

## Revisão

# O DISCURSO COMO PRÁTICA CULTURAL: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NA VIDA E NA ARTE

Speech as cultural practice: representation of ways in life and art

Cláudio Luiz Abreu-Fonseca. Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Brasil

[clafonseca@hotmail.com](mailto:clafonseca@hotmail.com)

Recibido: 20/02/2018 Aceptado: 26/03/2018

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo refletir em que medida as formas de representação das linguagens e de seus sistemas semióticos contribuem para a produção de discursos como práticas culturais. Inicialmente, pretende-se abordar o problema de como a cultura é criada e qual o papel das linguagens na construção dos sentidos e das ideologias. A partir de uma concepção interacionista de semiótica, de base bakhtiniana, discute-se a utilização das linguagens e de seus respectivos sistemas semióticos na construção de práticas culturais que servem para a comunicação, na vida e na arte. Por fim, reflete-se sobre a significância das práticas discursivas cotidianas nutrirem os discursos da cultura e da arte, uma vez que a compreensão do enunciado poético pressupõe entender de antemão os enunciados da fala da vida e das ações cotidianas, constituindo um percurso para interpretação da obra de arte, reconhecendo que se trata de um tipo de especial de comunicação, mas que guarda semelhanças com a comunicação usual.

**PALAVRAS-CHAVE:** linguagens; sistemas semióticos; signos culturais; comunicação

## ABSTRACT

This work have aim to reflect about forms of representation of languages and their semiotic systems and contributing to the production of speeches and cultural practices. Initially, have intend to reflect the problem of how culture is created and the role of languages in the construction of meanings and ideologies. From an interactionist conception of semiotics, of Bakhtin base, discusses the use of languages and their respective semiotic systems in the construction of cultural practices that serve to communicate, in life and in art. Finally, reflects on the significance of everyday discursive practices nurture the discourses of culture and art, since the understanding of the poetic sentence assumes understand in advance the statements of

talks about life and everyday actions, providing a route for interpretation the work of art, recognizing that this is a special kind of communication, but bears similarities to the usual communication.

**KEYWORDS:** languages; semiotic systems; cultural signs; communication

## INTRODUÇÃO

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

– Sem pedras o arco não existe.

(CALVINO, 1990, p. 79)

O diálogo em epígrafe entre Marco Polo e Kublai Khan proposto por Ítalo Calvino sugere, entre outras possibilidades de leitura, que os signos – *pedras* – são igualmente importantes como partes significativas que formam um todo – *a ponte*, que poderia equivaler metaforicamente a um *texto* ou mesmo a uma *língua*, uma *cultura*. Todavia, não se trata de uma ponte qualquer, de uma relação metonímica qualquer entre parte/todo, mas de formas-signos díspares, encaixadas umas às outras, encadeadas de tal maneira que sustentam uma ponte em forma de arco, um *discurso*, por exemplo, arquitetônico. Usualmente as pontes são retilíneas e servem para a travessia de um rio, de um fundo de vale, de um lado a outro. Talvez as pontes tenham essa função específica, de permitir a travessia de um acidente qualquer, contudo, a ponte em arco se constrói sob o signo da curva. Este *texto* curvilíneo aponta para uma outra fala, um outro discurso, uma outra cultura, outra língua. Se da ponte reta pode-se avistar o outro lado, porque foi construída com pedras uniformes, isométricas, na ponte em arco a visão que se tem de um lado ao outro é parcial ou mesmo subtraída, negada. Tratam-se, pois, de dois discursos e podem remeter também a itinerários de vida, de existência, que implicam jornada e travessia. Ao falar sobre a ponte em arco, fala-se também da ponte ausente, daquela mais comum, retilínea, ordinária, previsível, cuja significância é genérica, abstrata, dicionarizada. Ainda assim, a ponte ordinária, tal como a ponte em arco, permite outros usos, apropriações. Se ela se ergue sobre um rio, pode ser usada para a pesca ao invés de ser apenas um caminho de travessia sobre o mesmo rio. Esse magnífico texto de Calvino trata, em outras palavras, da

significação, ou de como os signos se encadeiam para comunicar uma fala, um discurso, em uma outra língua, diferente da usual, comum, da vida mesma. Trata-se da fala poética, da obra de arte. Nesse sentido, o texto de Calvino é uma espécie de metadiscurso sobre o próprio discurso, daquilo que o caracteriza como dispositivo textual que tem como função precípua significar, comunicar alguma coisa, seja por meio do discurso da vida seja por meio do discurso da arte.

Neste trabalho, pretende-se discutir como as formas de representação provenientes de diversos sistemas semióticos contribuem para a construção de discursos que resultam em práticas culturais da vida e da arte. Inicialmente, reflete-se sobre o que se denomina invenção da cultura e sobre a importância das linguagens na construção dos sentidos e das ideologias. Em virtude disso, aborda-se o papel das linguagens e dos respectivos sistemas semióticos na construção de práticas culturais que servem para a comunicação e para a vida. Por fim, discute-se a significância das práticas discursivas cotidianas nutrem os discursos da arte, uma vez que a compreensão do enunciado poético pressupõe entender de antemão os enunciados da fala da vida e das ações cotidianas, constituindo um percurso para interpretação da obra de arte, reconhecendo que se trata de um tipo de comunicação especial.

## **DESENVOLVIMENTO**

### *A invenção da cultura ou o papel das linguagens na criação da cultura*

Uma tribo de homínídeos está procurando por comida num deserto. Um felino mata um dos membros. Um outro grupo de homínídeos os afugenta de um reservatório de água. Derrotados, acabam dormindo em uma pequena cratera de pedra. Acordam e encontram um monolito preto. Eles se aproximam grunhindo e pulando, eventualmente o tocando. Na sequência, um dos membros percebe que ele pode usar um osso tanto como uma *ferramenta* quanto como uma *arma*. Ele o usa para matar uma presa. Em seguida, o grupo consegue o controle do reservatório ao matarem o líder de outra tribo, utilizando-se do osso-arma.

As cenas descritas são da famosa película de Kubrick, *2001, Uma odisseia no espaço*, de 1968. Não se trata aqui de observar a relevância desse filme que revolucionou o gênero ficção científica, em função dos efeitos especiais inéditos empregados, pela repercussão global que teve por abordar temas filosóficos com profundidade como a origem e significado da vida, o empoderamento da máquina face ao ser humano etc., mas de refletir sobre o aparecimento da cultura numa perspectiva científico-filosófica a que o filme faz referência, sobretudo, em suas

cenar iniciais. Trata-se sem dúvida de uma visão neodarwinista<sup>1</sup>, por meio da qual se retrata a evolução da espécie humana, uma vez que não são *homo sapiens*, mas homínídeos que desenvolvem a capacidade de simbolização, de representação, ou de atribuir um outro sentido ao osso utilizado como *arma*, de tal modo que o objeto converte-se em símbolo de *arma*. Na verdade, o símbolo passa a valer como signo, ou seja, o objeto osso converte-se em signo, ele próprio, cujo significado é *arma* ou, dependendo de sua função, *ferramenta*. Bakhtin/Voloshinov compreende que o objeto físico “Converte-se (...) em signo (...), o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade.”(1992, p. 31) Ocorre que para Bakhtin/Voloshinov, o signo é composto de uma dimensão semiótica, que seria o fato de o objeto físico osso significar *arma*, mas também de uma dimensão ideológica, expressa pelo mesmo signo, remetendo a ideia de *poder*. Esquemáticamente, tem-se:



Para Bakhtin/Voloshinov, portanto, “Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*.” (1992, p. 31)

Antes mesmo do ato de criação da palavra, como símbolo e representação da realidade objetiva e subjetiva, os objetos passam a simbolizar e a significar outras coisas. O osso é primariamente associado a uma parte do corpo, que passa a ter outra utilização e função, convertendo-se no signo ARMA ou FERRAMENTA. O ato de conferir uma significação ao OSSO é um ato de significar, de converter o objeto em signo, adquirindo um estatuto, neste caso, de uma linguagem, uma espécie de objetografia pré-ideogrâmica. Como se viu, contudo, mais do que significar sua contraparte semiótica, comunicou-se também seu sentido ideológico. Diante do signo-arma, os adversários daqueles que o possuem curvam-se diante do poder que a arma representa. Pode-se afirmar com Bakhtin/Voloshinov que o processo de semiotização do mundo é constituído pela criação ideológica, de tal modo que

Tudo que é ideológico possui *um valor semiótico*. (...) Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que

---

<sup>1</sup> Presume-se que o pensamento neodarwinista que permeia a perspectiva do filme de Kubrick se caracteriza pela coexistência no mesmo tempo e espaço de grupos sociais em diferentes estágios de desenvolvimento.

funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. (1992, p. 32-33)

A compreensão de que a realidade é recortada pela criação ideológica configurada em signos verbais e não verbais corrobora a concepção semiótica do círculo bakhtiniano<sup>2</sup>, de que os signos

emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 34)

O fato é que a consciência só ganha existência na medida em que vai assimilando e absorvendo conteúdo ideológico ao longo da vida, de modo que não pode haver criação ideológica se não houver processo de interação social no qual se envolvam ao menos duas consciências. Assim,

Os signos só podem aparecer em um *terreno interindividual*. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 35)

Em *A guerra do fogo*, filme de Jean-Jaques Annaud (1982), há dois grupos de *homo erectus* e um de *homo sapiens*: aqueles não possuem o domínio do fogo e este outro detém a técnica de sua obtenção, de tal modo que os primeiros se comunicam por meio de grunhidos e alguns encadeamentos sonoros, parecendo ser dotados de sentido; o último se comunica por meio de uma linguagem sonoramente articulada e dotada de significado. Nota-se que o *fogo*, além de constituir elemento fundamental para a sobrevivência de todos os grupos que vivem em uma mesma fase histórica, seria um saber que está ligado ao estágio de desenvolvimento social. A película sugere que o *fogo* é reconhecido como signo cultural pelo grupo socialmente organizado, compreensão ratificada por Bakhtin/Voloshinov (1992), na qual a criação ideológica só pode acontecer entre consciências individuais nos processos de interação social. De acordo com a visão neoevolucionista do filme, o grupo em que a sociabilidade ainda não é plena e a consciência individual parece estar em processo de desenvolvimento, não há como ocorrer a criação semiótica e ideológica em toda a sua plenitude. O que há é apenas uma sombra de

---

<sup>2</sup> Tem-se adotado a expressão *círculo bakhtiniano* para designar grupo de intelectuais e artistas russos que, no período soviético, sobretudo na primeira metade do século XX, compartilhavam de paradigma filosófico da linguagem conhecido como paradigma *dialógico*. Mikhail Bakhtin é considerado figura central desse movimento, cuja autoria de trabalhos muitas vezes é nebulosa, de sorte que a denominação de círculo bakhtiniano confere certa autoria do pensamento semiótico-interacionista a esse conjunto de intelectuais e artistas.

uma cultura talvez em devir que pode ou não ser levada a cabo. Não seria o caso de se indagar se o desenvolvimento de uma técnica de produção do fogo seria um conhecimento, um saber característico de uma cultura socialmente organizada? Ou não seria um artefato, cuja cultura, em estado civilizatório, ideológico/semiótico, possibilitou?

Bakhtin/Voloshinov aquiescem ao entendimento, asseverando que

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. (...)

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. (...) A imagem, a palavra, o gesto significante etc. constituem seu único abrigo. (1992, p.35-36)

Nesse sentido, parece ter sido pertinente, diante do problema da criação da cultura, ter-se contemplado os seguintes argumentos:

1. A cultura é uma invenção do homem que vive em sociedade;
2. É uma criação ideológica de um grupo social organizado;
3. É ideológica, porque representa a visão de mundo de uma sociedade; Se é ideológica, é também semiótica; significa e comunica, promovendo a interação social;

Em virtude disso, caberia uma reflexão sobre a pergunta: qual o papel das linguagens (e de seus sistemas semióticos) na criação da cultura?

Em virtude disso, caberia uma reflexão sobre a pergunta: qual o papel das linguagens (e de seus sistemas semióticos) na criação da cultura?

Bauman, citando Geertz, propõe uma definição geral e universal de cultura, corroborando a ideia de que

O homem é um animal que produz ferramentas, fala e símbolos. Só ele ri, só ele sabe que vai morrer, só ele nega o acasalamento com a mãe e a irmã; só ele inventa visões de outros mundos para viver no que Santayana chamou de religiões, ou prepara essas massas de modelar da mente que Cyril Connolly chamou de arte. Ele não é só dotado de ... pensamento, mas de consciência; não só de necessidades, mas de valores; não só de medos, mas de escrúpulos; não só de um passado, mas de uma história. Só ele tem cultura. (GEERTZ *apud* BAUMAN, 2012, p. 133)

Se a ciência constrói a sua compreensão de cultura, a mitologia grega apresenta a sua por meio do mito de Prometeu que, em síntese, fora punido por Zeus por ter roubado o conhecimento e a capacidade criativa, artística de Palas Atena, e o fogo de Hefestos, e os dados aos homens, para dotá-los de saber para a sobrevivência no mundo. Zeus, então, ordena que Hefestos acorrente Prometeu eternamente a uma rocha onde todos os dias uma Águia se servirá de seu fígado que, todavia, regenerar-se-á todas as noites, para, no dia seguinte, ser devorado novamente.

Ciência e Mitologia procuram explicar cada uma a seu modo, por meio de seu discurso, sua fala, língua, como se deu o advento da cultura. O certo é que ambas elegem o fogo e o

*conhecimento* como atributos fundamentais para a existência humana e para o que definitivamente caracterizaria e diferenciaria o ser humano de todo o resto, como signos da humanidade e da civilidade.



**Figura 1: Imagem de cerâmica grega com pintura alusiva ao mito de Prometeu**

*O discurso como prática cultural: formas de representação na vida e na arte*

AS CIDADES  
E OS SÍMBOLOS

1

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor de hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são. Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar – entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte – e aquilo que é permitido – dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. Na porta dos templos, veem-se as estátuas dos deuses, cada qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria, a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar

visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos. O que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde ocorrem as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante. (CALVINO, 1990, p. 17-18)

O texto em epígrafe é crucial para a compreensão, por assim dizer, de como funciona o jogo discursivo na sociedade contemporânea. Lançar luz sobre o processo de autoria que margeia a criação calviniana pode ser esclarecedor. O autor parte de um fato histórico, as viagens do navegador genovês Marco Polo, para tecer mitopoeticamente as impressões desta personagem sobre as cidades em que aportou em sua aventura pelo mundo, narradas num diálogo improvável com outra personagem meio histórica, meio mítica, Kublai Khan, o conhecido e eterno imperador da Mongólia.

A trama urdida entre ficção e história parece ter o poder de mitificar o discurso da e sobre a cidade, de tal modo que se possa reconhecer nas diferentes cidades invisíveis descritas, características não apenas da cidade contemporânea saturada de informação, mas da própria condição humana em relação ao realismo fantástico e surrealista que povoam as cidades. Na cidade de Calvino, o signo excede na comunicação. Ele funda outra realidade, por meio da qual a escrita da cidade se vai tecendo. A imagem da cidade não é mais visível, porque eivada de signos que a encobrem e a devoram na tentativa de decifrá-la, informá-la, de conformá-la. Ela carrega nela toda proeza de signos, dos indiciais, de base peirciana, aos arbitrários, saussurianos. De toda maneira, as teorias do signo se encontram no texto ao se tratar da função simbólica e representativa dos signos, comum a elas. Magritte em seu *Ceci n'est pas une pipe* adverte sobre a pintura ser uma mera representação da realidade, não ela própria, questionando, com isso, a percepção que se tem muitas vezes da própria realidade, e da arte mimética, sobretudo, a renascentista. Foucault (1988) toma a pintura de Magritte para fazer um ensaio sobre o signo e sua relação problemática com a realidade, relação esta que cindiu as concepções de signo de Peirce e Saussure para sempre, uma vez que o referente objetivo ou subjetivo, diferentemente do conceito triádico formulado pelo filósofo norte-americano, está fora da concepção binária do linguista genebrino. De qualquer forma, os discursos teóricos e antagônicos sobre o signo não impedem ou talvez até contemplem a construção mítica da cidade feita por Calvino. A esse respeito, Barthes assevera que

Quanto à significação mítica, não é nunca completamente arbitrária, é sempre em parte motivada, contém fatalmente uma parte de analogia. (...) A motivação é necessária à própria duplicidade do

mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada. (1972, p. 147)



Figura 2: Imagem de quadro do pintor R. Magritte

Tal vez seja possível afirmar que o traço *motivado* seja uma forma de aproximar as duas concepções teóricas, uma vez que o arbitrário é relativizado em nome de uma relação necessária entre signo e referente, entre a fala mítica e sua referência, que passam a ser motivadas. Em virtude disso, a cidade de Calvino se reduz a um punhado de signos que normatizam as práticas culturais de seus visitantes e habitantes, de tal sorte que

Os olhos não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas (...) O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos. (CALVINO, 1990, p. 17-18)

Não é possível enxergar os referentes a que os signos aludem, devido ao excesso, à saturação de informação, que acaba por formar um discurso que regula as práticas culturais dos sujeitos, que assujeitados pelo discurso normativo da cidade, simplesmente não mais a percebem em sua concretude. No entanto, ao sair da cidade o viajante tem a ilusão, todavia fugaz, de ver o mundo sem o *invólucro de símbolos*, pois “Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde ocorrem as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante.” (CALVINO, 1990, p. 17-18)

As reflexões a propósito do texto de Calvino servem para que se compreenda em que medida os discursos, sejam os da linguagem dita ordinária, sejam os da linguagem poética, significam, comunicam, por meio dos signos e de suas respectivas práticas culturais. Benveniste (1989), ao tratar da relação entre a forma e o sentido da linguagem, observa que

Nosso domínio será a linguagem dita ordinária, a linguagem comum, com exclusão expressa da linguagem poética, que tem suas próprias leis e suas funções próprias. (...) Mas tudo o que se pode

esclarecer no estudo da linguagem ordinária será de proveito, diretamente ou não, para a compreensão da linguagem poética também. (1989, p. 221-222)

Para o linguista francês, algumas características da linguagem usual podem iluminar a compreensão da linguagem poética, sobretudo, aquela que considera a principal delas, de maneira que

Antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e explica todas as funções que ela assegura no meio humano. (...) bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver. (BENVENISTE, 1989, p.222)

Para Benveniste, a linguagem é uma atividade significante e comunicante por excelência. A partir de uma visão saussuriana de língua, signo etc., o linguista procura mostrar que a significação decorre de duas dimensões que caracterizam o processo comunicativo: semiótica e semântica. Para ele, a língua possui uma ordem semiótica e o signo é a sua unidade. Todavia, o signo só ganha existência no uso efetivo da língua. De acordo com essa perspectiva, a dimensão semiótica da língua se caracteriza pelo fato de:

1. a semiótica não se ocupar da relação do signo com a coisa denotada, nem das relações entre a língua e o mundo;
2. o signo ter sempre valor genérico e conceitual, não admitindo significado particular ou ocasional, excluindo-se tudo o que for individual e as situações e circunstâncias são como que não acontecidas;
3. as oposições semióticas serem de tipo binário e decorrerem das relações paradigmáticas. (BENVENISTE, 1989, p.228)

Em contrapartida, no uso da língua, se estabelece uma relação do signo com a coisa denotada, sua referência; o signo tem valor particular e ocasional, regulado pela situação e circunstância de comunicação. Nas palavras de Benveniste (1989), a língua no seu emprego, em ação, apresenta

função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas, transmitindo a informação, comunicando a experiência, impondo a adesão, suscitando a resposta...

Somente o funcionamento da língua permite a integração da sociedade e a adequação ao mundo, e por consequência a normalização do pensamento e o desenvolvimento da consciência. (1989, p. 229)

Tem-se no quadro a seguir as duas dimensões da língua, como sistema semiótico, e como ação semântica, relativa ao uso da língua:

<b>SEMIÓTICO</b>	<b>SEMÂNTICO</b>
propriedade da língua	língua em ação
imanência da língua	liga-se as coisas fora da língua

significado inerente	sentido depende da referência à situação de discurso e à atitude do locutor
relações paradigmáticas (substituição)	relações sintagmáticas (conexão)
unidade: signo	unidade: palavra
Sistêmico	aqui e agora

Figura 3: funções semiótica e semântica da língua

O semântico é da ordem da enunciação, do ato mesmo de proferimento do discurso. Não importa aqui se Benveniste trata especificamente da linguagem verbal. O que afirma sobre ela vale também para outras modalidades de linguagem, inclusive para a linguagem poética, cinematográfica, publicitária, fotográfica etc. No quadro, adaptado de Barthes (1985), as quatro linguagens em questão são apresentadas segundo a concepção semiológica barthesiana, resultado da inversão e adaptação que o linguista e semiólogo francês faz da concepção das ciências da linguagem de Saussure (1982):

	<b>PARADIGMA (SISTEMA SEMIÓTICO)</b>	<b>SINTAGMA (FALA/DISCURSO SEMÂNTICO)</b>
<b>Vestuário</b>	Grupo de peças, encaixes ou pormenores que podemos usar ao mesmo tempo e em um mesmo ponto do corpo e cuja variação corresponde a uma mudança do sentido indumentário: calça/bermuda/ saia etc.	Justaposição no mesmo conjunto de elementos diferentes: saia – blusa – casaco.
<b>Comida</b>	Grupo de alimentos afins dessemelhantes no qual escolhermos um prato em função de certo sentido: as variedades de entradas, assados ou sobremesas.	Encadeamento real dos pratos escolhidos ao longo da refeição: é o cardápio.
<b>Mobiliário</b>	Grupo de variedades estilísticas de um mesmo móvel (uma cama).	Justaposição dos móveis diferentes num mesmo espaço (cama – guarda-roupas – escrivaninha).
<b>Arquitetura</b>	Variações de estilo de um mesmo elemento de um edifício, diferentes formas de telhado, sacadas, entradas etc.	Encadeamento dos pormenores no nível do conjunto do edifício.

Figura 4: quadro demonstrativo de análise semiológica

Na verdade, Barthes (1985) inverte a relação das ciências da linguagem proposta por Saussure (1982), colocando a linguística abarcando a semiologia, ou seja, as bases teóricas da

linguística, por se considerar o signo verbal metassigno de outras modalidades de signo, devem constituir o referencial para a análise de outros sistemas semióticos, tal como se pode observar no quadro. A novidade proposta por Benveniste, é que a produção de sentido não se processa apenas pela análise do sistema semiótico, mas também pela compreensão das condições enunciativas em que o discurso se realiza, o que coincide, grosso modo, com a teoria da enunciação defendida pelo círculo bakhtiniano.

Eis a produção de sentidos decorrente da leitura do signo fotográfico:



**Figura 5: Serra Pelada retratada por Sebastião Salgado**

A linguagem fotográfica é organizada por outro sistema de signos. De qualquer forma, a foto é um texto estruturado por meio de signos pertencentes ao universo fotográfico. De posse dos signos básicos que constroem a fotografia e do fato de que este texto apenas se converte em discurso no momento de enunciação, no momento em que se dá a leitura e apreciação pelo espectador, pode-se supor que a foto retrata as *condições subumanas e degradantes de existência do trabalho no garimpo de Serra Pelada*. A coloração em preto e branco, o jogo de luz e sombra, o foco em plano geral, realçando a perspectiva dos sujeitos em relação à cava da mina, permitindo uma analogia pela semelhança entre o garimpo e um formigueiro, metáfora por meio da qual é possível associar a imagem dos homens a formigas e à atividade que realizam.... constituem signos que referendam a hipótese de leitura e por extensão o discurso proposto. Todavia, há um outro sentido, que tem a ver com o lugar e objetivo da leitura, de tal modo que a utilização da fotografia do garimpo em Serra Pelada neste artigo constitui também um discurso por meio do qual *se fala sobre sistemas semióticos e o papel da enunciação na produção de sentido*. Benveniste (1989) tece o entendimento de que,

Na base, há o sistema semiótico, organização de signos, segundo o critério da significação, tendo cada um destes signos uma denotação conceptual e incluindo numa sub-unidade o conjunto de seus substitutos paradigmáticos. Sobre este fundamento semiótico, a língua-discurso constrói uma semântica própria, uma significação intencionada, produzida pela sintagmatização das palavras em que cada palavra não retém senão uma pequena parte do valor que tem enquanto signo. (1985, p. 233-234)

Se há uma intenção de leitura que se evidencia no momento da enunciação, ou seja, na interação entre autor/leitor, ela deve nortear a produção de sentidos do enunciado. É com se houvesse um (des-)encontro de intenções no processo de interação, de tal forma que os sentidos resultam de uma relação entre autoria e coautoria. Voloshinov/Bakhtin (s/d) compreendem que:

O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. (p. 4)

Os sentidos dos signos vão depender, pois, do momento, da situação e das condições objetivas e subjetivas em que a interação se processa, tratando-se de uma comunicação estética, como na arte, ou mesmo na comunicação cotidiana. A ideia é a de que as características da comunicação ordinária alimentam e são alimentadas pelos signos culturais da arte. Uma delas é que os sujeitos da comunicação compartilhem:

1. de uma língua que seja inteligível a ambos;
2. as regras pragmáticas que norteiam os atos de fala;
3. o contexto extraverbal: horizonte espacial comum dos interlocutores; o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; o discursivo (conclusão avaliativa da situação é compartilhada).

Fica evidente que estas condições referem-se à linguagem comum, todavia, são características que se apresentam apenas em parte na contemplação estética. Nem sempre é possível compartilhar o mesmo horizonte espacial, a situação de comunicação, uma vez que as instâncias autoria/coautoria podem estar em diferentes espaços e momentos históricos, o que não impede que haja uma aproximação entre os contextos extraverbais em que se localizam autor/coautor, a fim de que a obra de arte se converta em discurso e seja compreendida. Nas palavras de Voloshinov/Bakhtin (s/d),

(...) qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunidade inteligível (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou quem) da fala (o herói). (s/d, p. 10)

Acrescente-se ao excerto: *qualquer enunciado, verbal ou não verbal, inteligível para um grupo de sujeitos* “é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói)”. (s/d, p. 10)

A compreensão da obra de arte, no dizer dos pensadores russos, resulta da interação entre três participantes, de maneira que o tópico, o tema ou mesmo o herói que atravessam a obra de arte constituem a chave de sua interpretação. Veja-se, por exemplo, o fragmento que abre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1998, p. 3):

AO VERME  
QUE  
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES  
DO MEU CADÁVER  
DEDICO  
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA  
ESTAS  
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Ainda que haja um hiato temporal, linguístico, espacial, entre autor/leitor, é possível que se compartilhe a língua, o conhecimento enciclopédico e de mundo, o gênero, o ato de fala, no processo de interação verbal. Trata-se evidentemente de uma dedicatória, cujo gênero e ato de fala se sobrepõem. O vocabulário não é comum a uma dedicatória usual e o interlocutor a quem se dirige também não cabe no padrão do gênero de discurso conhecido, relativamente estabilizado (BAKHTIN, 1997) em sua forma e conteúdo. Compreender este signo cultural pressupõe saber que ele faz parte de um romance realista do final do século XIX, cujo cenário extraverbal refere-se a uma sociedade escravocrata em que a nobreza está em decadência e se encontra em ascensão uma burguesia apaniguada pelo poder constituído. Brás Cubas é o herói que representa esta figura que circulava nas ruas do Rio de Janeiro na época em que viveu Machado. A dedicatória nada mais é, presume-se, dirigida de forma irônica ao leitor, contemporâneo do autor, nobre decadente, que é uma instância também criada e ficcional, já que o “autor” escreve suas memórias depois de morto, autodenominando-se *defunto autor*. Estrategicamente, Machado cria uma instância de autoria ficcional como forma de se distanciar e de se preservar da crítica social que faz Brás Cubas aos seus contemporâneos, denegando sua autoria. Trata-se de se refletir sobre a atualidade desse discurso, que parece transcender o tempo e espaço em que foi concebido, fazendo-se as aproximações desejáveis entre os contextos de produção e recepção como sugerem VOLOSHINOV/BAKHTIN (S/D).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se neste trabalho discutir as formas de representação das linguagens e de seus sistemas semióticos e no que contribuem para a produção de discursos como práticas culturais. Refletiu-se sobre aquilo que se considerou fundamental na criação da cultura, de maneira que se pode concluir sem perigo de errar que o principal na cultura ou mesmo nas práticas culturais são os signos que as compõem, ou seja, seu potencial de dizer, de falar, de ser uma língua, um discurso, de significar.

A partir de uma concepção interacionista de semiótica discutiu-se como as linguagens e seus respectivos sistemas semióticos constroem práticas culturais que servem para a comunicação, seja para a vida seja para a arte.

Por conseguinte, a ideia de que o discurso poético é tributário de um trabalho com a linguagem que descende apenas dos cânones das diferentes manifestações artísticas não se sustenta, uma vez que o discurso da arte se nutre do discurso da vida, guardando com ele, como se discutiu, características semelhantes.

Portanto, a compreensão do enunciado poético pressupõe compreender os enunciados da vida, o que aponta para um percurso de leitura e interpretação dos signos culturais de diferentes modalidades de linguagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Annaud, J. A (1982). Guerra do fogo. França/Canadá.
- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. M. E Voloshinov, V. N. (s/d). Discurso na vida e discurso na arte: sobre a poética sociológica. Curitiba, PR: UFPR.
- Bakhtin, M. M. E Voloshinov, V. N. (s/d). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1992.
- Barthes, R. (1985). *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (1972). *Mitologias*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Bauman, Z. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- Benveniste, E. (1989). "A forma e o sentido na linguagem", in: *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes.
- Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Foucault, M. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kubrick, S. 2001, *Uma odisseia no espaço*. EUA/REINO UNIDO.

Magritte, R. *Isto não é um cachimbo*. Imagem disponível em [www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/may/10/thought-for-the-day-modern-art/](http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/may/10/thought-for-the-day-modern-art/), em 16/02/2018, às 23:30h.

Machado De Assis, J. M. (1998). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Salgado, S. “Serra pelada”. Imagem disponível em Sebastião Salgado [www.50emails.com.br](http://www.50emails.com.br), acessado em 16/02/2018, 23:14h.

Saussure, F. (1982). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.