



A semiótica visual entre princípios gerais e especificidades: a partir do Groupe μ *

Maria Giulia Dondero**

Resumo: Este texto visa a destacar os avanços mais importantes da semiótica visual do *Groupe μ* , relacionando-os com pesquisas atuais em semiótica pós-greimasiana, sobretudo com a semiótica de Jacques Fontanille sobre a corporeidade (*Corps et sens*, 2011) e sobre as práticas (*Pratiques sémiotiques*, 2008). Abordando, por um lado, as tensões entre o caráter geral e transferível dos conceitos de uma linguagem a outra – objetivo de uma retórica geral, para o *Groupe μ* –, e, por outro, a consideração das especificidades de cada linguagem, exigência que a análise do plano da expressão da imagem torna pertinente em semiótica contemporânea, a pouco lembrada questão da substância da expressão, principalmente em seus desdobramentos texturais, ocupará o centro deste artigo.

Palavras-chave: Substância da expressão, Corporeidade, Textura, Fotografia, Pintura, Autografia / Alografia

Introdução

O presente trabalho¹ dirige sua atenção a algumas questões problemáticas que, a meu ver, somente a semiótica visual foi capaz de discutir, de forma preponderante, nos estudos das ciências da linguagem. A esse respeito, tentarei designar mais particularmente os principais avanços da semiótica visual do *Groupe μ* , avanços esses que considero como preconizações da pesquisa desenvolvida atualmente por certo número de semioticistas: trata-se, falando de uma maneira bem geral, da relação entre imagem e percepção, ou melhor, entre imagem e corporalidade. Nesse contexto, levar em conta a corporalidade quer dizer que não se pode prescindir da análise do plano da expressão dos textos visuais. Para conseguir esboçar essa questão, terei de

percorrer novamente alguns nós teóricos já debatidos e ainda controversos em semiótica, tais como a tensão entre *generalidade e transferibilidade dos conceitos de uma linguagem a outra*, de um lado, e a consideração das *especificidades de cada linguagem*, de outro.

Antes de prosseguir, devo deixar claro que, para mim, assim como para toda uma tradição semiótica europeia, as imagens são também textos, delimitadas, atestadas, informadas pela discursividade². A imagem, como qualquer enunciado, é um tecido, um todo de significação, que institui correlações particulares entre plano da expressão e plano do conteúdo, por meio da instância mediadora da enunciação. Isso nos permite afirmar que a imagem, assim como o texto verbal, não é uma simples soma de signos, e que ela possui uma sintaxe significativa que faz parte de sua

* Publicado on-line em francês em 2 de fevereiro de 2010 sob o título *La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ* . Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3084>.

** FNRS – Universidade de Liège. Endereço para correspondência: (mariagiulia.dondero@ulg.ac.be).

¹ Gostaria de agradecer Odile Le Guern e Pierluigi Basso Fossali pelos comentários e sugestões, assim como Georges Roque, que teve a gentileza de fazer observações sobre a questão da autografia e da alografia. Finalmente, também agradeço Audrey Moutat, que, gentil e atentamente, revisou o presente texto em sua versão francesa definitiva.

² O termo “texto” pode ser entendido de duas maneiras: como objeto e como paradigma. Como objeto, concerne à constituição de um plano de expressão e de um plano do conteúdo; é uma configuração que constrói um todo de significação. Como paradigma, entende-se como paradigma epistemológico da imanência. Isso quer dizer que é possível estudar, por exemplo, as práticas culturais por um paradigma textual, como se o sentido já fosse dado, tesaurizado, e não como se o sentido estivesse em ato. O paradigma das práticas teria como objeto de estudo o sentido compreendido enquanto é construído. Na história recente da semiótica, seria possível opor o paradigma textual de Greimas (pelo qual, por exemplo, o sentido de uma obra literária é reconstruído a partir do fim) e o paradigma de Eco, pelo qual se segue o percurso do desdobramento do sentido ao longo da leitura.

³ Sobre isso, Fontanille afirma: “a partir do momento em que se questiona sobre a operação que reúne os dois planos de uma linguagem, o corpo torna-se indispensável: que seja tratado como sede, vetor ou operador da semiose, ele aparece como a única instância comum às duas faces ou aos dois planos da linguagem; e que possa fundar, garantir ou realizar sua reunião em um conjunto significativa” (Fontanille

organização discursiva própria. Além disso, penso que a imagem deve ser analisada a partir de uma semiótica que considere a enunciação corporal³ na base da própria mediação semiótica. A imagem reivindica o fato de que sua enunciação, aferente a uma linguagem visual, é intimamente ancorada em uma enunciação corporal, na medida em que deve ser percebida como objeto material dotado de um suporte de inscrição. E aqui termino aquilo que se refere às precisões terminológicas.

Nas páginas seguintes, proponho levar em consideração a maneira pela qual a semiótica do *Groupe μ* abordou algumas questões muito delicadas, determinadas pela tensão entre a necessidade de construir teorias e metodologias capazes de dar conta, de um lado, de *todos os discursos* e, de outro, da necessidade de caracterizar qualquer tipo de textualidade, precisamente a partir da *especificidade do plano da expressão dos textos*. E isso foi feito pelo *Groupe μ* , que ultrapassou certas posições formalistas da semiótica de Greimas dos anos 1980. A esse respeito, reconstituirei brevemente o posicionamento teórico da semiótica de tradição greimasiana, e principalmente alguns estudos de Jean-Marie Floch, referentes à tensão entre *transversalidade do sentido* – que desemboca numa *tipologia geral dos discursos* – e *especificidade dos textos visuais* (pintura, foto etc.). Essa reconstituição nos permitirá mostrar como a semiótica do *Groupe μ* já havia aberto um caminho em 1992 para resolver certo número de problemáticas acerca desse tema – mesmo que seja preciso esclarecer que, para a semiótica do *Groupe μ* , tratava-se de uma tensão entre uma *gramática* retórica geral, a saber, entre um sistema dos conceitos transferíveis de uma linguagem a outra, e a construção de modelos teóricos que deveriam ter uma *eficácia interpretativa* frente a uma classe de exemplos de enunciados visuais de natureza diversa.

1. Tensão entre o geral e o específico

Para o *Groupe μ* , o projeto de uma semiótica visual sempre fez parte de um projeto maior, o de uma retórica geral, translinguística. Essa retórica geral sempre teve como objetivo principal elaborar conceitos analíticos utilizáveis para qualquer matéria e tipo de expressão e, precisamente, transferíveis de uma linguagem a outra: o projeto era o de elucidar mecanismos gerais e “*independentes*” do domínio particular em que

2004, p. 13).

⁴ Na introdução de *Rhétorique de la poésie*, considerando a possibilidade de uma retórica da imagem, eles afirmam também: “procedimentos formais, se determinados de forma suficientemente abstrata, não devem depender de uma substância particular da expressão” (1977, p. 15).

⁵ Sobre a mesma questão do suporte, mas desta vez no interior da tradição semiótica greimasiana, ver Fontanille (2004), Basso Fossali e Dondero (2006), Dondero (2009b).

⁶ Por outro lado, a matéria comum pretendida pela semiótica greimasiana está na organização do conteúdo dos textos.

⁷ Na teoria da arte, ver a esse respeito Stoichita (1993), e, na semiótica visual, Beyaert-Geslin (2004a, 2010) e Caliandro (2008).

⁸ No que diz respeito à relação entre suporte e aporte no caso da fotografia, ver Klinkenberg (2004a).

se manifestam” (*Groupe μ* , 1992, p. 9)⁴. A partir dessa afirmação, que abre o *Traité du Signe Visuel* (Tratado do Signo Visual), poderíamos ter a impressão de se tratar de uma semiótica que não dirige nenhuma atenção em particular nem aos planos da expressão dos diferentes discursos (pintura, fotografia, escritura manual, desenho etc.) nem, conseqüentemente, à especificidade dos suportes⁵ das imagens e das técnicas dos aportes, já que a “matéria” comum é apenas considerada no nível dos mecanismos gerais de agenciamentos das unidades identificadas em cada sistema linguageiro⁶. Todavia, podemos afirmar que a retórica visual do *Groupe μ* não só reconheceu a *autonomia linguageira* da imagem – entendendo autonomia da imagem como o fato de que a imagem não necessita da linguagem verbal como tradutora, uma vez que ela possui sua própria metalinguagem⁷, que lhe permite tornar-se analisável por seus próprios meios icônicos e plásticos – como também ofereceu instrumentos para analisar de maneira diversa os diferentes tipos de imagem (foto, pintura, desenho) e as diferentes microtécnicas utilizadas no interior de um mesmo dispositivo midiático. Mesmo que certas afirmações do *Groupe μ* em oposição às teorias semióticas que apenas consideram análises de enunciados particulares e *modelos analíticos ad hoc* pudessem, assim, levar a crer que sua semiótica consideraria apenas imagens *possíveis*, até mesmo imagens previstas por uma tipologia – mas não *imagens atestadas* –, seus trabalhos, muito pelo contrário, conseguiram fazer progredir a reflexão sobre as *especificidades* visuais. Isso significa que o *Groupe μ* mostrou que um dos maiores desafios da semiótica é dar conta do fato de que, no caso da fotografia, da pintura, do desenho, trata-se, toda vez, de efeitos de sentido que dependem de diferentes substâncias da expressão e de diferentes maneiras de colocar em relação qualidades do suporte e gestualidades do aporte⁸. É por essa razão que os membros do *Groupe μ* puderam trabalhar de maneira exemplar principalmente com os significados da textura, noção que nunca havia tido um papel central no interior das outras semióticas.

2. Substância da expressão e estatutos dos textos

A tensão entre princípios teóricos relativos aos mecanismos gerais da significação e a metodologia analítica das especificidades dos discursos atravessou toda a tradição semiótica, incluindo a semiótica de Umberto

Eco, com sua infeliz distinção entre semiótica geral e semióticas aplicadas⁹. Distinção infeliz porque deixa subentender que as semióticas aplicadas não podem trazer nenhuma contribuição para a semiótica dita “geral” e que esta última, na qualidade de filosofia da linguagem, seria capaz de explicar *todos* os textos¹⁰ – pensamento evidentemente falso –, ainda mais se considerarmos a importância que Umberto Eco sempre deu à declinação histórica da enciclopédia e aos modos de produção dos signos¹¹. É precisamente a questão da enciclopédia defendida por Eco que me permite determinar que a tensão entre princípios semióticos gerais e especificidades dos enunciados não concerne somente à questão do plano da expressão dos textos e da consideração, na análise, das diferentes substâncias, mas também, em um nível mais global de pertinência semiótica, à questão dos *estatutos sociais dos textos*.

No contexto dessa tensão entre generalidade dos princípios semióticos e análise das especificidades discursivas, eu decidi abordar, nesta ocasião, e de maneira mais específica, a questão da instanciação do plano da expressão dos textos visuais. Creio, no entanto, que hoje há uma necessidade urgente de tratar a outra problemática, a dos estatutos sociais dos textos, a qual está, aliás, fortemente ligada a essa tensão. A partir daí, outra grande questão surge: será que a semiótica poderia, sem perder o seu poder de generalização, dar conta de uma *historicidade* dos textos e de uma tradição cultural na qual se fundam seus sentidos? Trata-se aqui de uma perspectiva diacrônica que finalmente englobaria os fenômenos da intertextualidade. As diferentes semióticas nem sempre deram respostas definitivas às problemáticas dos estatutos sociais dos textos e da carga histórica de sua significação, obviamente excluindo a semiótica-hermenêutica material¹² de Rastier, que fez dos estatutos textuais e da ancoragem histórica dos textos pontos fortes para a retomada de um estudo semiótico das práticas sociais e da tradição, mas que também preferiu não entrar no campo da linguagem visual.

A semiótica greimasiana escolheu, por exemplo, estudar as imagens deixando para trás a teorização de

seus estatutos e decidindo que a única análise possível reduzia-se a um só nível de pertinência, o do texto¹³. Hoje, a semiótica pós-greimasiana começou a considerar a possibilidade de estratificar, cercar, hierarquizar os níveis de pertinência do mais global ao mais local (a saber, partindo das formas de vida e das práticas até o objeto-texto e ao próprio texto)¹⁴. Aliás, é fundamental observar que o estudo do nível do texto – texto que é instituído pelo olhar do analista (que mergulha também numa análise formal) – deveria ser englobado pelo estudo do nível determinado pela institucionalização de suas práticas, institucionalização essa que é, portanto, o resultado das práticas de utilização e de interpretação de um texto (aqui se trataria de uma análise dos estatutos textuais).

Nesse sentido, o *Groupe μ* posiciona-se também, como a semiótica greimasiana clássica, contra a pertinência dos conceitos históricos que, em sua visão, hipostasiam os objetos. De fato, no *Tratado do Signo Visual*, o *Groupe μ* propõe “um rompimento ao recusar o reagrupamento das imagens em função de sua institucionalização” (p. 12) e “ao desenvolver [...] conceitos gerais que permitam considerar a imagem visual qualquer que seja a forma social que ela assumir” (p. 13 e seguintes). A prática semiótica do *Groupe μ* , que se caracteriza como semiótica *tipológica*, opõe-se às taxonomias socioletais, a saber, às categorizações que se debruçam sobre o histórico das produções/interpretações dos textos e que não têm natureza científica, em que essas taxonomias socioletais e os usos se desenvolvem no social como estruturas de contratos enunciativos entre produtores e receptores. No entanto, o que o *Groupe μ* afirma, no contexto dessa questão, por exemplo, a propósito da iconização no contexto de uma dimensão pragmática, é crucial: “Pode-se de fato observar que as operações fornecedoras de signos *considerados muito icônicos pelo critério formal nem sempre são satisfatórias para o uso* a que se destinam esses signos” (ibid., p. 181, *grifos nossos*). O *Groupe μ* afirma em seguida que a escala de iconicidade não interessa a um critério exclusivamente formal, mas pragmático, esclarecendo, por exemplo, que nos tratados de medicina o esquema é considerado

⁹ Ver a esse respeito, Eco (1984).

¹⁰ De maneira estranha, nessa concepção do semioticista italiano, prevalece o reconhecimento de um papel da filosofia da linguagem purificada de textualidade, mais que a concepção de uma filosofia orientada pela história e sua inclinação enciclopédica.

¹¹ Ver a esse respeito a terceira parte do *Trattato di semiotica generale* (1975).

¹² Sobre a distinção entre a hermenêutica material de Szondi e a hermenêutica filosófica de Gadamer, cf. Rastier (2001).

¹³ Se foi possível, para a tradição greimasiana, analisar a textualidade, que objetiva as práticas, pareceu menos pertinente, em vista da cientificidade desejada, levar em consideração as próprias práticas que, pertencendo à idiosincrasia das técnicas e das situações “abertas” de semantização, demandam um estudo de suas trajetórias concretas no tempo – e não somente na imanência de um contexto epistemológico de condições de possibilidade. Além da imanência, a semiótica greimasiana concorda com uma visão analítica que procede por “pressuposições” e que reconstrói, portanto, o roteiro dinâmico das práticas de trás para frente, e não em seu sentido “concreto” – mesmo ausente. A noção de texto pode, de fato, ser compreendida como o nível do sentido que se considera “tesaurizado”, e autonomizado com relação à ancoragem espaço-temporal da enunciação. Como afirma Basso Fossali (2006), o sentido dos textos deve ser gerado e, para fazê-lo, deve-se recorrer às práticas; mas os próprios textos já são uma forma de gestão, de tesaurização, de memorização do sentido, ou seja, uma maneira de *resolver* a precariedade da semantização das práticas. O texto é, portanto, um polo de normatização das práticas cuja leitura normativa deve tornar-se objeto de estudo da semiótica.

¹⁴ A esse respeito, cf. Fontanille (2004, 2008).

mais icônico do que uma foto.

Os trabalhos do *Groupe μ* oscilam, na minha opinião, entre a tipologização que transcende a classificação por gênero e por categorias históricas, por um lado, e, por outro, a inclusão de uma pragmática que engloba e regula a análise formal.

Estou convencida, aliás, de que *a análise pragmática não pode se situar num nível posterior ao da análise formal do enunciado*; sendo a análise dos estatutos sociais dos textos – estatutos que dependem dos domínios sociais, tais como a jurisprudência, a religião, a arte etc., e que se constituem pela institucionalização das práticas de utilização e de interpretação do próprio texto – o primeiro passo necessário para uma semiótica que pretende ser uma semiótica das culturas¹⁵. A inclusão dos estatutos sociais dos textos, como eu dizia, deve acontecer *num nível anterior* ao da análise formal¹⁶, uma vez que o sentido de um texto é constituído, de um lado, por *situações* reais ao longo das quais ele é passível de compreensão (análise da *enunciação em ato* ao longo das práticas sociais) e, do outro, por uma *tradição* no interior da qual foi elaborado e interpretado, e com a qual ele obrigatoriamente se confronta (análise da *práxis enunciativa* que constitui os estatutos), por outro. Parece-me que mesmo a semantização das técnicas de instanciação dos textos depende em grande parte da tradição encarnada nos gêneros e nos estatutos dos textos: as texturas e os efeitos do encontro entre suporte e aporte determinam-se sempre com relação a uma tradição textual e social; conseqüentemente, haverá dificuldades para determinar a sua significação se estes não forem considerados no interior de uma *cadeia de restrições genéricas*.

Apesar de ser fundamental um estudo dedutivo e tipológico das formas da organização textual, pelo fato de permitir o desdobramento de interconexões estruturais no interior de um sistema linguageiro (como, por exemplo, as organizações enunciativas), ele não pode substituir (nem, aliás, ser substituído por) um estudo das taxonomias textuais dependente das normas e dos estatutos historicamente atestados dos textos.

Considerando que sempre distinguimos, depois de Hjelmslev, a análise geral (que visa a *generalizações* da organização discursiva) da análise particular (que visa à *caracterização* dos textos dados), não podemos então pensar que uma retórica seria uma restrição das generalizações e um esforço de generalização das particularidades, a saber, uma teoria que pudesse explicar não todas as características de *um* texto (como pretende, em contrapartida, a análise na semiótica greimasiana), mas, sobretudo, as *práxis* discursivas

que manipulam usos normativos e usos criativos dos sistemas linguageiros¹⁷? De certa maneira, poderíamos dizer que as tipologias retóricas podem ajudar a compreender as taxonomias socioletais.

3. Autografia e alografia: o papel do suporte

Voltemos agora à questão principal de nossa proposta, a saber: os efeitos de sentido ligados à constituição do plano da expressão dos textos. Sobre esse assunto, o *Groupe μ* declara na introdução do *Tratado do Signo Visual* que pretende fazer serem observadas as similitudes (formais) entre, por exemplo, um esquema de montagem elétrico e uma fotografia (p.14). Essa busca de uma *comensurabilidade* entre objetos visuais diferentes, tais como um esquema de montagem elétrico e uma foto, não impede, contudo, que o *Groupe μ*, como eu já disse, confronte-se com a questão delicada da substância da expressão dos textos e dos processos perceptivos do produtor e do observador. Pode-se afirmar que o desafio da semiótica, e não somente da semiótica do *Groupe μ*, é realmente conseguir tornar comparável um esquema de montagem elétrico com uma fotografia, até mesmo encontrar diagramas comuns em objetos visuais diferentes, mas é preciso também dar conta semioticamente do fato que as substâncias da expressão de um esquema de montagem e uma fotografia não dão origem ao mesmo percurso de semantização. No caso do esquema de montagem, por exemplo, a substância do suporte não é inerente à informação transmitida, ao passo que, no caso da fotografia, ela o é, e isso de maneira decisiva. Explicito melhor meus propósitos. De fato, a fotografia, como a pintura, é uma imagem autográfica, e seu suporte é inerente à sua significação, porque cada traço que é ali depositado tem um papel insubstituível, tanto no nível sintático quanto no semântico¹⁸; no caso do esquema de montagem, o suporte enquanto suporte é, ao contrário, indiferente (alografia), ou seja, a informação que ele contém é transferível a outro suporte sem que a informação e a significação sejam afetadas (se, evidentemente, sua *identidade de soletração* for conservada intacta). É a partir dessa distinção, capital, do filósofo Nelson Goodman (1968) entre alografia (em que o suporte pode ser transposto) e autografia (em que o suporte é sintática e semanticamente denso, único, não reproduzível e sua história de produção é pertinente para a significação), que seria preciso aprofundar a questão das substâncias da expressão. Seria preciso também considerar, como distinção fundamental em

¹⁵ Cf., a esse respeito, Rastier (2001) e Basso Fossali (2002, 2008).

¹⁶ Os membros do *Groupe μ* admitem em algumas partes do *Tratado do Signo Visual* que é o nível global da significação que determina a análise local dos enunciados, por exemplo, icônicos. Segue um exemplo: “É evidentemente a ideologia que fixa os níveis ideais, sempre revisáveis, de estabilidade típica” (1992, p. 155).

¹⁷ A esse respeito, cf. a concepção de Klinkenberg (2008) da retórica como sociossemiótica.

¹⁸ A esse respeito, cf. Dondero (2006, 2009b).

semiótica, não uma distinção entre verbal e visual, mas entre discursos que tornam pertinentes os suportes de inscrição (como é o caso da pintura, do desenho, da foto) e os discursos nos quais o suporte é indiferente (como, por exemplo, a literatura, a partitura musical clássica etc.). A poesia pertence evidentemente ao regime alográfico, mas poderia tornar-se uma arte autográfica no caso de haver apenas uma só cópia de uma poesia escrita à mão: neste caso, a escritura manual tornaria único e não substituível o suporte no qual ela é inscrita, e sua semantização dependeria estritamente desse suporte que acolhe formas não repetíveis nem reproduzíveis, como é o caso das formas inscritas numa pintura¹⁹. É preciso dizer também que os textos podem frequentemente ser considerados como autográficos ou alográficos segundo o estatuto social que assumem: o romance, por exemplo, exemplifica melhor o funcionamento das artes alográficas, pois preenche todas as características das linguagens alográficas – há um alfabeto de signos finito; tais signos são articuláveis segundo uma gramática, o suporte papel não é pertinente para o sentido da obra etc. Mas, ao levar-se em consideração o caso de um romance valorizado enquanto manuscrito num museu, ele assume um estatuto autográfico: o suporte é, portanto, valorizado como único e original e não se poderá eliminar a pertinência do processo de sua instanciação se se quiser levar a termo uma análise semiótica. A mesma coisa se verifica no caso das edições originais muito antigas ou raras, caras aos bibliófilos.

Certamente, e aqui abro um parêntese, é preciso também levar em conta a questão delicada da execução. Mesmo as artes alográficas devem adquirir um plano de enraizamento sensível (a própria execução), mas este assume qualidades que são dependentes da execução particular (polo da autografia). No caso de uma semiótica do objeto cultural *La Divina Commedia*, as execuções (os exemplares da obra) podem evidentemente ser consideradas como execuções no interior de uma classe de concordância, que exclui todas as propriedades caracterizadoras de cada execução em favor daquelas controladas por um texto de instruções que remetem à partitura da obra (alografia). Mas, no caso da *Nona* de Beethoven, por exemplo, sua identidade depende da tensão entre partitura e classe de concordância de suas execuções. A execução, evidentemente autográfica, é uma passagem fundamental para muitas artes consideradas alográficas (por possuírem uma partitura e possibilitarem uma identidade de so-

letração) porque, só passando pela execução, pode-se estabelecer os traços estéticos pertinentes à identidade da obra. No caso das artes alográficas, a execução, ao fazer parte de uma classe de concordância, só assume um estatuto autográfico se for considerada uma obra do executor. Seria dizer que mesmo as obras alográficas não são, do ponto de vista identitário, extrínsecas à manifestação sensível: esta é confiada à execução enquanto regeneração de uma fenomenalidade sensível em tempo real.

Para resumir, as duas questões, do plano da expressão dos textos e dos estatutos dos textos, são fortemente interligadas²⁰. Essa distinção entre autografia e alografia, mesmo que não tenha sido formulada nos termos de Goodman, teve sem dúvida alguma uma grande importância quando os membros do *Groupe μ* , no *Tratado do Signo Visual*, teorizaram as transformações analíticas, óticas e cinéticas (p.163-177) e a noção de textura, a partir de parâmetros tais como o suporte, a matéria e o modo de inscrição. E há aí uma mudança importante na história da semiótica, que parecia *considerar apenas a recepção*.

4. A semiótica greimasiana face à fotografia e à pintura

A semiótica greimasiana não fez distinção entre objetos autográficos e textos alográficos. Seria até mesmo possível dizer que, após ter constituído sua teoria sobre contos, novelas e romances, a saber, sobre textos alográficos, ela transformou claramente suas ferramentas para analisar as imagens, mas não integrou a problemática da autografia das pinturas à teoria semiótica geral. Se a semiótica greimasiana clássica concebe a textualização como algo que advém ao final do percurso gerativo do conteúdo, ela deixa de lado, contudo, algo fundamental, a partir do momento em que se concentra nas análises plásticas: a relação entre o suporte das formas e a modalidade de sua inscrição. Com a formulação do percurso gerativo do conteúdo, Greimas nivelou efetivamente a diversidade dos planos da expressão ao tratá-los como simples “interrupções” do percurso gerativo do conteúdo. Na entrada “Textualização” do Dicionário, Greimas e Courtés (1979) consideram a textualização como o processo que ocorre quando se interrompe o percurso gerativo²¹: ela é concebida como linearização e como junção do plano do conteúdo (*já dado*) com o plano da expressão. Essa concepção não leva em conta de forma alguma que é no *ato de produção do próprio plano de expressão*

¹⁹ Seria possível considerar os caligramas como um caso intermediário, em que a tabularidade, certamente reproduzível, inscreve outra restrição (pictural), própria a outro gênero semiótico além da poesia.

²⁰ Essa distinção também pode se revelar poderosa para abordar uma primeira triagem dentre os objetos visuais no discurso científico: de um lado, haveria o campo do diagrama e, do outro, o campo do esquema. No caso do diagrama, o suporte dos dados e a história da instanciação são pertinentes para a significação; no segundo caso, o do esquema, eles não o são. A esse respeito, cf. Dondero (2008b e 2009a).

²¹ O percurso gerativo do conteúdo só é válido para um texto de cada vez e não para corpora ou para a análise dos gêneros; uma classe de enunciados que se figurativizam da mesma maneira constitui esse ar de família que determina um gênero.

que se constrói pela primeira vez o plano do conteúdo, e que a atualização da semiose começa com a instalação de um operador dotado de um corpo enunciante – única instância comum aos dois planos da linguagem (v. Fontanille, 2004). É esse operador que determina, a cada interpretação (seguinte àquela ligada à produção), o que se pode considerar como pertencente ao plano da expressão ou ainda ao plano do conteúdo²². A tradição greimasiana, ao rejeitar uma distinção fundamentada na especificidade dos modos de produção dos textos, postulou uma autonomização da semântica com relação a seu plano de expressão. Quando, por exemplo, ela se atrelou ao domínio da imagem fotográfica ao analisar o plano da expressão de uma semiótica plástica, e à *forma da expressão* dos textos visuais, não levou em conta a especificidade daquilo que essa forma delimitaria – nesse caso, a substância luminosa. Existe sobre isso um exemplo muito significativo em *Les Formes de l’empreinte* (As Formas da Impressão), de Floch (1986), em que o autor declara querer estudar a fotografia como qualquer outro tipo de texto, e propõe-se literalmente a conduzir:

[...] uma pesquisa sobre uma *tipologia dos discursos* tanto não verbais quanto verbais que, de fato, integraria a “história interior das formas” da fotografia, e, de forma mais geral, da imagem, à de todas as linguagens, todas as semióticas. Um projeto como esse de integração é, aliás, bem típico de uma semiótica estrutural e confirma, uma vez mais, a antinomia entre esta última e uma semiologia dos signos e de *sua respectiva especificidade* (Floch, 1986, p.106-107, grifos nossos).

A produção fotográfica, a saber, a gênese da impressão que faz a especificidade da foto, fica à margem da análise e não é recuperada senão como *enunciação enunciada*, ou até como dobra metalinguística. Classicamente, a enunciação enunciada concerne, obviamente, à memória figurativa do gesto instaurador, mas o problema é que não somos dotados de instrumentos capazes de descrever as práticas que se situam aquém do texto: é de fato necessário estudar não somente o aspecto indiciário do rastro (enunciação enunciada) como também o estatuto de implementação de um texto (práxis enunciativa). A recusa de considerar como pertinentes a tecnologia e as práticas de instanciação está fortemente ligada à negação de uma corporeidade enunciativa na base de qualquer semiose.

²² A determinação do que cabe ao plano da expressão e ao plano do conteúdo tem, portanto, um caráter conjuntural. Assim, e preciso, entender a interpretação como uma multiplicação dos acessos ao sentido: o que foi constituído como plano da expressão linguística num dado nível é passível de tornar-se, por sua vez, um terreno de semantização, visto sua apreensão perceptiva. Conseqüentemente, cada significante pode tornar-se um interpretante do texto inteiro.

²³ A esse respeito, Floch afirma que: “Se, de um ponto de vista técnico, a imagem fotográfica pode ser considerada como uma impressão, são as *formas da impressão* que tornam possível o funcionamento da imagem enquanto objeto de sentido” (2001, p. 170, tradução e grifos nossos).

Na obra de Floch, as análises semióticas das fotografias colocam em evidência o papel crucial da leitura plástica, que permite ao autor demonstrar que a imagem produz um efeito de sentido ligado às *formas de impressão e não à gênese da impressão que a produziu*. Desse modo, Floch distancia-se exatamente da ontologização da impressão feita por Dubois em *O Ato Fotográfico*²³, que, pela teoria do índice, oculta a enunciação enunciada em favor de uma instância de enunciação, compreendida como ontologização da técnica – que, aliás, equivale a uma generalização do Fotográfico que não permite mais ver as fotografias.

Entretanto, mesmo Floch utilizando a análise plástica dos textos a partir das sugestões de Greimas (1984) a fim de se livrar da explicação referencial da foto, sua teoria do discurso não lhe permite considerar a questão da *formação do plano da expressão*. Na análise que faz do *Nu n° 53* de Brandt, por exemplo, ele teoriza implicitamente sobre a não-pertinência da substância da expressão. Na realidade, Floch aproxima a estética do recorte do *Nu n° 53*, de Brandt, dos guaches recortados de Matisse dos anos 1950, afirmando que o efeito de sentido das formas fotográficas de Brandt, construídas a partir de elementos planos e linhas de contornos (ao modo dos pintores egípcios), *equivale* ao efeito de sentido das configurações dos guaches de Matisse. Floch identifica formas semióticas comuns além das substâncias expressivas empregadas, isto é, além das *assimetrias* que essas substâncias expressivas dão às as formas. Com o intuito de afirmar, com razão, que *o procedimento fotográfico não implica nenhuma forma plástica particular* (que não há, portanto, formas plásticas definidas *a priori* e específicas de cada técnica) e que a forma plástica é *transversal* a qualquer especificidade, ele sustenta, concordando com Wölflin (1992), que a estética do recorte é uma estética que funciona *da mesma maneira* nas diferentes substâncias expressivas, como a pintura, a fotografia, o cinema, a literatura etc. – e, evidentemente, isso é menos preciso para mim. A instanciação do plano da expressão, no primeiro caso, está ligada à impressão da luz num suporte sensível e, no segundo caso, à técnica manual do guache em um suporte “resistente” – mas isso não tem nenhuma pertinência semiótica para Floch. É verdade que, tanto em Matisse quanto em Brandt, o corpo feminino na qualidade de figuratividade desaparece, só restando a *impressão eidética*, e até mesmo a abstração da corporeidade, mas a relação fundamental entre as técnicas do aporte e o tratamento diferenciado do suporte não pode ser igno-

rada²⁴. Isso é motivado pelo fato de Floch considerar exclusivamente a pertinência visual das imagens – e colocar entre parênteses o caráter corporal tanto do substrato material de inscrição quanto do gesto de enunciação. Uma vez que, em Floch, a instância enunciativa é desencarnada, torna-se inútil dar conta da diferença semiótica entre a corporeidade da máquina implicada ao se tirar uma foto e a sensório-motricidade implicada na gênese de uma aquarela. Creio que a análise de Floch nos revela as questões não resolvidas de um sistema semiótico que não leva em consideração o corpo enquanto responsável pela constituição da semiose, e, mais especificamente, a pertinência do canal e do meio²⁵ – principalmente se considerarmos o dispositivo midiático um dos fatores que determinam a sintaxe figurativa como sendo, por sua vez, determinada pelo campo institucionalizado das práticas (artísticas, religiosas etc.)²⁶.

5. Da textura

Ao abordar a questão do canal visual, o *Groupe μ* teorizou sobre as “assimetrias” das formas semióticas a partir das diferentes substâncias expressivas, nas quais essas próprias formas se encarnam. No *Tratado do Signo Visual*, o *Groupe μ* lembra que, se é verdade que a substância da expressão não é pertinente para uma definição da semiótica, que é, em primeiro lugar, uma forma, é preciso lembrar que “canal e forma estão estreitamente ligados” (p. 58):

A consideração da matéria é *indispensável* na primeira descrição de qualquer sistema. Para tornar-se substância semiótica, a matéria deve *ser percebida* e, portanto, passar por um canal. Porém, restrições de todo tipo – tanto físicas quanto fisiológicas – *pesam* sobre o canal e *intervêm na seleção dos elementos da matéria* que vão se tornar pertinentes [...]. Uma descrição semiótica pode evidentemente deixar de lado – e com certeza deve fazê-lo, afinal – o estudo fisiológico do canal considerado, *visto que ela integrou formas à sua descrição, os caracteres que são a consequência das restrições do canal*” (p. 59, grifos nossos)

Em *Précis de sémiotique générale* [Manual de Semiótica Geral], Klinkenberg afirma: “o papel semiótico do canal é permitir a apreensão do que chamaremos de substância, ou seja, a matéria bruta dos estímulos, tal como foi moldada numa forma” (Klinkenberg, 1996, p. 49). Tornando assim pertinentes as restrições do canal, que seleciona o que a codificação (ou a decodificação) vai guardar como pertinente e que opera, portanto, a articulação da matéria em substância, a semiótica chega a dar conta das assimetrias entre os diferentes tratamentos da substância luminosa – sem, por esse motivo, cair na ontologização dos materiais dos suportes e dos aportes. Essa perspectiva não visaria a reificar as substâncias da expressão, nem os materiais do ato de elaboração, mas a analisar a emergência das formas a partir das relações entre suportes e aportes. Seria o caso, finalmente, de colocar em relação a dinâmica de constituição do plano da expressão com o ato perceptivo e interpretativo do texto-resultado. A atenção dada ao ato de produção permite explicar a relação da gestualidade do pintor com a polissensorialidade perceptiva do espectador; percebe-se nitidamente que a distinção entre fotografia, pintura, desenho etc. diz respeito à *reatualização dos ritmos de instanciação durante o ato da percepção*. Aliás, se se hipostiasse o canal ou as matérias da instanciação, não se trataria de uma abordagem semiótica, mas sim de uma estética das técnicas. As assimetrias de que acabo de falar podem encontrar uma explicação semiótica se considerarmos a distinção entre estímulo e significante²⁷, a qual permite tornar pertinente não somente o plano da expressão na qualidade de *modelo* (significante), mas também na qualidade de *matéria* (estímulo), ou seja, na qualidade de radiações luminosas que encontram suportes de inscrição. As assimetrias devem-se, sempre, ao ajuste entre significante e estímulo.

Ao introduzir o conceito de “estímulo”, o *Groupe μ* mostra também a importância da dimensão temporal nas artes visuais: por exemplo, a noção de transformação ótica permite explicar os percursos de percepção e de exploração das imagens (por exemplo, suas zonas de nitidez e de desfocagem), dar conta do *acomplamento* entre desdobramento da visão (restrições do canal) e características textuais da imagem. Mas a noção mais decisiva implicando a dimensão temporal na exploração da imagem trata das categorias cinéticas,

²⁴ A semiótica greimasiana avançou nesse ponto nos últimos anos: Fontanille (2004), por exemplo, valorizou a questão autográfica dos textos, a saber, a inscrição única das formas por uma sensório-motricidade. Também a esse respeito, ver Bordron (2004).

²⁵ O canal é o suporte físico da informação veiculada. O suporte físico é constituído “primeiramente pelo conjunto dos estímulos de que acabamos de falar [ondas sonoras, radiações luminosas, moléculas] e depende, portanto, do suporte que vai permitir a transmissão da mensagem (o ar, por exemplo, que é o suporte das ondas sonoras). Mas ele é também constituído, em segundo lugar, pelas características do aparelho emissor e, em terceiro lugar, pelas características do aparelho receptor” (Klinkenberg, 1996, p. 48).

²⁶ A esse respeito, cf. Klinkenberg (2004a) e Klinkenberg (2004b), em que ele afirma que é de fato o corpo que decide a hierarquia dos níveis das categorias (e das transformações).

²⁷ “O estímulo só é um estímulo semiótico porque ele atualiza o modelo, que é o significante” (Klinkenberg, 1996, p. 97). “Na língua, o estímulo é o som (idem, p. 94), mas o som físico realmente emitido ou percebido remete a um som idealizado – modelizado – chamado de fonema. O espectro dos sons que a boca pode produzir e que o ouvido pode perceber vai ser recortado em porções. Considera-se que somente algumas dessas porções pertençam à língua” (idem, p. 95).

principalmente a textura, até mesmo a relação entre os ritmos da inscrição, de um lado, e as sintaxes potenciais prefiguradas pelos suportes, do outro.

Como se admite geralmente, à textura cabem, à primeira vista, os efeitos de matéria, a substância que sai da forma e depende da indeterminação de um plano destinado a funcionar como expressão. Nos quadros pertencentes ao matérico, a textura torna-se protagonista e a matéria selecionada não funciona mais como *modelo para*, mas sim como *modelo de*. Ela se torna intransitiva, pois não se curva diante da utilização formal. Mesmo quando continua a funcionar como um efeito de sentido, porque a matéria aqui se desdobra em estratégia discursiva, ela permite introduzir uma reflexão privilegiada sobre a impossibilidade de deixar para trás o processo de instanciação na reconstrução da significação textual.

Além dos efeitos de matéria isolados e dos elementos texturais aleatórios (o que o *Groupe μ* chamaria de textura fraca), talvez não analisáveis caso a caso, o *Groupe μ* teoriza sobre os ritmos da apreensão perceptiva da superfície das pinturas, propondo a noção de “lei de repetição” dos elementos (figuras) capazes de construir, em contrapartida, uma textura forte, a saber, uma microtopografia. De um lado, a textura existe quando não há apreensão global, transformando elementos isolados em formas (1992, p. 198), do outro, ela é obtida quando cessa a percepção dos elementos isolados que passam abaixo do limite de discriminação e constituem uma microtopografia, a qual não é, justamente, uma forma, mas sim uma qualidade ao mesmo tempo homogênea e translocal. A textura é, portanto, identificável, de um lado, no interstício entre a negação da constituição das formas e, do outro, na integração dos elementos isolados formadores de uma qualidade translocal (rítmica).

Pela definição dos eixos descritivos da textura (suporte, matéria, modo)²⁸, o *Groupe μ* define a unidade textural não somente como um modo homogêneo de tratar a superfície de um suporte (“uma unidade que possui sua própria extensão”), mas também como um ângulo sólido de visão: a textura de um enunciado visual se define como o ajuste entre os micromovimentos do observador diante da imagem e o ritmo das inscrições deixadas pelo produtor²⁹. Esse ângulo de visão capaz de possibilitar tornar aparente a microtopografia de uma pintura é, portanto, um dispositivo perceptivo que permite *reatualizar* o processo de instanciação da imagem na memória, um processo de instanciação resultante do ajuste, mais ou menos conflituoso, entre as características do suporte de inscrição e a gestualidade (sensório-motora ou mecânica) dessa mesma inscrição.

A memória da instanciação é *reatualizada* ao longo do percurso perceptivo; a imagem torna-se uma *ancoragem estruturada e objetivada* entre um processo de instanciação e um processo de recepção. A imagem, do ponto de vista da textura, pode ser considerada como a estabilização e a memorização de um processo de instanciação recolocado em ato pelo observador, a partir de uma *memória significada* pela imagem. A questão, capital na semiótica do *Groupe μ* , da memória na qualidade de lugar de *estabilização* perceptiva e semântica, não concerne, portanto, somente à semiótica icônica (em que a figura tomaria o estatuto de forma graças a uma memória encarnada pelo tipo), mas se refere também à semiótica plástica: como afirma Klinkenberg no artigo *Le signe plastique contre l'idéologie de l'oeil. Deux expériences du corps* [O signo plástico contra a ideologia do olho. Duas experiências do corpo], a memória é útil para “restituir a *estabilidade* do significante através da *variabilidade* do estímulo” (2004a, p. 9). De certa maneira, poderíamos dizer que mesmo a enunciação plástica pode ser vista como uma iconicidade; o fato de uma leitura icônica da enunciação plástica poder existir não quer dizer que poderíamos reconhecer nisso formas dos objetos do mundo, mas sim *estabilizações dos processos de instanciação*: não se trata de encontrar um tipo reconhecível graças a uma morfologia, mas um gesto dotado de um ritmo e, portanto, de uma forma temporal.

O interesse da teorização da textura relaciona-se também com a distinção entre grão e mancha. Os dois podem ter a tridimensionalidade como significado, mas se o grão faz intervir diretamente o matérico e a tridimensionalidade, compete à mancha a discretização do elemento textural, quando esse elemento se inscreve em apenas duas dimensões. Esses dois modos principais de emergência da textura nos mostram duas maneiras de entender a tatibilidade do visual: a noção de grão – tipo de textura que se poderia chamar de “apresentada ou ostensiva”, como faz Beyaert-Geslin (2004b) – coloca em relevo o fato de a pintura não ser somente um texto, ou seja, não é somente uma rede de relações diferenciais e de similitudes, mas sim uma volumetria “superabundante” que sai dessas redes e demanda ao analista integrá-la numa semantização capaz de religar o mundo possível a um “aquém” do mundo possível; a mancha (ou “textura representada” segundo Beyaert-Geslin), que faz intervir indiretamente a tridimensionalidade, permitiria descrever uma textura interna na superfície dos objetos lisos, tais como as fotografias. Trata-se certamente de uma tridimensionalidade ficcional, mas a consideração dessa tridimensionalidade ficcional nos permitiria,

²⁸ Os elementos são constituídos por dois subelementos: o suporte do signo plástico e sua matéria (nas imagens televisivas, eles se confundem na escultura, e se distinguem na pintura). A lei de repetição dos elementos é o produto de duas variáveis: o suporte que impõe algumas restrições para a repetição e o comportamento motor que a produz, ou seja, o modo (ver, a esse respeito, *Groupe μ* , 1992, p. 203).

²⁹ A esse respeito, o *Groupe* não formulou, infelizmente, nenhuma teoria sobre os tipos de articulação da luz, os quais poderiam descrever mais detalhadamente o encontro entre microtopografia e olhar do observador.

por exemplo, ir além do que poderíamos chamar de ideologia da transparência fotográfica, cuja razão interpretativa, ao longo de sua história crítica, é o uso do papel glacê, o sumo do liso que tende a “fazer esquecer as operações químicas das quais el[e] é suporte”³⁰.

A textura só foi teorizada mais tarde pela semiótica de tradição estritamente estruturalista³¹: as análises plásticas, pelo estudo das categorias eidéticas, cromáticas e topológicas, utilizaram o procedimento da localização das similitudes e dos contrastes entre os contornos das formas, traços cromáticos e posicionamentos no espaço, tentando dessa maneira construir uma análise semiótica *suprassegmental* do fato visual – objetivo fundamental a que a semiótica greimasiana chegou de modo mais eficaz que as outras semióticas. Mas sua análise estruturalista não tornou fácil a teorização do que se sobressai das oposições dos traços pertencentes a essas três categorias da semiótica plástica. Parece-me que a descrição da textura exige a coexistência de dois modos de categorizar: a saber, o estruturalista, ou seja, a categorização por negatividade e por diferença, e o cognitivista, por positividade, em outras palavras, por unidades. É esse olhar complexo que poderia dar conta dos ritmos de repetição, que são translocais, mas também das qualidades locais dos elementos. Esse olhar permite ao *Groupe* propor uma fenomenologia da textura tomada na tensão entre a emergência dos elementos e os ritmos mais ou menos regulares que os englobam.

Para concluir

Na semiótica que está por vir, seria preciso tentar salvar, ao mesmo tempo, a possibilidade de construir comensurabilidades e traduzibilidades entre linguagens diferentes pela constituição de uma dinâmica retórica entre processo de gramaticalização e de desgramaticalização dos usos linguageiros e a caracterização dos efeitos de sentido que dependem das diferentes práticas de instanciação e de diferentes formas corporais engajadas. ●

Referências

- Beyaert-Geslin, Anne
2004a. Crénelage, capiton et métadiscours. Où l’image numérique résiste à la ressemblance. *Protée*, vol. 32, n.2 « L’archivage numérique. Conditions, enjeux, effets » (S. Badir et J. Baetens dirs), Chicoutimi : UQAC, pp. 75–83.
- Beyaert-Geslin, Anne
2004b. Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. *Protée*, « Lumières(s) » (M. Renoue dir.), vol.31, n. 3, pp. 81–90.
- Beyaert-Geslin, Anne
2008. De la texture à la matière. *Protée*, vol. 36, n. 2 (hors dossier), pp. 101–110.
- Beyaert-Geslin, Anne
s/d. Faire un point. *Actes du colloque « Arts du faire : production et expertise »* (A. Beyaert, MG. Dondero et J. Fontanille dirs), *Actes Sémiotiques* en ligne.
- Bordron, Jean-François
2004. L’espace inséparable. In: Caliandro, Stefania. *Espaces perçus, territoires imagés*. Paris: L’harmattan, Coll. Intersémiotique des arts.
- Caliandro, Stefania
2008. *Images d’images. Le métavisuel dans l’art visuel*. Paris: L’Harmattan.
- Dondero, Maria Giulia
2006. Quand l’écriture devient texture de l’image. *Visible*, n. 2, Dondero et Novello Paglianti (dirs.), Limoges: Pulim, pp. 13–34.
- Dondero, Maria Giulia
2008a. Les supports médiatiques du discours religieux. Atas do colóquio « Vers une sémiotique du médium », Bouteille et Mitropoulou (dirs). *Actes Sémiotiques on line*, Limoges: Pulim, 12p. Disponível em : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3176>. Acesso em 01/02/2015.
- Dondero, Maria Giulia
2008b. Il diagramma di Foucault. *Visible*, n. 4, « Diagrammes, cartes, schémas graphiques » (Gigante, E. dir.). Limoges: Pulim, pp. 71–93.
- Dondero, Maria Giulia
2009a. L’image scientifique : de la visualisation à la mathématisation et retour. In *Actes Sémiotiques*, n. 112. Limoges : Pulim, on line, Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1653>. Acesso em 01/02/2015.
- ³⁰ Ver Klinkenberg (2004a).
- ³¹ A esse respeito, cf. Le Guern (2008), que afirma: “Por vezes relegados ao papel do aleatório, do contingente (Arnheim), esses elementos são frequentemente negligenciados, pois, se são articulados na substância da expressão por um modo de expressão semiótico particular, a pintura, nesse caso, que os assume, eles não chegam necessariamente ao estatuto de forma da expressão, não parecem participar do projeto de significação, porque não entram na relação de pressuposição recíproca entre os dois planos, da expressão e do conteúdo. Eles podem permanecer como simples marcadores estilísticos, a menos que sejam colocados no caminho da participação de um modo particular de apreensão dos dados visuais, de uma forma de relação estética, entre o sujeito tomado na contemplação estética e o objeto, do estabelecimento de um contato háptico, que repousa numa forma de empatia com a obra. A significação estaria em outra instância: não no nível do enunciado, mas no de uma forma de enunciação, e, mais particularmente, da recepção, se considerarmos as coisas em termos de retórica” (p. 175). Sobre a textura, cf. também Beyaert-Geslin (2008).

- Dondero, Maria Giulia
2009b. *Le sacré dans l'image photographique. Etudes sémiotiques*. Paris: Hermès Lavoisier.
- Dondero, Maria Giulia
2010. Le texte et ses pratiques d'instanciation. *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry* « Arts du faire : production et expertise », Beyaert-Geslin, Anne, Dondero Maria Giulia, Fontanille, Jacques (dirs.).
- Eco, Umberto
1999. *Trattato di semiotica generale*. 17 ed. Milan: Bompiani.
- Eco, Umberto
2006. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino, tr. fr. *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige Grands textes.
- Floch, Jean-Marie
1986. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- Floch, Jean-Marie
2000. The arms of the moon itself. plastic description of the 'Photograph Nude n° 53' by Bill Brandt. *The American Journal of Semiotics*, n. 15-16, vol. 1/4, pp. 168-186.
- Fontanille, Jacques
1996. Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère. *Visio*, vol. 3, n. 2, pp. 33-46.
- Fontanille, Jacques
2004a. *Soma et séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, Jacques
2004b. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. *E/C. Revue de l'Association Italienne d'Études Sémiotiques*, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/saggi.php>.
- Fossali, Pierluigi Basso
2002. *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*. Rome: Meltemi.
- Fossali, Pierluigi Basso
2006. Testo, pratiche e teoria della società. *Semiotiche*, 4, Turin: Ananke, pp. 209-239.
- Fossali, Pierluigi Basso
2008. *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*. Milan: Franco Angeli.
- Fossali, Pierluigi Basso; Dondero, Maria Giulia
2008. *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*. 2 ed. Rimini: Guaraldi.
- Goodman, Nelson
1968. *Languages of Art*. London, Bobbs Merrill.
- Greimas, Algirdas Julien
1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien
1984. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtes, Joseph
1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II. Paris: Hachette.
- Groupe μ
1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Groupe μ
1996. Introduction. *Protée "Rhétoriques du visible"*, vol. 24, n. 1, pp. 5-14.
- Groupe μ
1977. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris: Seuil.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2000. *Précis de sémiotique générale*. Coll. Points essais. Paris: Seuil.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2004. Le signe plastique contre l'idéologie de l'œil. Deux expériences du corp. *Visio*, numéro spécial *Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies*, vol. 9, n. 1-2, pp. 293-302.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2004b. La plasticité des catégories. 1. Les catégories iconiques. *Visio*, vol. 9, n. 3-4, pp. 23-35.
- Klinkenberg, Jean-Marie
2008. Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système. In: Badir, Sémir; Klinkenberg, Jean-Marie (orgs.). *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*. Limoges: Pulim.
- Le Guern, Odile
2008. *De la parole à l'œuvre. Synthèse. Thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches*, Université Lumière-Lyon 2.
- Rastier, François
2001. *Arts et sciences du texte*. Paris: P.U.F.
- Stoichita, Victor
1993. *L'instauration du tableau*. Paris: Klincksieck.
- Wölfflin, Heinrich
1992. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*. Paris: Gérard Monfort.

Dados para indexação em língua estrangeira

Dondero, Maria Giulia

La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe μ

Estudos Semióticos, vol. 11, Dossiê Especial Groupe μ (2015)

ISSN 1980-4016

Résumé: *Ce texte vise à pointer du doigt les avancées majeures de la sémiotique visuelle du Groupe μ en les mettant en relation avec les recherches actuelles en sémiotique post-greimassienne, et notamment avec la sémiotique de Jacques Fontanille sur la corporéité (Corps et sens, 2011) et sur les pratiques (Pratiques sémiotiques, 2008). En abordant la tension entre généralité et transférabilité des concepts d'un langage à l'autre - objectif d'une rhétorique générale chez le Groupe μ -, d'une part, et la prise en compte des spécificités de chaque langage, exigence que l'analyse du plan d'expression de l'image rend pertinente en sémiotique contemporaine, de l'autre, la question trop souvent oubliée de la substance de l'expression dans ses déclinaisons notamment texturales sera au centre de cet article.*

Mots-clés: *substance de l'expression, corporéité, texture, photographie, peinture, autographie / allographie*

Como citar este artigo

Dondero, Maria Giulia. A semiótica visual entre princípios gerais e especificidades. A partir do Groupe μ . *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe μ , São Paulo, dezembro de 2015, p. 53-62. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 30/07/2015

Data de sua aprovação: 27/11/2015
