



Hieróglifo: um conceito à luz da semiótica [★]

Andrei Fernando Ferreira Lima^{*}

Resumo: Neste artigo, pretendemos discutir os processos semióticos de ressignificação e transfiguração do signo a partir do caso específico dos hieróglifos, os quais ilustram, em sua recepção histórica no Ocidente, um tipo de interpretação narrativa baseada em certa percepção de não-arbitrariedade na relação entre o signo e seu objeto. Falaremos, portanto, em deslocamentos do signo em contextos históricos e culturais e nos novos revestimentos semânticos que possam adquirir além de suas tradicionais esferas de utilização e das práticas sociais que denotam. Veremos, ao cabo, como esse conceito revisitado se aplica à leitura de diferentes processos poéticos, aos fenômenos estéticos próprios à linguagem verbal e aos usos da retórica estendida ao campo da significação.

Palavras-chave: Hieróglifo; Signo; Poética.

Implicações históricas

Charles Sanders Peirce (2000, p. 45) vislumbrou a semiótica enquanto “doutrina dos signos”, aproximando-a das ciências abstratas como a lógica e a matemática, e Ferdinand de Saussure (2006, p. 24, grifos no original) referiu-se, no *Curso de Linguística Geral* (1916), a uma ciência consagrada ao “*estudo dos signos no seio da vida social*”, que deveria chamar-se “*Semiologia* (do grego *sêmeion*, ‘signo’)”. Essas duas visões representam a transição do conceito para o domínio teórico, o nascimento da disciplina moderna propriamente dita. Sob essa perspectiva, a semiótica fora identificada à tradição peirceana da teoria geral dos signos, ao passo que a semiologia à tradição semiolinguística saussuriana. No primeiro caso, a disciplina incluiria também o estudo dos signos da realidade natural, não-humana, enquanto que, no segundo, abrangeria o estudo dos fenômenos extralinguísticos e códigos culturais. Essa discussão, alimentada em diferentes círculos no último século, nos coloca a par da chamada “fase histórica” do conceito, a partir do século XVII, quando já constituía objeto de reflexão e designava um lugar epistemológico com determinadas características definidas.

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.148868

^{*} Agradecemos ao Prof. Dr. Alcebiades Diniz Miguel pela estimável proposição do tema deste artigo, pela atenta leitura que dele fez e pelas sugestões que nos permitiram aprimorá-lo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

^{*} Doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. Endereço para correspondência: { andrei.lima@usp.br }. ORCID iD: { <http://orcid.org/0000-0001-7150-9590> }

Roman Jakobson (2010), em sua conferência intitulada “Olhar de relance sobre o desenvolvimento da semiótica” (1974), propôs uma importante reflexão acerca dos fatores implicados na demarcação do pensamento sobre as teorias do signo e sua interpretação, remontando às origens históricas do conceito, quando ainda manifestava um caráter mais diversificado e menos “escolasticamente conflagrado”, conforme salienta Benjamin Picardo (2010, p. 60). Nesse sentido, ainda de acordo com Picardo,

[...] vemos como a pergunta acerca do signo se origina como questão de fundo de uma disciplina em permanente estado de latência na história do pensamento, desde a mais remota sistematização das práticas clínicas até as formas artificiais e arbitrarias da expressão e da argumentação discursivas (na gramática, na lógica e na retórica) (Picardo, 2010, p. 60).

Jakobson (2010, p. 61) relembra que “a questão dos signos foi abordada várias vezes pelos pensadores da Antiguidade, da Idade Média e da Renascença”, dispondo que ela aflora em contornos mais nítidos, no discurso filosófico, inicialmente na obra de John Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690), onde aparece sob o nome *semeiotikê*, uma das três províncias do conhecimento humano, ao lado da física e da ética, relacionada à comunicação, em particular ao estudo das palavras, vistas como seu mais usual instrumento. O filósofo e teórico da estética moderna Alexander Gottlieb Baumgarten, em *Metaphysica* (1739), refere-se, por sua vez, aos conceitos de *semiótica*, *semiologia philosophica* e *simbólica* em relação ao estudo dos sistemas de signos da língua, da escrita, dos hieróglifos, da heráldica, da emblemática, da numismática, entre outros. O segundo volume de *Neue Organon*, publicado em 1764, é consagrado por Johann Henrich Lambert à *Semiotik oder Lehre von der Bezeichnung der Gedanken und Dinge*, onde analisa tanto os signos da linguagem verbal quanto os das linguagens não verbais (música, coreografia, brasões, cerimônias). No século XIX, o tcheco Bernard Bolzano dá continuidade à tradição filosófica em que está inserido o conceito, propondo uma teoria do signo, “*Zeichenlehre oder Semiotik*”, no bojo de sua *Wissenschaftslehre* (1837). Já Edmund Husserl, na linha fenomenológica, escreve, em 1890, “*Zur Logik der Zeichen (Semiotik)*” em sua *Gesammelte Werke*.

Cada uma dessas etapas sucessivas caracteriza traços conceituais que ajudam a melhor compreender o alcance da semiótica quanto à interpretação dos mais variados fenômenos da comunicação, expressos na “diversidade das relações entre código e mensagem ou entre significante e significado”, anota Jakobson (2010, p. 75, grifos no original), e por essa razão a semiótica, sendo uma ciência dos signos, “é chamada a englobar *todas as variedades do signum*”.

Repensar a evolução do conceito que serve hoje a uma disciplina formalmente estabelecida, tendo em vista especialmente o amplo espectro de suas conotações teórico-filosóficas no passado, leva a considerar a leitura semiótica para além de contextos predefinidos, em direção a novas possibilidades de aplicação. Na medida em que o pensamento cultural, assim como a própria linguagem, no sentido proposto por Saussure, é mediado pelos signos¹, e estes estão organizados em sistemas construídos ao longo do tempo (pintura, música, mitos, literatura...),

¹ “Psicologicamente, abstração feita de sua expressão por meio das palavras, nosso pensamento não passa de uma massa amorfa e indistinta. Filósofos e linguistas sempre concordaram em

sua interpretação tende a transcender os limites de suas esferas de utilização e das práticas sociais que os encerram, podendo vir a manifestar-se sob outro viés conceitual, em outro ambiente semântico, por assim dizer. Por mais rígidas que fossem as propostas catalográficas medievais e renascentistas sobre os signos e suas funções, ali já emergia um aspecto fundamental, ou seja, o reconhecimento do caráter representacional do signo, a partir do que se pode refletir acerca de sua especificidade como “mediador de significação”, como intermediário das práticas significantes do discurso².

Os signos, auxiliares no processo de “designação das ideias e das coisas”, segundo a brilhante fórmula de Lambert, podem assumir uma determinada forma de valor e uma retórica que os caracteriza, mas são passíveis ainda de deslocamentos, vindo a assumir outro aspecto num novo cenário. A perspectiva aberta por Peirce, ao considerar essa dimensão paralela dos efeitos secundários da significação, oferece um modelo que sintetiza os principais aspectos funcionais dos signos: as noções de ícone, índice e símbolo. Ícone e símbolo são produtos da representação³, portanto da realidade cultural, já que elaborados pelo homem a fim de expressar um conceito: um retrato é um ícone, uma cruz é um símbolo; enquanto que índice é tudo aquilo que se relaciona com a realidade natural, a que se atribui um sentido específico: fumaça, por exemplo, é índice de fogo. De acordo com o estudioso, os sistemas sógnicos assumem diferentes relações em função dos objetos que designam: relação signo-signo; relação signo e objeto (relação entre o signo enquanto veículo de informação e seu *denotatum*); relação signo e destinatário (Peirce, 2000, pp. 46-48).

Um exame produtivo no âmbito de uma reflexão sobre a difusão do conceito de semiótica ao longo da história, em que pese seu caráter filosófico abstrato, implicaria precisamente os abalos que sofrem tais relações em certas situações, os signos adquirindo outro significado, transformando-se a dinâmica entre signo e objeto, e até mesmo relativizando-se as fronteiras entre os signos de sistemas diferentes. A descrição do fenômeno de transfiguração do signo pode ajudar, nesse caso, a compreender alguns processos de produção de sentido, particularmente na arte, já considerando a expansão do campo da semiótica da linguagem verbal para linguagens não verbais, em especial a linguagem visual. Ao dizer isso, pensamos, sobretudo, nos sistemas de signos contemplados por Baumgarten em sua obra e mais particularmente nos hieróglifos. O hieróglifo é relevante porque envolve uma escrita (representação visual) que estabelece uma relação de iconicidade com os objetos que designa, de onde o seu aspecto figurativo marcante.

reconhecer que, sem o recurso dos signos, seríamos incapazes de distinguir duas ideias de modo claro e constante. Tomado em si, o pensamento é como uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado. Não existem ideias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (Saussure, 2006, p. 130).

² Essa percepção será questionada por Jan Mukarovsky (1978), membro do Círculo Linguístico de Praga, em “A Arte como fato semiológico”, ao dispor sobre o signo estético, que classifica como “signo autônomo”.

³ Peirce (2000, p. 46) também designa o símbolo como “representâmen”, isto é, “aquilo que, sob certo aspecto, representa algo para alguém”.

Descoberta e recepção dos hieróglifos

Ao serem “descobertos” pelo Ocidente, os hieróglifos despertaram grande interesse e inúmeras especulações. Foi durante o Renascimento, em meados do século XV, na esteira dos abundantes estudos arqueológicos, filológicos e filosóficos consagrados à Antiguidade, que surgiram as primeiras notícias sobre os estranhos caracteres egípcios, e tão logo estudiosos se lançaram às mais complicadas e até fantasiosas tentativas de penetrar o sentido que guardavam. Um marco nesse processo foi a descoberta e edição de *Hieroglyphica*, texto atribuído a Horapolo, autor de historicidade contestável, egípcio ou grego, que teria supostamente decifrado os antigos sinais⁴. Movidos menos pelo rigor científico do que pelo interesse nas práticas místicas relacionadas a obras tidas como herméticas, ou seja, consideradas repositórios de verdades ocultas não apenas sobre o homem como também sobre o divino, os estudiosos de então iniciaram uma intensa jornada em busca de documentos, artefatos e objetos de arte que remetessem ao Egito, a fim de obter acesso a esse conhecimento secreto.

Tendo como objeto papiros e principalmente obeliscos, a partir dos quais empreendeu um tipo particular de recuperação filosófica do sentido dos hieróglifos⁵, o padre Athanasius Kircher, erudito que encarnou em toda sua extensão o espírito humanista, é, por exemplo, figura central na elaboração de uma incipiente práxis analítico-interpretativa. Embora nenhuma das operações realizadas ao longo desse período tenha redundado em resultados viáveis sob o ponto de vista linguístico ou filológico, suas consequências se fizeram sentir largamente na cultura e na literatura.

O sentido místico ou oculto que se atribuía aos hieróglifos, de onde deriva, aliás, a própria direção da palavra (do grego, *hieros*, sagrado + *glýpho*, traço gravado), sem dúvida estava associado ao seu aspecto figurativo, que vem a ser o elemento que se sobressai no contexto de diferenciação dos caracteres egípcios. Percebido antes como chave-sígnica de acesso ao divino, a algum tipo de conhecimento encoberto, o hieróglifo não era identificado imediatamente a um código escrito, não como elemento de uma cadeia fonética, sintática ou semântica, mas como um símbolo. A relação referencial estabelecida entre os caracteres e a realidade, no caso específico da iconicidade, está na base desta percepção histórica. Ao reconhecer nas sequências visuais hieroglíficas figuras do mundo como pássaros, serpentes, peixes, pessoas e plantas, abundantemente representados, os intérpretes do passado acreditavam estar diante de uma forma simbólica pura, em que o signo designa diretamente o objeto; dito de outro modo, diante de uma linguagem figurativa, não arbitrária.

A interpretação narrativa dos hieróglifos deriva, portanto, dessa leitura simbólica de seu caráter. A perda da significação original dos hieróglifos ao longo do tempo e sua posterior recepção num ambiente e numa época marcados por

⁴ O nome de Horapolo surge na Suda, enciclopédia bizantina do século X. A obra que lhe é atribuída foi descoberta em 1419 na ilha mediterrânea de Andros, sendo levada a Florença por Cristoforo Buondelmonti. A primeira edição impressa aparece em 1505, e a primeira tradução para o latim, por Filippo Fasanini, em 1517.

⁵ Seu procedimento associava-se à prisca teologia, percepção cristã mais remota sobre o conhecimento do sagrado.

determinada visão cultural fez deles imagens mediadoras de sentidos enigmáticos. Essa conjuntura responde, enfim, na passagem da Idade Média ao Renascimento, pelo pleno desenvolvimento de um gênero como a emblemática, envolvendo texto e elementos visuais diversos em sucessivas camadas de significado, e mais tarde os famosos bestiários, estabelecidos também a partir de imagens sugestivas e textos descritivos, agora associando animais a determinados caracteres morais. Mário Praz (1975) indica que, embora uma tradição mais antiga possa ser resgatada acerca de tais gêneros, é inegável que a voga hieroglífica renascentista, ao operar uma ressignificação desses signos, desde então assumidos sob uma perspectiva simbólica e imagética, inaugurou novo imaginário. A partir daí, pode-se dizer que floresceu toda uma iconografia, compreendendo alegorias, heráldica, numismática, lapidários, empresas, dentre outras formas visuais de largo aproveitamento nas letras e nas artes. Uma cultura de imagens formara-se definitivamente.

As pesquisas encabeçadas por Champollion no começo do século XIX e o achado da Pedra de Roseta⁶, tendo por consequência a revelação da verdadeira natureza e propósito dos hieróglifos, impôs um importante paralelo histórico. Ele diz respeito ao que se anunciou acima como transfiguração do signo ou mesmo ressignificação, a passagem de um elemento para um novo contexto (temporal, ambiental, cultural), acompanhada de transformação de sentido. Deslocados em três condições simultaneamente, vimos como os hieróglifos foram revestidos por uma aura de sacralidade e mistério, enquanto chave de um saber nebuloso, quando eram de fato produto linguístico, nada mais do que signos ligando expressão e conteúdo. Ora, trata-se de um caso elucidativo do fenômeno assinalado, já que incorpora uma mudança de significado, uma mudança na dinâmica entre o signo e o objeto que designa e finalmente uma mudança na própria linguagem.

Este último tipo de alteração oferece oportunamente o gancho para a discussão do hieróglifo como conceito em semiótica. A mudança em questão envolve a transição do hieróglifo do plano linguístico para o plano icônico ou simbólico. Nesse caso, ele deixa de ser uma entidade formada por um significante e um significado, isto é, por um conceito e por uma imagem acústica, que apresenta duas características intrínsecas, a arbitrariedade do signo e a linearidade do significante, seu traço significante não é mais exclusivamente uma imagem acústica, mas doravante um “veículo do significado” (Fiorin, 2010, p. 58), e não é mais linear, mas “simultâneo” (Fiorin, 2010, p. 65). O movimento remete sempre à percepção manifesta em relação ao hieróglifo no momento de sua recepção no século XV, onde foi compreendido como símbolo, e gradativamente tornou-se uma figura, uma imagem sugestiva num contexto visual (razão dos nexos apontados com a iconografia).

O mesmo fenômeno pode ser pensado em relação a todas as representações escritas que produzam semelhante efeito de estranhamento, como ideogramas

⁶ Baluarte de granodiorito medindo 112, 3 cm de comprimento x 75, 7 cm de largura x 28, 4 cm de espessura, a Pedra de Roseta recebeu este nome por associação à cidade de Roseta (El-Rashid), próxima a Assuã, onde foi descoberta por soldados franceses em 1799, durante a campanha do Egito, liderada por Napoleão Bonaparte. O artefato data de c. 196 a. C., período Ptolomaico, e contém inscrições em hieróglifos, escrita demótica e grego antigo. A decifração de Champollion parte da comparação entre as três escritas, da identificação de sequências de caracteres hieroglíficos recorrentes formando termos com correspondência na língua grega.

chineses, caracteres árabes ou persas, por exemplo, quando novamente interfere a percepção visual. O desenho, o contorno, a própria caligrafia converte esses sinais, em outros cenários, em signos plásticos (gráficos ou pictóricos), portanto dissociados de sua função primitiva, de seu sentido, de sua linguagem. Na verdade, quaisquer caracteres de escrita podem sofrer esse processo, mesmo os não necessariamente figurativos. Michel Butor (1988), ao estudar a presença das palavras na pintura, demonstrou seus efeitos possíveis.

O conceito

A abertura de sentido suposta nesse movimento de transição do signo linguístico em signo plástico, exemplificada na cultura dos hieróglifos, serve então para ilustrar um conceito à luz da semiótica. Aqui, o hieróglifo desponta como imagem capaz de traduzir os processos de recriação signica, de transformação dos sentidos a partir de contatos diversos entre linguagens. No que concerne às relações entre textos verbais e visuais, já em termos de elaboração estética, Gonzalo Abril (2010, p. 168, grifos no original) ressalta a importância de “[se] prestar a atenção aos hieróglifos, emblemas, *loci* minemotécnicos, empresas, lemas, caligramas e outros muitos *textos alegóricos* que deram forma à cultura verbovisual [...]”, já que, sob a ótica de sua evolução histórica e circulação, “todos eles propiciaram uma profunda interpenetração e mútua tradução dos códigos visuais e dos códigos linguísticos e favoreceram a contaminação entre os elementos icônicos e os do discurso escrito”.

Os “procedimentos semióticos do hieróglifo” (Abril, 2010, p. 168) foram adotados em diversos cenários da criação artística, especialmente no período barroco, sob forma das chamadas “imagens alegóricas”, e a partir do século XVIII ganham força na obra de artistas como William Blake, onde insinuam o aspecto místico e visionário, e depois na produção de Charles Baudelaire, expressos na “teoria das correspondências”, pela força atribuída ao símbolo⁷. Em todas as situações de transferência de método, de identificação de uma linguagem com outra, a semiose do hieróglifo é claramente verificável. Iremos reencontrá-la em abundância na prosa de arte do século XIX, na tradição das descrições poéticas de quadros, de Rémy de Gourmont a Paul Valéry, nas transposições artísticas, na escrita plástica dos irmãos Goncourt e na prosa ornamental de Huysmans. A vanguarda, por sua vez, soube levar esse processo às últimas consequências.

Uma das marcas deixadas pelo saber hieroglífico – se assim podemos nomear o conjunto das práticas interpretativas, tradutórias, iconográficas, desenvolvidas no Ocidente a partir do contato com os caracteres egípcios – incide sobre a modificação do imaginário e da própria cultura, como fonte de inspiração e conhecimento. Seu apelo consiste nos aspectos sugestivos, enigmáticos, esotéricos, visionários que encerra, enquanto expressão do inefável, como chave para um conhecimento hermético e, finalmente, como possível vestígio de um passado mítico da linguagem⁸. A aplicabilidade do conceito derivado do signo hieroglífico relaciona-

⁷ A palavra “símbolos” (symboles, em francês) emerge no poema “Correspondências”, de *As Flores do Mal* (1857), e é aplicada por Baudelaire à sinestesia mística derivada da tradição do ocultismo, em especial do pensamento de Emmanuel Swedenborg.

⁸ A tópica da busca das origens da linguagem concentrava, no período medieval, um caráter teológico (linguagem adâmica), substituído, no período do Iluminismo, por um caráter racionalista,

se, portanto, às estratégias e procedimentos da linguagem verbal, particularmente no domínio da retórica, naquilo que se refere à construção de imagens no discurso, aos termos em que se estabelece a representação, de modo mais amplo ainda ao papel dos símbolos nas estruturas imaginativas – como operadores de uma potencialização estética da linguagem em transformação literária.

No ambiente teórico da semiótica, o conceito de hieróglifo poderá, então, ilustrar diferentes processos poéticos aproximados pelo fator da estilística alegórica ou emblemática tanto quanto pela figurativização, pelos efeitos plásticos (de multiplicação de imagens) e usos da retórica estendida ao campo da significação⁹. À luz das teorias do sentido, a abordagem conceitual do hieróglifo representa um ponto de partida para novos modos de pensar a linguagem poética e os fenômenos que a caracterizam, notadamente aqueles que se referem à sua dimensão imagética. Implicando formalmente os aspectos relacionados às estratégias e usos das interpretações históricas sobre os códigos hieroglíficos – absorvidas pela retórica, em particular no espaço da articulação entre imagem e palavra, entre evocação e representação –, a leitura semiótica do hieróglifo, entendido como “modelo para um imaginário poético” (Iampolski, 1998, p. 26), poderá ser útil na recuperação dos elementos que constituem o *universo significante* da linguagem poética dentro de um esquema teórico mais amplo e aberto a outras possibilidades de debate e aplicação. Proposição esta que nos coloca no rumo de uma percepção diferenciada da linguagem como cenário de acúmulo de referências diversas, de contaminações de códigos e processos distintos produzindo efeitos de sentido. ●

Referências

- ABRIL, Gonzalo. “A semiose alegórica em textos verbovisuais”. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César (org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, pp. 167-178.
- BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Les sentiers de la création. Éditions d’Art Albert Skyra Genève. Coll. “Champs”. Paris: Flammarion, 1988. [1ª ed. 1969].
- FIORIN, José Luiz. “Teoria dos signos”. In: _____ (org.). *Introdução à Linguística I. Objetos teóricos*. 6ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Editora Contexto, 2010, pp. 55-74.
- IAMPOLSKI, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Translated by Harsha Ran. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998.
- JAKOBSON, Roman. “Olhar de relance sobre o desenvolvimento da semiótica”. Trad. Benjamim Picardo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010, pp. 60-76. [Palestra inaugural de Roman Jakobson no I Congresso da AISS, em Milão, junho de 1974]. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3302/2213>, acessado em 30 de junho de 2018.
- MUKAROVSKY, Jan. “A arte como fato semiológico”. In: TOLEDO, Dionísio (org.).

o qual, no entanto, incidia sobre a natureza “poética” da linguagem ancestral, visão partilhada por Rousseau, Condillac e outros.

⁹ Claude Zilberberg (2011) discute, na 5ª seção de seu livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2006), o lugar da retórica no seio das ciências da linguagem e a possibilidade de sua extensão, enquanto arte aplicada, ao campo da significação.

Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Introdução de Júlia Kristeva. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, pp. 132-139.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Col. “Estudos”, dirigida por J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PICARDO, Benjamim (trad. e apresentação). “Jakobson e o edifício semiótico” . In: JAKOBSON, Roman. “Olhar de relance sobre o desenvolvimento da semiótica” . *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, jul. 2010, p. 60. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3302/2213>, acessado em 30 de junho de 2018.

PRAZ, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Second edition considerably increased. Col. “Sussidi Eruditi” . Vol. 16. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Pref. à edição brasileira Isaac N. Salum. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Dados para indexação em língua estrangeira

Lima, Andrei Fernando Ferreira
Hieroglyph: a concept in the light of semiotics
Estudos Semióticos, vol. 15, n. 1 (2019)
ISSN 1980-4016

Abstract: *In this article, we intend to discuss the semiotic processes of resignification and transfiguration of the sign from the specific case of hieroglyphs, which illustrate, in their historical reception in the West, a kind of narrative interpretation based on a certain perception of non-arbitrariness in the relation between the sign and its object. Therefore, we will talk about sign displacements in historical and cultural contexts, and in the new semantic coverings that they can acquire beyond their traditional spheres of use and the social practices they denote. We will see, finally, how this revisited concept applies to the reading of different poetic processes, to the aesthetic phenomena proper to verbal language and to the uses of rhetoric extended to the field of signification.*

Keywords: *Hieroglyph; Sign; Poetics.*

Como citar este artigo

Lima, Andrei Fernando Ferreira. Hieróglifo: um conceito à luz da semiótica. *Estudos Semióticos* [on-line]. Volume 15, n. 1. Editores convidados: Oriana N. Fulaneti e Alexandre Marcelo Bueno. São Paulo, agosto de 2019, p. 236-243. Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento: 10/08/2018

Data de aprovação: 17/11/2018
