto por meio de um “sentido codificado”. No sentido conquistado o enunciador “estabelece um percurso e usa estratégias para atuar sobre a intencionalidade e conduzir o enunciatário na leitura do sentido” (OLIVEIRA, 2013, p. 247). Isso quer dizer que o enunciatário é convencido a empreender a leitura, sendo levado pelas indicações gráficas a clicar e descobrir o funcionamento do e-book, bem como é conduzido pela breve apresentação da obra que instiga o leitor a conquistar o sentido da obra. Já em uma segunda etapa, de leitura verbal das palavras dispostas sequencialmente na construção do texto, há uma leitura mais regular em que o sentido está codificado: não mais um contrato estabelecido entre uma e outra parte, mas apenas o comando do enunciador para o enunciatário que prescreve a re-construção do sentido. Cabe ao leitor, depois de convencido a ler, seguir as pistas que já estão postas na linguagem verbal para reoperar o sentido da publicação. Há ainda, talvez em menor grau, um “sentido sentido”, em que o enunciatário é sensibilizado a perceber os sentidos da memória e do esquecimento por meio de uma abertura sensível aos formantes plásticos e rítmicos do livro.

Se esse é o funcionamento do e-book segundo as práticas de leitura do sujeito que apenas tem acesso ao livro, mas não a posse, vejamos o que acontece quando esse mesmo sujeito se torna dono e portanto cocriador da manifestação.

## PRÁTICAS DE CRIAÇÃO E DE COCRIAÇÃO, ENTRE PROGRAMAÇÃO E ACIDENTE

Se ao invés de acessar o e-book apenas como leitor o sujeito acessá-lo como “dono”, recebendo uma das versões do livro, as interações que irão se suceder são bastante diferentes. O sistema de linguagem utilizado continua sendo prioritariamente o verbal, mas dessa vez o leitor se torna cocriador e pode agir interferindo sobre esse sistema. Uma pequena animação na página do projeto Editions At Play mostra como o usuário deve, a cada página, clicar em um ponto do texto e acrescentar uma palavra, usando para isso o teclado digital do próprio *smartphone*. Em seguida, ele deve clicar em duas palavras para serem apagadas. Esse processo se repete por todas as 21 páginas escritas da obra.

Portanto, há para os donos das cópias uma experiência de uso em que eles podem acessar o livro e produzir efeitos de sentido diversos através das palavras que adicionam e que retiram, além de poderem redigir uma dedicatória ao próximo dono, projetando nas redes um simulacro de si e assumindo o comando da enunciação. Talvez esse tipo de estratégia seja o mais próximo que chegamos de um objeto literário que, ao mesmo tempo em que ainda é chamado de “livro” por seus criadores, possibilita ao sujeito interagente construir-se na e pela rede, projetando-se no nível discursivo.

As interações a nível discursivo são bastante diferentes nesse caso do que quando o livro é acessado apenas para sua leitura *stricto sensu*. Se retomamos o modelo desenvolvido por Oliveira (2013), não encontramos mais uma relação em que o enunciatário apenas re-opera o sentido que já está dado de antemão pelo enunciador. Em um primeiro momento há ainda uma relação do tipo “sentido conquistado”, em que o enunciatário deve ser inicialmente convencido a tomar parte no experimento e em que as explicações presentes no e-book doam as competências necessárias para que ele atue sobre a obra. Mas, em seguida, a relação que encontramos é de forte transitividade, o que culmina na criação de um “sentido aleatório”.

Nessas condições, segundo Oliveira (2013, p. 246): “Enunciador e enunciatário são sujeitos volitivos dotados de iguais competências cognitivas que os possibilitam inter-cambiar posições no comando dos mecanismos enunciativos, com um atuar em reflexividade. Os dois co-enunciam o sentido por uma estratégia global de enunciação.” Essa relação em que o enunciatário troca de papel e se torna também enunciador pode ser considerada análoga a certo tipo de livros impressos em que o leitor deve atuar sobre o papel escrevendo, desenhando, dobrando, cortando etc. Apenas para exemplificar, poderíamos citar a obra *Destrua este diário* de Keri Smith, em que o enunciatário é convidado a rasgar o livro, rabiscar e mesmo manchar certas páginas. Em *A Universe Explodes*, com as possibilidades da interface digital, o enunciatário é convidado a trocar de posição e assumir a co-enunciação do sentido por meio do teclado que o permite inserir palavras e por meio dos apagamentos. Os resultados de cada etapa são, assim, inesperados, ainda que mantenham a diminuição constante do total de palavras de uma versão a outra.

Mas como exatamente funciona a lógica informacional da obra, e como é que um sujeito se torna “dono” de uma versão? Como havíamos visto, trata-se de um e-book que utiliza a tecnologia *blockchain*. Vejamos a explicação dada pela própria editora quanto ao uso dessa tecnologia:

*A parte do Blockchain, como ela funciona mesmo?*

Na verdade, Blockchain é um pouco complexo para um guia de perguntas e respostas como esse – então fizemos um filme e escrevemos uma postagem de blog para explorar os conceitos originais, a ciência e tudo o que está nos bastidores nesse link: [bit.ly/auniverseexplodes](http://bit.ly/auniverseexplodes)

*Uma última questão... Por quê?*

Esperamos lançar a ideia de que a posse digital pode ser algo diferente de uma simples licença de acesso, assim como comer uma torta é diferente do prazer de ter uma torta. Igualmente, nós pensamos que essas novas ideias podem inspirar escritores a usar o meio digital para impulsionar o potencial da forma assim como seu contador de palavras. Sobretudo, esperamos que você goste da leitura, compartilhando e editando nossa singela história.

*Ok, essa é realmente a última questão. Como eu posso “possuir” uma cópia?*

Tecnicamente o livro é dado pelo atual dono, então o meio mais fácil é pedir a algum dono. Mas também existe uma lista de espera para os livros que ainda não receberam atenção. Então talvez você queira começar nos escrevendo algumas palavras.

PS. Para todos os donos de *A Universe Explodes*, mandamos um abraço familiar e especial por meio dessa estranha e bela corrente digital que nos liga a todos. (UGLOW, 2017, tradução nossa).

A tecnologia *blockchain* à qual os criadores se referem é a mesma tecnologia que rege o funcionamento das moedas digitais ou “criptomoedas”, como o Bitcoin e o Ethereum. Trata-se de uma forma de registro de informações entre uma rede de usuários, de maneira que as informações são descentralizadas. Veja-se a explicação a seguir:

O *blockchain* (cadeia de blocos) é um registro público compartilhado do qual depende toda a rede do Bitcoin [e outras criptomoedas]. Todas as transações confirmadas são incluídas nessa cadeia de blocos. [...] A integridade e a ordem cronológica da cadeia de blocos são reforçadas por criptografia. (BITCOIN PROJECT, 2018, tradução nossa).

No e-book *A Universe Explodes*, a tecnologia do *blockchain* foi usada justamente para manter a integridade das informações de cada versão do livro e também para que a ordem cronológica das diferentes intervenções feitas sobre cada versão fosse preservada. Assim, temos acesso a todas as etapas sucessivas de alterações nos arquivos pertencentes aos diferentes donos do livro. Do ponto de vista dos regimes de interação e de sentido, esse deveria se tratar de um caso simples de interação por programação, fundada no princípio da regularidade, do risco mínimo (LANDOWSKI, 2014a). Seguindo as regularidades do programa informacional, o livro deveria ser passado de um dono a outro, reduzindo sua extensão progressivamente ao mesmo tempo em que mantém o registro de todas as etapas. No entanto, ao enviar um email aos editores solicitando uma versão do e-book, eis a resposta que chega:

Muito obrigado por nos procurar e pelo seu interesse em *A Universe Explodes*. O ciclo de dedicações do livro inesperadamente teve que ser colocado em pausa, como resultado da recente bolha das criptomoedas. No momento, tivemos que parar temporariamente de editar e rededicar as versões do livro a novos donos. Isso é resultado do aumento estratosférico do Ether. Continuamos a monitorar o preço do Ether e esperamos encontrar novas maneiras de reabrir o livro. Assim como em todos os títulos de Editions At Play, *A Universe Explodes* foi muito experimental e encontrou algumas questões curiosas e barreiras ao longo do caminho. Essa é uma delas. Esperamos que você aguentue firme até que possamos reabrir e dedicar uma versão única do livro a você.<sup>4</sup>

A partir dessa resposta, podemos retrair o programa narrativo de criação desse objeto literário. Em um primeiro momento, fundados no princípio da intencionalidade e agindo segundo o regime de interação por manipulação, a editora Visual Editions e o Google Creative Lab decidem criar o livro *A Universe Explodes* para explorar as ideias de “acesso e posse”, como eles mesmos indicam. Eles são dotados de intencionalidade e também são competencializados na modalidade do saber-fazer, para que possam assim implementar o projeto. Em seguida, sucedem-se as interações do tipo programadas, em que a tecnologia do *blockchain* é utilizada de modo a funcionar com grande previsibilidade e garantir o bom funcionamento da interface digital.

No entanto, o que acontece a partir daí é obra do mero acaso: há um segundo programa narrativo, sem nenhuma relação com esse primeiro, que se constitui pela bolha das criptomoedas. Há um crescimento repentino dos valores de uma das moedas em especial, o Ethereum (e sua unidade de valor, o Ether). Consequentemente, um programa narrativo se entrecruza ao outro, de maneira imprevisível: o livro *A Universe Explodes*, por utilizar justamente a mesma tecnologia *blockchain* das criptomoedas, perde as funcionalidades de edição e de compartilhamento que lhe haviam sido asseguradas pela programação. O programa de criação do livro chega

4. E-mail enviado ao autor pelo atendimento da editora Visual Editions no dia 20 de fevereiro de 2018. Tradução nossa.

assim em uma interação fundada no princípio do álea ou aleatoriedade, a qual Landowski (2014a) denomina regime do acidente (ou ainda, regime do assentimento).

Tratam-se, na verdade, de duas interações distintas marcadas pelo regime do assentimento ou acidente. Em um primeiro patamar, a própria concepção do projeto do livro já propõe um assentimento às livres intervenções dos “donos” das versões, que se tornam cocriadores. Ao mesmo tempo, em um patamar da criação e do processo de desenvolvimento do projeto do e-book, há um assentimento às flutuações do mercado financeiro que acabaram por ocasionar o mal funcionamento ou a interrupção no ciclo de dedicação e de edição das versões do livro.

Ao assumir o caráter experimental do projeto, a editora Visual Editions e o Google Creative Lab parecem tomar a própria aleatoriedade como um valor na prática de criação. Scoz (2018), ao tratar das diferentes formas de concepção de artefatos e, mais especificamente, dos regimes de projeto pautados pelo método e pela estratégia, não nega a possibilidade de formas de criação que apresentariam uma maior abertura ao risco. Segundo o autor, é possível “reconhecemos a viabilidade de uma perspectiva projetual aberta ao risco, à subjetividade e à contingência” (SCOZ, 2018). Esse parece ser justamente o caso aqui, em que o processo de criação do livro se abriu tanto ao risco de utilizar uma tecnologia ainda experimental para esse tipo de artefato, quanto ao risco das sucessivas interferências que os donos das versões farão sobre a obra ao assumirem o comando da enunciação.

O objeto literário analisado, que só poderia ter sido concebido em nosso século, é construído a partir das articulações dos sistemas verbal, visual e espacial. Ele articula regimes da ordem principalmente da manipulação e da programação em suas práticas de leitura, mas nas suas práticas de criação ou de cocriação ele se abre também para o regime do acidente. Nas práticas de leitura, o sentido do apagamento da memória é tanto identificado cognitivamente por meio do sistema verbal, quanto é apreendido pelo cinetismo do texto que se contrai sucessivamente a cada reescritura.

Já nas práticas de cocriação do livro, os sentidos são apreendidos em ato a partir do sujeito que se projeta no próprio discurso, pautado em um primeiro processo de criação da obra que se apoia na valorização do risco.

Analisar uma publicação digital como *A Universe Explodes* nos anima pelas novas possibilidades literárias que uma obra como essa apresenta. Podemos, a partir dela, imaginar alternativas diversas para aquilo que será entendido como um “objeto literário” nas próximas décadas. Ao mesmo tempo, ela nos instiga do ponto de vista teórico e semiótico em relação às abordagens possíveis tanto das práticas de criação quanto das práticas de leitura dos livros no século XXI.

## REFERÊNCIAS

BITCOIN PROJECT. **How does Bitcoin work?** Disponível em: <<https://bitcoin.org/en/how-it-works>>. Acesso em: 16 out. 2018.

EDITIONS AT PLAY. **About us.** Disponível em: <<https://editionsatplay.withgoogle.com/#/about>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

EDITIONS AT PLAY. **A Universe Explodes.** Disponível em: <<https://editionsatplay.withgoogle.com/#!/detail/free-241#%2F>>. Acesso em: 08 out. 2018b.

LANDOWSKI, Eric. **O olhar comprometido.** Galáxia, São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas.** Tradução Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014a.

LANDOWSKI, Eric. **Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido.** Galáxia, São Paulo, Online, n. 27, p. 10-20, 2014b.



OLIVEIRA, Ana Claudia de. **As interações discursivas**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Ed.). *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013, p. 235-249.

SCOZ, Murilo. **Por uma sociosemiótica do design de interação**. *Actes Sémiotiques (En ligne)*, n. 121, 2018.

UGLOW, Tea. **A Universe Explodes**. Londres: Visual Editions, 2017.



# **SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA, MARCA E MERCADO: RESSONÂNCIAS EM UMA PUBLICAÇÃO DE LAURA OSWALD**

Richard Perassi Luiz de Sousa

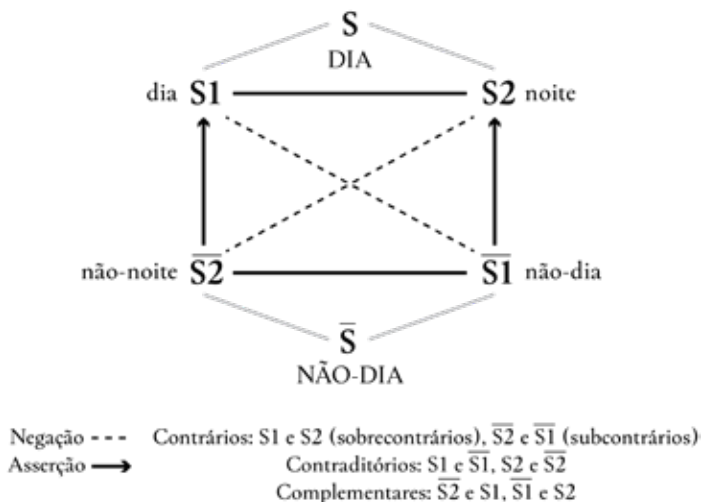
Maria Collier de Mendonça

## **INTRODUÇÃO**

O pensamento lógico e seus recursos compõem a base para estudos e aplicações de diferentes teorias semióticas. A estrutura lógica é destacada na teoria Semiótica Estruturalista, inclusive, há adaptações feitas por diferentes autores que, constantemente, são usadas por terceiros para produção e aplicação do conhecimento (Cf. Fig. 3 e 4). No modelo dinâmico, “Percurso Gerativo de Sentido”, de Algirdas Greimas (1917-1992), o esquema “Quadrado Semiótico” (Fig. 1) permite a organização e a visualização de: (A) oposições entre termos contrários e contraditórios, e (B) complementariedades conceituais ou categóricas do sistema lógico-interpretativo (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

No percurso gerativo de sentido, há três níveis no plano do conteúdo ou significado: (1) no nível discursivo, há figuras e temas superficiais do discurso; (2) no nível narrativo ou intermediário, há arranjos e encadeamentos

Figura 1: Quadrado semiótico: oposições e complementariedades entre os conceitos “dia” e “noite”.



Fonte: Domaneschi (2017, p. 52).

temáticos que manipulam a atuação das figuras no discurso; (3) no nível profundo ou fundamental, o quadrado semiótico assinala oposições básicas e complementariedades, que sintetizam a ideologia do discurso (GREIMAS; COURTÉS, 2008). (1) No planejamento das mensagens, tal síntese pode ser previamente engendrada, para orientar com êxito a interpretação do discurso. Mas, (2) na interpretação das mensagens, a síntese ideológica pode ser imprevista, em função das variáveis do processo de interpretação.

As mensagens podem ser emitidas com uma significação e o receptor interpretá-las de maneira diferente da proposta do emissor. As mensagens podem permitir interpretações imprevistas e com efeitos diversos da intenção do emissor. Contudo, a imprevisibilidade da informação estimula os estudos semióticos, porque é responsabilidade do emissor se fazer entender e influenciar a ação do receptor.

No geral, as pessoas dispõem de recursos interpretativos, os quais lhes permitem alguma compreensão de evento-textos. Portanto, cabe ao

emissor adaptar a mensagem ao repertório do receptor-intérprete que domina razoavelmente uma linguagem. As interpretações dependem do contexto cultural, de condições operativas e circunstâncias subjetivas e, coerentemente, podem ser desviadas da significação prevista pelo emissor da mensagem.

Considerando o campo de interesse dos emissores e a necessidade de influenciar o receptor-interprete, no mínimo, há duas abordagens possíveis:

1. Uma dessas é tipicamente semiótica, porque o estudo recai sobre a mensagem produzida pelo emissor, indicando na própria mensagem a adequação da significação pretendida, de acordo com a cultura de interesse.
2. A outra abordagem propõe o inquérito ao receptor-intérprete sobre a mensagem recebida e o estudo de suas respostas. Entretanto, os recursos semióticos são úteis para a formulação do inquérito e também na leitura das respostas oferecidas.

Há diferentes áreas do conhecimento interessadas no estudo dos processos de significação e interpretação no mercado, entretanto, destaca-se a área de *Branding* no contexto de Marketing. Na década de 1990, entre outros autores, foi principalmente David Aaker (1998) quem divulgou ao mercado os estudos sobre marcas comerciais, assinalando o valor financeiro desse patrimônio intangível e simbólico das empresas.

## A COMUNICAÇÃO DA MARCA E SEU VALOR DE MERCADO

Especialmente nesta época de comunicação digital em rede *online*, são diversos os discursos interativos entre as empresas e o público. Isso produz uma imagem da marca na mente das pessoas, como um acervo de sentidos e significados, que são decorrentes de sentimentos e pensamentos associados a empresas, produtos ou serviços específicos. Na comunicação interpessoal, há trocas de impressões sobre marcas de empresas, produtos

e serviços, resultando na “reputação pública” de cada marca, que também afeta os negócios das empresas, incluindo o comércio de produtos e serviços.

Uma marca com reputação positiva conta com a simpatia, a confiança, a preferência e a fidelização das pessoas. Entre outras vantagens, isso impede que clientes ou consumidores busquem as novidades com rapidez e a empresa dispõe de algum tempo, para realizar adequações e inovações que a fortaleçam diante da concorrência. Contudo, literalmente mais valiosa, é a possibilidade de aplicar o preço bônus (*bonus price*) em produtos ou serviços (AAKER, 1998), porque clientes ou consumidores também se dispõem a pagar mais pela oferta de marcas com boa reputação. A conquista do pleno valor da marca (*brand equity*) representa garantia de lembrança e vantagem nos preços, com perspectiva de ampliação e fidelização de clientes ou consumidores (*target*). Além disso, o direito de uso das marcas de valor é comumente vendido por preço superior ao patrimônio tangível das empresas.

Há signos oficiais que identificam, distinguem e representam as empresas, especialmente, o nome e os símbolos gráficos, como monograma, figura, logotipo, cores e tipografias específicas. Mas, todas as manifestações publicamente ou individualmente percebidas e associadas ao nome da empresa, também, interferem positivamente ou não na imagem e na reputação da marca.

Cabe aos gestores da marca o controle desse amplo e diversificado sistema de comunicação. Há empresas que contam com equipes de diversos profissionais de Comunicação como: assessores de imprensa, relações públicas, designers, publicitários e profissionais de Marketing. Os objetivos são criar e potencializar mensagens positivas ou minorar os efeitos negativos dos imprevistos. Não há o controle de todas as manifestações, portanto, investe-se no gerenciamento do desempenho de produtos, serviços e atuações, para minimizar imprevistos.

Para bem criar, desenvolver e gerenciar a marca de uma empresa deve haver: (1) o controle semiótico, significativo ou simbólico, das

manifestações oficiais da marca e, também, (2) o controle funcional e comunicativo, visando evitar as manifestações imprevisíveis e minimizar efeitos negativos. Os recursos semióticos também são úteis no processo de redução dos danos imprevistos, que requerem reinterpretações e mensagens adequadas, como defesas simbólicas da marca.

Retomando o valor dos recursos lógicos do quadrado semiótico, há adequações para área de *Branding*, na comunicação integrada de Marketing (Cf. Fig. 3 e 4). Inclusive, estudos e recursos semióticos são também centrais em pesquisas e consultorias de Marketing que Laura Oswald descreve no livro *Marketing Semiotics. Signs, Strategies, and Brand Value* (OSWALD, 2012), sendo que, até o momento, não há uma tradução oficial do texto em português (Fig. 2).

Figura 2: Laura Oswald e o livro: *Marketing Semiotics. Signs, Strategies, and Brand Value* (2012).



Fonte: *Weblog Insights Association* ([www.insightsassociation.org](http://www.insightsassociation.org))

Além de ser pesquisadora e professora, com brilhante carreira universitária, no ano de 1994, Laura R. Oswald<sup>1</sup> fundou a consultoria *Marketing Semiotics*, sendo ainda hoje sua diretora-presidente. Trata-se uma

1. É bacharel em comunicação pela Universidade de *Northwestern*, Illinois; mestre em Marketing pela Universidade *Loyola*, em Chicago, com doutorado em Semiótica e Linguística pela Universidade de Nova Iorque. Atuou na Universidade de *Northwestern*, foi professora visitante na Escola Superior de Ciências Econômicas e Comerciais de Paris (*ESSEC Business School*), na Universidade Tecnológica de *Nanyang* em Cingapura, e foi professora associada na Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, além de realizar estágio como pesquisadora na Universidade de Harvard, Massachusetts.

consultoria que aplica recursos semióticos em pesquisas de mercado e gestão de marcas, atendendo globalmente empresas como: Audi, American Express, Barilla, Burger King, Coca-Cola, Compaq, Ford, McDonald's, M&M Mars, Nestlé, Pfizer, Phillip Morris, P&G e Unilever, entre outras.

Os estudos e recursos de Semiótica são aplicados na leitura e informação de diferentes elementos e produtos da marca, incluindo Design de Embalagem e Visual Merchandising, em categorias diversas como marcas de luxo e identidades culturais de diferentes países. Há a combinação de técnicas de pesquisa qualitativa, com grupos focais, entrevistas etnográficas e análises semióticas.

## **SEMIÓTICA E MARKETING: OS SIGNOS DE VALOR DA MARCA**

Concentrando-se no nome e nos elementos gráficos que sintetizam a identidade da marca, Keller e Machado (2006) confirmam que, basicamente, a marca é expressa como nome, símbolo gráfico e logotipo. Assim, esses elementos identificam, destacam e representam os produtos ou serviços de uma empresa diante da concorrência. Os elementos ou sinais perceptíveis são especialmente relevantes para: redatores, designers, sound designers e advogados, inclusive, porque podem ser legalmente protegidos como marca registrada (*trademark*).

Esses elementos de identificação sonora e visual indicam a procedência dos serviços ou a origem dos produtos, na percepção de clientes e consumidores. Isso reduz os riscos de engano e simplifica as decisões de compra, porque assinala a responsabilidade dos prestadores ou fabricantes, que são os emissores das marcas. Entretanto, os sinais marcários percebidos também são mentalmente relacionados às lembranças de experiências anteriormente vivenciadas com produtos, serviços ou atuações da marca. Isso configura a imagem mental da marca.



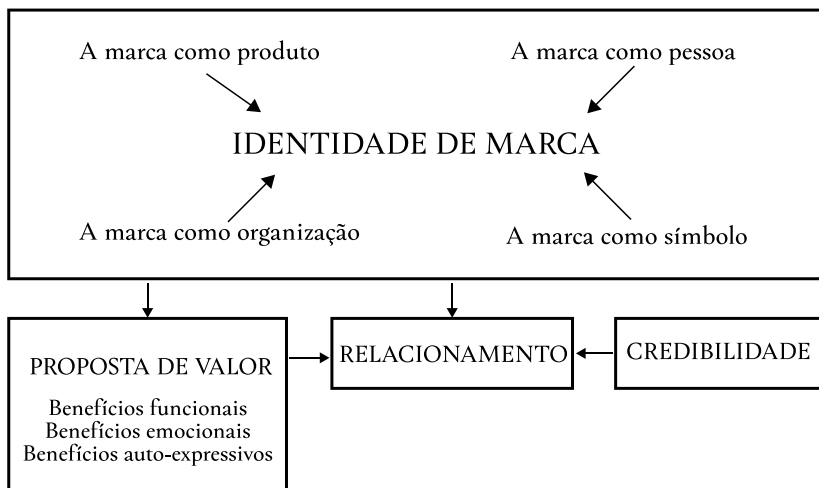
As marcas, portanto, representam ainda sentidos afetivo-emocionais e simbolizam valores socioculturais associados. Isso constitui a cultura da marca em dois planos: (1) o primeiro é sensorial e significante, como o plano da expressão composto por sons, formatos, figuras e cores; (2) o segundo é memorativo, significativo e tipicamente mental, compondo o plano do conteúdo, a partir de lembranças emotivas (sentidos) e também de significados representados pelos significantes perceptivos das marcas (COSTA, 2008).

Há atributos e benefícios tangíveis e intangíveis: (A) prático-funcionais; (B) estético-sensoriais, e (C) simbólico-culturais, que são representados pela marca. Aaker (1998) enfatizou que as empresas necessitam investir em criação e gestão de marcas fortes e valorosas, para desenvolverem vantagens competitivas duráveis. O investimento eficiente desenvolve as marcas como ativos-chave, ou seja, como bens simbólicos que bem representam, endossam e valorizam novos produtos e, ainda, garante a entrada de produtos e serviços em novos mercados.

As transações de compra e venda, comumente, são antecedidas por iniciativas de oferta e procura. Por meio da comunicação pública, as empresas realizam sua oferta de produtos e serviços com suas marcas, visando o interesse de potenciais clientes ou consumidores. A etapa inicial da comunicação pública das marcas é planejada por profissionais de Marketing e realizada com produtos, meios e processos de comunicação desenvolvidos por designers, publicitários e outros.

A criação e a divulgação de mensagens na comunicação das marcas devem corresponder a um posicionamento estético-simbólico e funcional que, além de distinto da concorrência, deve ser coerente com as demandas do mercado. Há estreita relação entre marca e significado, requerendo conhecimento sobre a identidade e o posicionamento simbólico da marca. Para tanto, são adotados esquemas lógicos que, em parte, foram adaptados do quadrado semiótico (Fig. 1).

Figura 3: Esquema lógico de identidade de marca

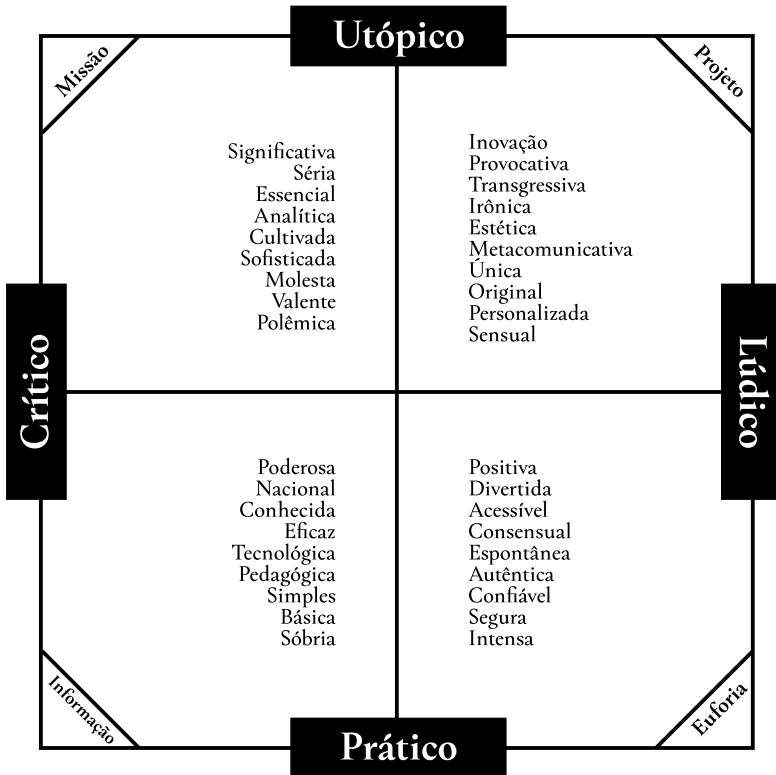


Fonte: Adaptado por Depexe e Petermann (2007, p. 3)  
de Aaker e Joachimsthaler (2000, p. 59).

Devido à percepção pública de produtos de comunicação e comércio, além das experiências com a prestação de serviços e ações associadas, as pessoas são familiarizadas com os discursos da marca, podendo aderir aos valores comunicados. Por isso, outras adaptações do quadrado semiótico são usadas na categorização dos atributos definidores do posicionamento público da marca (Fig. 3).

A qualidade prático-funcional de produtos ou serviços da marca influencia na percepção estético-simbólica de clientes ou consumidores. Mas, além disso, os argumentos descritos anteriormente resumem a ampla e complexa relação semiótica de todos os elementos marcários com a cultura transacional do mercado.

Para Kotler e Keller (2006, p. 270), isso “diz respeito a criar estruturas mentais e ajudar o consumidor a organizar seu conhecimento sobre produtos e serviços, de forma que torne sua tomada de decisão mais esclarecida e, nesse processo, gere valor à empresa”. Mais especificamente, Floch (1990);

Figura 4: *Mapping* da legitimidade da marca *Dove*.

Fonte: Adaptado por Depexe e Petermann (2007, p. 3) de Semprini (1995, p.163).

Mick (1997); Semprini (2010); Danesi (2006), e Costa (2008), entre outros autores, evidenciaram as relações entre Marca, Marketing e Semiótica, que também definem o campo de atuação de Laura Oswald (2012).

Para Laura Oswald (2012), cada vez mais os consumidores compram significados com produtos e serviços. Recuperando o conceito de *Brand Equity* (AAKER, 1998), Oswald assinala que parte significativa do valor financeiro de bens e serviços é decorrente dos atributos e benefícios intangíveis ou simbólicos das marcas. Parte da qualidade percebida e as vantagens adquiridas com marcas de valor (*brand equity*) decorrem do acervo simbólico.

Fora do mercado de *commodities*, Oswald (2012) adverte sobre o significado da marca, como condição necessária à criação de valor. A marca eleva o nível da oferta e dos negócios, além ser um ativo negocial empresa. Por isso, deve haver a gestão semiótica da marca (*brand meaning*). Os benefícios simbólicos promovem até a identificação de pessoas que, publicamente, ostentam símbolos comerciais e produtos, como signos de sua própria identidade.

Oswald (2012) entende a semiótica como uma ciência social que abarca desde as leis da linguística estrutural, às análises dos sistemas sgnicos verbais, visuais e espaciais. Assim, a teoria e os recursos semióticos aplicados em Marketing orientam o planejamento de processos significativo-comunicativos, para a conquista dos objetivos estratégicos de valorização e publicidade da marca.

O modo de atuação de Oswald (2012) é diferenciado porque os conceitos e os recursos semióticos são aliados aos métodos de pesquisa qualitativa. Isso implica em: (1) prévia interpretação e aprovação das mensagens oficiais que são comunicadas com a marca da empresa, e (2) inquérito, coleta e interpretação dos discursos de entrevistados sobre as suas experiências associadas à marca. Tal associação de recursos e procedimentos é proposta para orientar as mensagens ao mercado, sejam essas de emissão ou resposta. Inclusive, para sanar perturbações simbólico-comunicativas que possam interferir na reputação da marca e nos negócios da empresa.

Para Oswald (2012), a teoria e os recursos de Semiótica são frequentemente usados na interpretação de significados de campanhas de publicidade. Mas, a autora ressalta que os recursos semióticos podem e devem também ser aplicados em diferentes estágios do planejamento estratégico. Isso é útil no esclarecimento de sentidos e significados, reforçando o valor estético-simbólico das marcas. São destacados os benefícios da pesquisa junto ao público e dos estudos de segmentação do mercado ou posicionamento da marca. Também é valorizada a aplicação de recursos semióticos nas estratégias de Design, para criação e adequação de produtos, embalagens e pontos de venda.

## O CONTEXTO TEÓRICO - METODOLÓGICO

No livro *Marketing Semiotics. Signs, Strategies, and Brand Value*, Oswald (2012) apresenta estudos de casos reais, decorrentes de anos de experiência docente, pesquisa acadêmica e consultoria. Teoricamente, há a interação de três áreas: (A) Semiótica; (B) *Branding*; (C) Cultura do Consumo (*Consumer Culture Theory- C.C.T.*).

A área de *Branding* é situada em Gestão de Marketing e a área C.C.T. interage com estudos culturais do consumo, evidenciando o “consumo simbólico” (LEVY, 1959; DOUGLAS e ISHERWOOD, 2002; BELK, 1987). Mais especificamente, há pesquisadores que estudam como os consumidores interagem e transformam os significados das marcas, a partir de sua interação com publicidade, pontos de venda e produtos, serviços ou atendimentos em diferentes situações socioculturais (ARNOULD e THOMPSON, 2005).

Entre as referências clássicas sobre Mídia e Publicidade, são citados autores como: Marshall McLuhan (1911-1980) e seus estudos sobre persuasão e influências psicológicas no comportamento do consumidor, e Roland Barthes (1915-1980) especialmente por sua crítica à comunicação publicitária. Outros interessados em estudar a publicidade também são considerados: Linda Scott (1994), porque explorou as metáforas visuais na construção de sentidos da publicidade; Edward McQuarrie e David Glen Mick (1992), porque analisaram as figuras de retórica na linguagem publicitária. Mas, Oswald (2012) considera que essas pesquisas não foram realizadas para uma contribuição efetiva à gestão estratégica das marcas.

No campo dos estudos culturais, sob a visão antropológica, Oswald (2012) considera que Grant Mc Cracken (1986) e John Sherry (1987) compreenderam as estruturas de significação da publicidade como evidências sobre os modos da cultura ser organizada em categorias semânticas. Para Sherry (1987), a dinâmica da publicidade configura um sistema cultural, com convenções que estruturam a interpretação e os ritos de decisão e

compra de clientes ou consumidores, reforçando que costumam assumir para si as identidades comerciais.

As matrizes teóricas de Oswald (2012), entretanto, são as áreas de Semiótica Estrutural e Linguística Francesas, cujos conceitos e arranjos metodológicos orientam seus estudos, pesquisas e consultorias. Assim, são citadas e comentadas as ideias de: Lévi-Strauss (1963), Barthes (1964, 1977), Benveniste (1971), Metz, (1991), Eco (1979), Greimas (1984) e Jakobson (1990), que são autores ancorados na tradição estrutural saussuriana. Isso combina com as interações culturais porque, Saussure salientou que o significado, em diferentes sistemas de linguagens, é uma construção cultural, apesar de haver línguas chamadas naturais. Além disso, é necessário assinalar que os elementos de expressão da marca atuam como símbolos, sendo cada vez mais relevantes diante da amplitude e da influência da cultura de mercado. Porém, a significação dos elementos de marca depende diretamente da dinâmica cultural, podendo variar no tempo e no espaço. Isso justifica a constante gestão semiótica da comunicação da marca.

Para Oswald (2012), o conhecimento e os recursos de Semiótica Francesa, Discursiva ou Estruturalista facilitam a compreensão sobre como códigos e signos são articulados no contexto de Marketing. Além de diversos estudos semióticos sobre diferentes linguagens, Barthes (2009) dedicou-se ao estudo da linguagem publicitária, incluindo embalagens comerciais. Por sua vez, Jean-Marie Floch (1947-2001) desenvolveu estudos de Semiótica Estruturalista sobre marcas gráficas, sistemas de identidade visual, embalagens e outras mensagens comerciais. Entre outras referências, estudos como os de Barthes e Floch fundamentam os estudos e as interpretações de Oswald (2012).

O conteúdo apresentado no livro *Marketing Semiotics. Signs, Strategies, and Brand Value* (OSWALD, 2012) foi reunido a partir de outras produções, como artigos acadêmicos, textos de aulas e apresentações para clientes. O livro foi organizado e é apresentado com sete capítulos. Cada capítulo é organizado em três partes: (1) apresentação de um problema mercadológico;

(2) a discussão do princípio semiótico relacionado ao problema; (3) o estudo de caso com a solução do problema e recomendações aos gestores de marcas.

No livro também são apresentados diversos quadros, gráficos e imagens publicitárias, incluindo dados de pesquisas de mercado. Os casos descritos foram desenvolvidos em projetos de consultoria para clientes de diferentes nacionalidades, como norte-americanos, europeus e asiáticos.

(1) No primeiro capítulo, trata-se do sistema de significação da cultura de mercado, com destaque para símbolos e interpretações relacionadas com: consumidores, marcas, produtos e serviços. (2) No segundo capítulo são descritas aplicações da teoria e dos recursos de Semiótica Estruturalista em estudos sobre identidade e posicionamento de uma marca de luxo no ramo de perfumaria. (3) No terceiro capítulo são abordados temas de herança das marcas em associação com a cultura de consumo em ambiente competitivo. (4) No quarto capítulo há organização e interpretações dos significados de discursos publicitários. (5) No quinto capítulo, consideram-se os contextos étnicos e multiculturais de consumo. (6) No sexto capítulo, apresentam-se estudos semióticos de experiências de clientes ou consumidores em ambientes de consumo, incluindo as reações ao design de pontos de venda. (7) No sétimo capítulo, além de breve fechamento do conteúdo, há ainda indicações sobre a continuidade e o progresso dos estudos e aplicações de Semiótica no contexto de Marketing, destacando-se a ampliação do mercado digital e as estratégias globais de *Branding*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto atende ao convite dos pesquisadores do Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares (NEST/UEDESC/CNPq), com agradecimentos aos colegas organizadores e à fundação FAPESC. O título do livro,

2. Sobre a autoria de Maria Collier de Mendonça, informa-se que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Ressonâncias Semióticas”, indicou a oportunidade e coerência deste capítulo sobre ressonâncias da teoria Semiótica na atuação em *Branding*, que cuida da criação e da gestão de marcas, no contexto de Marketing. A marca também é o principal objeto de estudos do grupo de pesquisa “Significação da Marca, Informação e Comunicação Organizacional” (SIGMO/UFSC/CNPq), que integra os autores deste texto<sup>2</sup>.

A atuação em *Branding* constitui um conjunto de atividades relevantes, porque é necessário cuidar com eficácia das marcas de organizações, produtos ou serviços, como ativos intangíveis valiosos para as empresas. O trabalho com as marcas requer amplo e eficiente gerenciamento da comunicação relacionada com o nome da empresa e outros signos associados. Mas, isso é mais amplo e complexo que o conteúdo do conjunto de mensagens oficiais, que é emitido pelos gestores das marcas aos seus clientes ou consumidores e ao mercado em geral.

Há muitos sinais que, de maneira imprevista, são associados à marca. Também, são variadas as interpretações das mensagens oficiais que a empresa envia ao mercado. Portanto, desde sua criação deve haver o planejamento e o gerenciamento simbólico dos signos oficiais e ocasionais que, continuamente, são associados às marcas. Isso implica no controle semiótico das ressonâncias significativas de diversos sinais como: os produtos de comunicação e comércio, os comportamentos de serviços e as atuações em geral.

Os sinais percebidos e interpretados como marcas da empresa, como prédios, uniformes, produtos ou atuações, requerem estudos semióticos e conhecimentos a respeito de seus significados, incluindo os processos de significação e reinterpretação dessas mensagens. Portanto, isso implica no gerenciamento simbólico de produtos e procedimentos públicos desenvolvidos por arquitetos, designers, publicitários, gestores de logística e pessoal, colaboradores e fornecedores.

Anteriormente, a teoria Semiótica e seus recursos foram amplamente aplicados e reconhecidos na leitura crítica de produtos e processos de



Design e Publicidade. Por exemplo, há os trabalhos de Roland Barthes e Jean-Marie Floch, que realizaram leituras semióticas de produtos e embalagens. Porém, como evidência mais atual, apresenta-se aqui a produção de Laura Oswald, como descrita no livro *Marketing Semiotics. Signs, Strategies, and Brand Value* (OSWALD, 2012). Também, indica-se outro livro mais recente *Creating Value: The Theory and Practice of Marketing Semiotics* (OSWALD, 2015), porque esses textos atualizam a ressonância e a estreita cooperação entre Semiótica e Mercado.

Como já ocorreu anteriormente, alguém criticamente bem intencionado pode considerar perniciosa essa cooperação. Mas, retomando a temática deste livro, há de concordar que, neste artigo, é assinalado que a área de Semiótica é forte e amplamente ressonante na comunicação da marca no mercado, como campo privilegiado da área de Marketing.

## REFERÊNCIAS

AAKER, David A.. **Marcas: Brand Equity gerenciando o valor da marca.** São Paulo: Elsevier, 1998.

AAKER, David. JOACHIMSTHALER, Erich. **Como Construir Marcas Líderes.** São Paulo, Futura, 2000.

ARNOULD, Eric j.; THOMPSON, Craig j.. Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research. **Journal of Consumer Research**, [s.l.], v. 31, n. 4, p.868-882, mar. 2005. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1086/426626>.

BARTHES, Roland. **Elements of Semiology.** New York: Hill and Wang, 1964.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text.** New York: Hill and Wang, 1977.

BELK, Russell W. **Identity and the Relevance of Market, Personal, and Community Objects**, in UMIKER-SEBEOK, Jean (ed.). *Marketing and Semiotics.* The Hague: Mouton The Gruyter, 1987. p. 151-164.

BENVENISTE, Émile. **Problems in General Linguistics**. Miami University Press, 1971.

COSTA, Joan. **A imagem da marca: Um fenômeno social**. São Paulo: Rosari, 2008.

DANESI, Marcel. **Brands**. New York: Routledge, 2006.

DEPEXE, Sandra D.; PETERMANN, Juliana . **O raio-x da verdade da marca**. In: VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul - Intercom Sul, 2007.

DOMANESCHI, Eliane. **O quadrado semiótico greimasiano: herança e transformação**. ESTUDOS SEMIÓTICOS (USP), v. 13, p. 51-58, 2017.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. **The World of Goods: Toward an Anthropology of Consumption**. Nova York: Routledge, 2002.

ECO, Umberto. **The Theory of Signs**. Bloomington: Indiana University Press.

FLOCH, Jean-Marie. **Semiotics, Marketing and Communication: Beneath the Signs, the Strategies**. Nova York: Palgrave, 2001.

GREIMAS, Algirdas. **Structural Semantics: An Attempt at a Method**. Omaha: University of Nebraska Press, 1984.

\_\_\_\_\_; Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances**. In: Linda Waugh and Monique Monville-Burston (eds). *On Language: Roman Jakobson*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990, pp. 115-133.

KELLER, Kevin .L.; MACHADO, Marcos. **Gestão estratégica de marcas**. São Paulo: Pearson, 2006.

KOTLER, Philip.; KELLER, Kevin. L. **Administração de Marketing**. 12 ed., São Paulo: Pearson, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology**. Nova York: Basic Books, 1963.

LEVY, Sidney J. **Symbols for Sale**. Harvard Business Review, v. 37, Jul-Ago, pp. 117-124, 1959.

MARKETING SEMIOTICS. **Our-practice/our-team/laura-oswald/**. Disponível em: <<https://marketingsemiotics.com/our-practice/our-team/laura-oswald/>>. Acesso em: 14 out. 2018.

MC CRACKEN, Grant. **Culture and Consumption**. A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods. Journal of Consumer Research, v. 13, Jun., pp. 71-84, 1986.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MCQUARRIE, Edward; MICK, David Glen. **On Resonance: A Critical Pluralistic Inquiry into Advertising Rhetoric**. Journal of Consumer Research, v. 19. set., pp. 180-197, 1992.

METZ, Christian. **Film Language**. Tradução de Michael Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

MICK, David Glen. **Consumer Research and Semiotics: Exploring the Morphology of Signs Symbols, and Significance**. Journal of Consumer Research, v. 18, set., pp. 196-213, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1967.

SCOTT, Linda. **Images in Advertising: The Need for a Theory of Visual Rhetoric**. Journal of Consumer Research, v. 21, n.2, pp. 252-273, 1994.

SEMPRINI, Andrea. **A marca pós-moderna: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea.** Trad. Elisabeth Leone. 2ª. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SHERRY, John Jr. **Advertising as a Cultural System.** In: Jean Umiker-Sebeok (ed.). *Marketing and Semiotics: New Directions in the Study of Signs for Sale.* New York: Mouton de Gruyter Press, 1987, pp. 441-461.

OSWALD, Laura R. **Marketing Semiotics: Signs, Strategies, and Brand Value.** New York: Oxford University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. **Creating Value: The Theory and Practice of Marketing Semiotics Research.** New York: Oxford University Press, 2015.

## **SOBRE OS AUTORES**

### **Analice Dutra Pillar**

É Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Editora-Chefe da Revista GEARTE. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1994). Realizou Estágio de Pós-Doutorado em Artes na Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid, Espanha. Atua como professora na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, orientando Mestrado e Doutorado na área de Educação e Artes Visuais. Tem experiência nas áreas de Educação e de Artes, com ênfase no Ensino de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, artes visuais, leitura da imagem, produções audiovisuais, mídia televisiva e infância. Foi membro da Comissão Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS (1995-1998, 2011-2012 e 2013-2014). Coordena o Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE/UFRGS/CNPq). É sócia da International Society of Education Through Art (INSEA), da Associação Brasileira de Estudos Semióticos (ABES) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) tendo atuado como representante do Comitê Educação em Artes Visuais da ANPAP (2006-2012). Integra o Conselho Editorial do International Journal of Education Through Art (IJETA); da Revista da Matéria-Prima, da Revista Art&, da Revista Palíndromo. Desenvolve atividades como avaliadora e consultora para periódicos e agências de fomento internacionais, nacionais e regionais. Participou de vários Comitês Científicos. Organizou e publicou artigos e livros na área do Ensino de Artes Visuais.

**Cárlida Emerim**

Pós-doutora em Arte e Semiótica Televisual (UDESC/SC); Doutora em Processos Midiáticos (2004) e Mestre em Semiótica (2000), (UNISINOS/RS); Especialista em Ensino de Artes Visuais (URCAMP/UFRGS - 1996); Jornalista (1992/PUC/RS). É professora na Graduação e Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordena o Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIPTele/UFSC/CNPq) no qual também atua na coordenação de Projetos de Extensão permanentes tais como os programas TJUFSC; TJUFSC LIBRAS, JNU, Reportagem, Esporte Clube e Ponto de Encontro. Participa como pesquisadora do Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares (NEST/UDESC/CNPq). Tem experiência profissional em televisão, rádio, fotografia, cinema e vídeo. No campo de estudos científicos, investiga Tecnologia, Linguagem e Inovação em Telejornalismo, tendo como teoria de base a Semiótica Discursiva. Entre os principais temas de pesquisa estão: Telejornalismo em diferentes plataformas, Metodologias de Análise da Imagem, Conceitos em Telejornalismo e Modos de Produção Televisual. É vice presidente da Rede de Pesquisadores em Telejornalismo (Rede TELEJor, gestão 2017-2019). Está como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC, gestão (2018-2020).

**Luciana Chen**

Doutora (2016) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007), especialista em Museologia pelo CEMMAE/USP (2002), graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística (1998) e em Desenho Industrial pela Fundação Armando Álvares Penteado (1994). Desde 1996, desenvolve projetos de educação não-formal em instituições culturais e museológicas. Atua como professora nos cursos de graduação e coordena o curso de Pós-graduação em Direção de Arte Audiovisual no Centro Universitário SENAC. Pesquisa as interações

entre público e objetos bidimensionais, tridimensionais e virtuais para a produção de materiais, objetos e ações.

### **Luzinete Carpin Niedzieluk**

Possui graduação em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), graduação em Curso de Educação Artística Artes Plásticas-Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1999). Mestrado em Linguística Aplicada pela UFSC (2001) e Doutorado também em Linguística Aplicada (UFSC - 2007). Estágio Pós-Doutoral (UFSC 2014). Estágio Pós-Doutoral (UDESC 2017). Atuou como professora colaboradora da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Universidade Federal de Santa Catarina e da UNIBAN. Atualmente é professora titular da Faculdade Municipal de Palhoça. Editora-chefe da Revista Vias Reflexivas, coordenou o curso de extensão: Faculdade da Maturidade e o Núcleo de Pesquisa e Extensão (NUPE). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente nas seguintes áreas: ensino de língua materna, letramento, multiletramentos, gêneros do discurso multimodais, formação de professores, leitura e produção de textos nos ensinos fundamental, médio e superior, elaboração e avaliação de material didático impresso. Atuou como consultora na Acafe, Coperve e em instituições particulares e públicas. Membro do Núcleo de Estudos Semióticos e Interdisciplinares - NEST/UDESC.

### **Marc Barreto Bogo**

Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em co-tutela com a Université de Limoges (UNILIM, França), professor colaborador no curso de Design Gráfico da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e pesquisador do

Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS, PUC-SP). É designer gráfico formado pela UDESC e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atua principalmente nos seguintes temas: design gráfico, livros, objeto literário, equipamentos culturais, Semiótica de Greimas e Sociosemiótica.

### **Maria Collier de Mendonça**

Bolsista CAPES. Pós-Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento (PPGEGC) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora (2014) e Mestre (2010) em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio de doutorado sanduíche na York University, em Toronto, Canadá (2013), com bolsa Capes. Bacharel em Comunicação Social com Habilitação para Publicidade e Propaganda pela ESPM-SP (1993). Tem 23 anos de experiência profissional em planejamento de comunicação e pesquisa de marketing e opinião pública. Trabalhou nas áreas de atendimento, planejamento e pesquisa das agências de publicidade e institutos de pesquisa: Ogilvy & Mather, Young & Rubicam, Talent, Research International, Loducca e JW Thompson. Pesquisou o tema das representações maternas na publicidade no mestrado e doutorado, sob orientação do Prof. Dr. Oscar Cesarotto. Participa do grupo de pesquisa SIGMO (Significação da Marca, Informação e Comunicação Organizacional), liderado pelo Prof. Dr. Richard Perassi na UFSC. Colabora com os grupos de pesquisa: GRUSCCO (Grupo CNPq de Pesquisa em Subjetividade, Comunicação e Consumo, ESPM-SP); CESPUC (Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise, PUC-SP e UFSCAR); SOCIOTRAMAS, Grupo de Estudos Multitemáticos em Redes Sociais Digitais (PUC-SP, TIDD) e MIRCI (Motherhood Initiative for Research and Community Involvement, York University, Canadá).



**Moema Lúcia Martins Rebouças**

Possui graduação em Licenciatura Em Desenho e Plástica pela Universidade Federal do Espírito Santo (1981), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1995), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000) e Pós-Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo com atuação na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFES. Participa do grupo de pesquisa do Centro de Pesquisas Sociosemióticas -CPS das instituições PUC/SP, USP e CNRS de Paris e é líder do grupo de pesquisa GEPEL /Cnpq. Integra o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade no Núcleo de Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-Portugal. É bolsista de produtividade do Cnpq (2016 a 2019). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: arte na educação, semiótica/ensino e estudos da linguagem e comunicação.

**Murilo Scoz**

Bacharel em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004) e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Doutor em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC Rio (2011), com pós-doutoramento na Université de Limoges (França), em Semiótica (2016). É professor efetivo do departamento de Design, do Programa de Pós-Graduação em Design e do Programa de Pós-Graduação em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina. É líder do Grupo de Pesquisas CNPq NEST - Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares. Desenvolve pesquisa na área de Projeto, Design de Interação, Tecnologias Assistivas, Sociosemiótica do Design, Consumo, Experiência do Usuário e Branding.

**Richard Perassi Luiz de Sousa**

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1995), Bacharel e Licenciado em Artes pelo curso de Educação Artística da Universidade Federal de Juiz de Fora (1986). Realizou pós-doutorado no Instituto de Arte e Design (IADE/Lisboa, 2015). Atualmente, é professor titular na Universidade Federal de Santa Catarina, lecionando nos cursos de graduação em Design e Animação, também, nos cursos de mestrado e doutorado dos programas de pós-graduação em Design (Pós Design/UFSC) e Engenharia e Gestão do Conhecimento (PPEGC/UFSC). Anteriormente, de 1986 a 2006, foi professor de Arte e Arte Educação na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Dispõe de amplo currículo como artista plástico, atuou como Chefe da Coordenadoria de Cultura Universitária (UFMS, 1990 a 1994) e como Secretário de Estado de Cultura de Mato Grosso do Sul (1999). É professor, pesquisador e produtor experiente nas áreas de Artes Visuais, Arte Educação, Comunicação, Semiótica e Design. É líder do grupo de pesquisa Significação da marca, informação e comunicação organizacional (SIGMO/UFSC/CNPq). Entre outras produções, é autor dos livros: *Do Ponto ao Pixel: Sintaxe Gráfica no Videodigital* (CCE/UFSC, 2015) e *Roteiro Didático da Arte na Produção do Conhecimento* (EDUFMS, 2005).

**Sandra Ramalho**

Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (1986), é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo (1998), com pós-doutoramento na França, em Semiótica Visual (2002). Pesquisadora e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina/ UDESC, atua na Graduação, no Mestrado e Doutorado em Artes Visuais como professora e orientadora. É membro do Grupo de Pesquisa Núcleo

de Estudos Semióticos e Transdisciplinares/NEST - CNPq e, também, é membro da InSEA (International Society of Education through Art), da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), da AICA (Association Internationale de Critiques d'Art), da ISVS (International Association of Visual Semiotics), do CRICC (Centre de Recherche Images, Cultures et Cognitions) da Université Paris I- Panthéon-Sorbonne. Pesquisa nas áreas de Semiótica Visual e Ensino de Arte, em escolas e espaços culturais. Entre as publicações, é autora dos livros *Imagem também se lê* (2005;2009), *Moda também é texto* (2007); *Sentidos à mesa - saberes além dos sabores* (2010) e *Diante de uma Imagem*, (2010); também é co-organizadora de *Ensaio em torno da Arte* (2008); *Variantes na Visualidade* (2010); *Proposições Interativas: arte, pesquisa e ensino* (2010); *Proposições Interativas II* (2011), *Proposições Interativas III* (2011) e *Desafios do Design* (2014); *Desafios da Pesquisa em Design* (2016); *Proposições interativas IV* (2016). Foi Diretora Geral do Centro de Artes (1998-2001), Pró-Reitora de Ensino (1990-1994) e Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Comunidade (2003). Presidente da ANPAP/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (gestão 2007-2008), foi agraciada com a Medalha do Mérito Universitário João David Ferreira Lima pela Câmara de Vereadores de Florianópolis e com a Medalha do Mérito Funcional Alice Guilhon Gonzaga Petrelli pelo Governo do Estado de Santa Catarina. Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (2009-2011). Presidiu bancas de doutoramento na Université Paris Diderot - Paris VII (2011) e Universidad de Barcelona (2013).

### **Tanise Reginato**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de pesquisa Arte, Linguagem e Currículo, com orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Analice Dutra Pillar. Integrante do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte

(GEARTE/UFRGS/CNPq). Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2016). Desenvolveu atividades de pesquisa como bolsista de iniciação científica durante a graduação, recebendo &quot;Destaque&quot; de sessão no XXVII Salão de Iniciação Científica, UFRGS - Propesq (2015). Atuou como Técnica em Educação na Prefeitura Municipal de Biguaçu - SC (2017) e possui experiência com Educação Infantil. Atua nos seguintes temas: ensino de artes e educação, produções audiovisuais, infância e imagens.

Apoio:



# Ressonâncias **Semióticas**

Ressonâncias Semióticas, em textos de aprofundamento e aplicação das categorias do edifício teórico greimasiano, dá continuidade aos esforços do grupo de Pesquisa NEST (Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares) em fomentar não apenas a abordagem das práticas produtoras de sentido, mas igualmente aquelas formas de aproximação com novos objetos semióticos que podem ser viabilizadas pela tensão entre diferentes modos de pensar. Aqui, importa reconhecer na ressonância, no ajustamento entre diferentes perspectivas epistemológicas, a possibilidade de novos modos de produzir - e pensar - o sentido, sem que seja necessário recorrer a modelos rígidos quanto a estruturação dos papéis em jogo.



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-8302-189-6



9 788583 021896