

Uma análise semiótica da tela *Dos Bugres* de Julio Cabral: Níveis fundamental e discursivo

A semiotic analysis of Julio Cabral's canvas Dos Bugres: fundamental and discursive levels

Felipe Martins da Silva*

Resumo: O artigo examina o percurso gerativo de sentido na obra pictórica *Dos bugres*, do artista visual Julio Cabral. A discussão é baseada na teoria semiótica Greimasiana com análises dos níveis fundamental e discursivo da tela. A abordagem inclui o exame do plano de conteúdo, formado pelo percurso gerativo de sentido, e do plano de expressão, que, no caso da pintura, inclui dimensões relacionadas à espacialidade, à luz, à cor e à forma.

Palavras-chaves: Semiótica Greimasiana. Pintura. Arte. Sociedade.

Abstract: *the paper examines the generative path of meaning in the pictorial work Dos bugres by visual artist Julio Cabral. The discussion is based on Greimasian semiotic theory with analyzes of the fundamental and discursive levels of the paint. The approach includes the examination of the plane of content, formed by the generative path of meaning, and the plane of expression, which, in the case of painting, includes dimensions related to spatiality, light, color and form.*

Keywords: *Greimasian semiotic. Paintin. Art. Society.*

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Introdução

A semiótica greimasiana é comumente conhecida e aplicada nas análises de textos verbais, elaborando o percurso gerativo de sentido nos níveis fundamental, narrativo e discursivo em textos escritos (BARROS, 2005). Desse modo, existe uma tendência na teoria em priorizar os textos verbais em detrimento dos visuais. No entanto,

Ironicamente, já faz um considerável tempo que os textos que circulam em nossa sociedade e com os quais nos confrontamos cotidianamente recorrem, não raro, a diferentes linguagens na produção do sentido ou exploram sobremaneira a linguagem visual. Isso mostra que a habilidade de leitura de textos visuais e sincréticos é, pois, necessária, mas pouco exercitada, sistematizada, havendo mesmo um descompasso entre o que se exige dos leitores contemporâneos e o que prevalece no senso comum acerca do próprio processo de leitura. (BRITO, 2012, p. 1).

A análise de obras visuais, no entanto, não é uma prática desconhecida e apartada da teoria semiótica francesa, ao contrário, ela nasce da própria definição de texto elaborada por Julien Algirdas Greimas (1917-1992) no momento de elaboração da teoria. A produtividade e a amplitude do conceito de texto é, destarte, a justificativa para a análise de uma obra pictórica que dispensa recursos verbais de enunciação.

O objeto de estudo da semiótica é apenas o texto verbal ou lingüístico? O texto, acima definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto lingüístico, indiferentemente oral ou escrito — uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças — quanto um texto visual ou gestual — uma aquarela, uma gravura, uma dança — ou, mais freqüentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão — uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular. (BARROS, 2005, p. 12).

A semiótica francesa “é, antes de tudo, uma semiótica linguística, herdeira de Saussure” (MATTE, 2009, p. 343) nasce na esteira dos estudos linguísticos do mestre genebrino e Hjelmslev, mas diferentemente destes, ela não é uma teoria *lingüística da língua*, mas antes uma teoria *lingüística do texto*, dito de outra forma, a semiótica greimasiana preocupa-se com aquilo que o texto diz e

como ele faz para dizer o que diz, ou seja, “dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido” (FIORIN, 1995, p. 166).

A definição produtiva do conceito de texto elaborada pela semiótica de origem francesa permitiu um desdobramento teórico que desencadeou a elaboração de uma metodologia para estudos de textos visuais, ou seja, a *corpora* não-linguísticos. O principal impulsionador da abordagem para textos não-verbais foi Jean-Marie Floch (1947 – 2001), cujos trabalhos, elaborados principalmente na década de 1980, iniciaram os procedimentos de análises de textos visuais que eram, até então, lacunares na teoria semiótica *standard* elaborada por Greimas.

Embora a semiótica *standard* preconizasse o texto como um objeto formado por um plano de conteúdo e um plano de expressão, a ênfase predominantemente recaía, até então, sobre a análise do plano de conteúdo. Os trabalhos de Floch, influenciados também pela história da arte, trouxeram o diferencial de se enfatizar também a análise do plano de expressão, uma vez que este, muitas vezes, não se limita a expressar o conteúdo, mas cria novas relações com este: as relações semi-simbólicas. (MORATO, 2008. p. 10).

Para entender como um texto (verbal, visual, sincrético) gera sentidos, a semiótica procura analisar, em um primeiro momento, o seu *plano de conteúdo*. Foi a partir de Hjelmslev que a semântica estrutural elaborou uma teoria do sentido do texto em separado do seu *plano de expressão*, isto é, desenvolveu-se uma teoria que estuda os sentidos e separou, dessa maneira, plano de conteúdo do plano de expressão. Foi por meio desse processo que a semântica estrutural desenvolveu metodologias adequadas para se transformar em semiótica geral do discurso. (MORATTO, 2008).

O percurso gerativo de sentido: níveis fundamental e discursivo

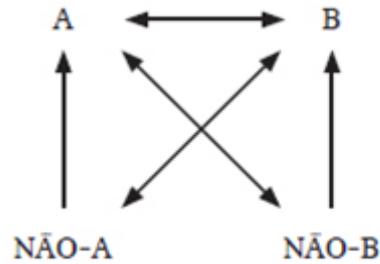
Para a semiótica, assim, um texto é portador de significados e o processo de estudar a elaboração desses significados é encontrado no seu *percurso gerativo de sentido*.

O percurso gerativo de sentido não tem um estatuto ontológico, ou seja, não se afirma que o falante na produção do texto passe de um patamar ao outro num processo de complexificação semântica. Constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo. (FIORIN, 1995, p. 167).

Esse percurso é fundamental para a teoria e pode ser resumido da seguinte maneira: primeiro, parte-se daquilo que é mais simples e abstrato em um texto para aquilo que é mais complexo e concreto. Segundo, são estabelecidos três níveis de análise que são dependentes de uma gramática autônoma, mas não são autônomos na construção dos sentidos, pois este depende da relação entre os três níveis. O primeiro nível é o fundamental, preocupado com a significação de um ponto de vista da oposição semântica mínima entre os termos, já no segundo nível denominado narrativo, um sujeito torna-se portador da narrativa que é organizada do seu ponto de vista. No terceiro e último nível, denominado nível discursivo, as narrativas tornam-se estruturas discursivas assumidas pelo sujeito da enunciação (BARROS, 2005).

Mesmo considerando os três níveis de análises, o objetivo desse artigo é estudar os níveis fundamental e discursivo da tela *Dos bugres*. Os estudos serão executados de forma separada, por isso devemos nos aprofundar melhor nos níveis supracitados para entender como as operações de análise da tela ocorrem.

O nível fundamental é caracterizado como o nível mais simples e abstrato de análise. Ele é de natureza lógico-conceitual e abriga as estruturas elementares da significação. Essas estruturas são entendidas como uma relação de contrários, contradições e também de complementariedades, ou seja, é organizado em torno de uma oposição de termos (FIORIN, 1995). Essas estruturas elementares de significação são representadas no quadrado semiótico, que é a representação visual das categorias fundamentais. Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 29-30), o quadrado semiótico é a representação visual da articulação de dois conceitos que se encontram em uma cultura e se manifestam em um dado texto, sendo esquematizado da seguinte maneira:



O conjunto de setas usado para a montagem do quadrado semiótico é usado aqui apenas para ilustrar a totalidade das relações possíveis de serem travadas entre seus elementos. No caso, temos um termo A que pressupõe a presença de seu contrário: o termo B. A passagem do termo A para o B, ou de B para A não é direta, mas passa pelo termo subcontrário não-A ou não-B.

Como dito anteriormente, trata-se de um arranjo sintático, um modelo de organização dos sentidos do nível profundo, que deve ser preenchido semanticamente com conceitos inscritos em uma dada cultura e que, porventura, venham a se manifestar no texto.

As categorias fundamentais são, ainda, determinadas por negativas ou positivas, isto é, elas podem ser eufóricas ou disfóricas:

Os termos de um eixo semântico aplicados ao quadrado semiótico, por sua vez, são revestidos de axiologizações positivas ou negativas, sendo projetadas sobre elas a relação euforia vs disforia, que é uma categoria tímico-fórica. Essas forias, grosso modo, tratam da relação de estado do ser com seu contexto. Se este estado é de euforia, é de conformidade; se de disforia, é de desconformidade. (MORATO, 2008, p. 27).

Os valores das categorias tímico-fóricas são valores que ainda não foram assumidos por um sujeito, ou seja, estão, em um primeiro momento, suspensos na abstração, são apenas virtuais. No entanto, os valores já estão anunciando a narrativa, antecipando pequenos detalhes dela.

O nível discursivo, último elemento do tripé de análise semiótica textual, é o patamar mais superficial de análise, aquele que está mais próximo do texto, ou seja, é diferente do nível fundamental e narrativo, mais enriquecido do ponto de vista semântico, em outras palavras, no patamar discursivo os sentidos do texto estão aflorados. No exame do nível discursivo é possível fazer uma divisão

entre a análise sintática e semântica do discurso, no entanto, serão utilizados apenas os elementos da análise semântica para nossa análise. A justificativa para a opção pelo nível semântico da análise discursiva é que os efeitos de realidade e de referência são mais frequentemente explícitos quando da análise dos procedimentos da semântica discursiva.

Dentro da análise semântica do discurso, o conceito de *ancoragem* é importante para o procedimento em questão, pois é por meio desse dispositivo que as referências e realidades da obra em análise fazem conexão com a realidade sócio-histórica propriamente dita. Em outras palavras: é por meio da ancoragem que o texto se conecta com uma realidade fora dele, que busca nessa realidade argumentos para validar o discurso que ele apresenta em seu interior.

Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” ou “existentes”, pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, os fazem “cópias da realidade”. Na verdade, fingem ser “cópias da realidade”, produzem tal ilusão. (BARROS, 2005, p. 58).

Outros dois importantes procedimentos em nossa análise, no nível semântico discursivo, são os conceitos de *tematização* e *figurativização*. “Cada um desses tipos de texto tem uma função diferente: os temáticos explicam o mundo; os figurativos, criam simulacros do mundo” (FIORIN, 1995, p. 171).

A tematização é o procedimento de abstração de valores inseridos no texto pelo discurso. Os temas são percursos, ou seja, a recorrência de traços semânticos sempre concebidos abstratamente. Tematizar o discurso é uma operação de reformulação de valores que saem do nível concreto e chegam ao nível abstrato. As abstrações são encontradas recorrentemente, pois um dos traços da tematização é justamente a redundância que está ligada, por sua vez, a noção de coerência semântica. O discurso que se repete no texto é, pois, um discurso de coerência.

Quando os temas abstratos são recobertos por figuras ocorre a figurativização. O percurso da figurativização depende dos temas, ou seja, um e outro estão em simbiose de funcionamento. Os temas são, então, a condição para a existência das figuras. A figurativização:

pode ser entendida como a instauração, no discurso, da figuratividade, propriedade semiótica que consiste na cobertura do discurso com figuras de conteúdo de modo a torná-lo um simulacro do mundo natural. Esse percurso isotópico, denominado figurativização, é dividido em duas etapas: a figuração e a iconização. A primeira trata da mise en place (ou colocação) das figuras semióticas propriamente ditas. Já a iconização consiste em revestir exaustivamente as figuras de forma a produzir a ilusão referencial, que as transformaria em imagens do mundo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 148-9). A iconização, por sua vez, pode ser entendida, em si mesma, como uma instauração de iconicidade, a qual é o conjunto de traços formantes que permitem que um objeto seja tomado como representante do mundo natural (MORATO, 2008, p. 32).

A figurativização é, então, a instalação de figuras dentro do discurso que funcionam como receptáculos dos temas. Para a produção de ilusão referencial, isto é, para ancorar a figura à realidade, o processo de figurativização entra em seu estágio final que é o dispositivo de iconização.

Assim, na iconização as figuras se acoplam a realidade produzindo o efeito referencial de verdade do mundo. O conceito de ancoragem só faz sentido, então, quando as figuras que deram corpo concreto aos temas abstratos são iconizadas. Esse procedimento estabelece um contrato entre enunciador e enunciatário do discurso, pois ao transformar a abstração temática em figuras iconizadas que remetem às imagens do mundo, o discurso é então reconhecido como verdadeiro ou não, o contrato de veridicção é estabelecido entre as duas partes contratantes, fazendo com que o enunciatário acredite ou não na verdade do discurso. (BARROS, 2005).

Análise do nível fundamental da tela *Dos Bugres*

A obra *Dos Bugres*, óleo sobre tela, do artista autodidata Júlio Cabral (1960), está exposta permanentemente no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO. O artista nasceu em Campo Grande e critica, na tela, a apropriação que as pessoas fazem da cultura indígena para se promoverem. A obra, minimalista por conter poucos elementos, mostra a figura do índio usada como *souvenir*. A tela data de 1999 e tem o tamanho de 100x80.

Figura 1 – Tela *Dos Bugres*.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO (2017).

Ao analisar as categorias fundamentais que estão na base da construção da figura 1 devemos lembrar que uma categoria semântica, no nível fundamental, está pautada nas ideias de diferença, oposição, contrastes e contradições. Devemos recordar também das qualificações eufóricas e disfóricas que são elementos semânticos carregados de valores positivos (euforia) e negativos (disforia); esses elementos não dependem da leitura, mas estão contidos no texto em seu processo de geração de sentidos. Isso quer dizer que essas marcas dependerão *do discurso do texto e não do discurso do leitor*.

A primeira oposição que podemos determinar na figura 1 é Natureza *versus* Cultura. Essa oposição manifesta-se de forma a indicar a exploração e opressão, dado que o sujeito indígena está espetado em uma gravata (objeto de cultura, manufaturado), efeito de sentido que sugere a violência contida no gesto do homem branco que dominou o indígena, reduziu seu tamanho de forma simbólica e o transformou em detalhe (*souvenir*). Dessa maneira, o indígena transforma-se em enfeite, ou seja, objeto e não sujeito.

O elemento Natureza manifesta-se na forma como o indígena emerge na tela: nu e com as características de quem foi retirado direto da sua tribo e não

está usando vestimentas urbanas, sujeito em estado natural, que foi dominado por outra cultura que o reduziu e o transformou em objeto.

Uma segunda oposição possível é Liberdade *versus* Dominação. Essas categorias emergem novamente nos detalhes supracitados. O efeito de sentido do indígena espetado na gravata em vez de a gravata sendo utilizada pelo indígena é um detalhe sintomático que revela a dominação em questão. Se o indígena está na gravata servindo-se ele mesmo de *souvenir*, detalhe, objeto, isso quer dizer *que alguém o colocou lá*. A operação de colocar o indígena na gravata e não a gravata no indígena é reveladora dos sentidos que são engendrados pelo texto. É um dispositivo de dominação cultural, expropriação do sujeito-indígena transformado agora em objeto-indígena. A liberdade do sujeito-indígena é reduzida até desaparecer, assim como o seu tamanho foi reduzido para melhor dominá-lo. A questão sobre o tamanho dos elementos na tela revela também a oposição entre liberdade e dominação: a liberdade anterior do indígena foi transformada na sua dominação, pois seu tamanho foi reduzido para que ele se tornasse menor que o objeto gravata. Temos assim que a gravata, maior que o índio, o domina por uma operação do tipo *o maior domina o menor*.

Como as categorias fundamentais são determinadas como positivas ou negativas, ou seja, eufóricas e disfóricas, analisaremos em seguida como os valores em contradição revelam de sua qualificação como negativos ou positivos. Se os estados fóricos revelam o sujeito em seu contexto enquanto um sujeito que está em conformidade ou desconformidade (BARROS, 2005), é possível localizar na figura 1 que os elementos elencados nas oposições Natureza *versus* Cultura e Liberdade *versus* Dominação revelam um sujeito em desconformidade, portanto, um sujeito que estabelece uma relação disfórica com determinados elementos.

A liberdade é um valor positivo, eufórico. A liberdade do indígena foi tomada e em seu lugar entrou a Dominação, um valor negativo, disfórico. Dessa maneira, o indígena espetado na gravata está em relação disfórica com o objeto, pois esse o retirou de seu estado de liberdade para colocá-lo em uma prisão simbólica, porquanto uma vez espetado na gravata não será mais por vontade própria que ele conseguirá sair da posição de dominado.

Na oposição Natureza *versus* Cultura, também podemos identificar os valores negativos e positivos de cada elemento. A Natureza, para o indígena, é um elemento eufórico, pois a ela está acoplada a ideia de liberdade, ou seja, não-dominação. A cultura, representada pelo objeto manufaturado gravata, objeto não-natural por excelência, criado pela cultura do homem europeu branco, carrega os valores negativos, disfóricos, da dominação. O indígena era um ser livre (natural) e tornou-se um não-ser (objeto, *souvenir*) dominado pela cultura do homem branco (gravata). É, portanto, passível de localizar as ligações que se estabelecem nas categorias fundamentais entre os elementos “liberdade = natureza” e “cultura = dominação” na tela.

Análise do nível discursivo

Ao passar para a análise do nível discursivo da figura 1, precisamos recordar que nesse patamar de análise existem a sintaxe e a semântica discursiva. (BARROS, 2008; FIORIN, 1995). No entanto, como o texto em análise trata-se antes de uma obra visual, optamos apenas pela análise semântica. A opção deve-se ao objetivo da análise, dado que “o exame de um texto não requer que se observem todos os níveis do percurso gerativo, mas apenas aqueles que forem mais apropriados a uma análise específica” (BRITO, 2012, p. 3).

Se no nível discursivo os discursos tornam-se concretos, ou seja, são revestidos com uma roupagem, precisamos antes verificar como ocorreu o processo de figurativização, isto quer dizer, como os temas abstratos da tela tornaram-se concretos pelo procedimento de colocar uma roupagem referencial, objetos do mundo e de uma determinada cultura, figuras concretas que vestidas de tema fazem referência ao real.

Como na obra em tela o plano de conteúdo não pode ser separado do plano de expressão, pois percebemos que a utilização das cores não é arbitrária, mas antes referencial, precisamos analisar os elementos expressivos que por meio do processo de ancoragem ligam o conteúdo abstrato aos seus respectivos referenciais concretos (MORATO, 2008).

A opção do sujeito-pintor pela cor vermelha que serve de fundo para o que está acontecendo na superfície (a gravata dominando o *souvenir* índio) não

é uma opção arbitrária, dado que o vermelho, na cultura ocidental, causa o efeito de sentido da cor do sangue. O vermelho não é apenas a camisa na qual a gravata está inserida, mas antes funciona na tela, semanticamente, como um mar de sangue. É, portanto, passível de estabelecer a ligação entre o grande mar vermelho (cor do sangue em nossa cultura) com o genocídio indígena perpetrado pelo homem branco ao longo da história brasileira. Nesse sentido, por meio do processo de ancoragem, o vermelho torna-se um elemento histórico, ou seja, a dominação violenta sobre o mundo indígena cometida pelo homem branco ao longo do processo de colonização e, também, perdurando no período pós-colonial e contemporâneo. Isso ocorre porque “o texto é um objeto histórico que leva a preocupar-se primordialmente com a formação ideológica de que ele é expressão, com as relações polêmicas que, numa sociedade dividida em classes, estão na base da constituição das diferentes formações discursivas e históricas” (FIORIN, 1995, p. 166).

A cor vermelha é uma abstração que tematiza a dominação colonial do homem branco sobre o indígena. A tematização do elemento abstrato passa por um processo de concretização ao ser figurativizado na camisa vermelha que funciona como suporte para a gravata. No nível discursivo, a cor vermelha, por meio do processo de ancoragem com o contexto sócio histórico brasileiro, torna-se a temática da dominação colonial sangrenta que passa, por meio do processo de figurativização, a ser a camisa vermelha (encharcada de sangue) que serve de suporte para a gravata cujo centro é ocupado pelo índio *souvenir*.

A gravata, por sua vez, é retratada com a utilização da cor verde. Novamente surge a hipótese da não arbitrariedade da escolha do sujeito-pintor pela cor, mas sim do referencial do verde em nossa cultura e história. O verde traz como efeito de sentido a cor das árvores, matas, plantas etc. O verde é, praticamente, aquilo que corresponde ao *habitat* natural do indígena. Nesse sentido, a utilização da cor em um objeto manufaturado pelo homem branco sugere a destruição daquilo a que o verde faz referência. Assim, a sua substituição por um objeto manufaturado, feito pelo verde que foi destruído, faz emergir efeitos de sentido de destruição do *habitat* indígena.

A figurativização ocorre na utilização dessa cor (receptáculo do tema do desmatamento) que encobre a gravata fazendo com que ela seja, assim, o objeto

manufaturado que comprova a destruição das árvores e do *habitat* do indígena. É nesse sentido que o tema do desmatamento, abstrato, porém ancorado na realidade brasileira cuja história revela grandes perdas florestais, torna-se concreto graças à gravata que sugere que o mundo do indígena foi destruído, mas que ainda existe um lugar para ele nesse novo mundo (a gravata torna-se, então, o novo mundo do indígena). Não à toa ele está espetado na gravata justamente como um *souvenir*.

Considerações Finais

A abordagem apresentada neste artigo está longe de esgotar os princípios teórico-metodológicos da semiótica greimasiana, dado que a opção foi a de oferecer um recorte pelo qual fosse possível demonstrar a viabilidade da teoria aplicada à leitura de textos visuais.

Essa “leitura”, por sua vez, não consiste na compreensão e aplicação em profundidade da semiótica, mas no conhecimento de pontos relevantes que nos permitam “ler” as imagens de um texto que recorre à linguagem visual, indo além do mero reconhecimento de imagens e jogos de cores e luzes, dado que nossa análise permite ancorar aquilo que emerge do texto com uma realidade fora dele.

Seguindo essa direção, empreendeu-se um gesto de leitura da tela *Dos Bugres* em seus níveis fundamental e discursivo. No primeiro nível, foi possível localizar efeitos de sentidos que emergem da tela e apontam na direção interpretativa de que o quadro retrata a dominação sofrida pelo sujeito indígena na história brasileira ao longo de sua constituição. Esses efeitos escapam via linguagem visual, dado que os elementos na tela não estão em condição de arbitrariedade, mas antes apontam a ligação entre o texto da tela com uma configuração histórica profunda, como sugere Fiorin (1995) ao explicar a ligação entre texto e contexto social.

No segundo nível, levando em consideração os avanços da teoria semiótica na leitura de imagens (MORATO, 2008), verificamos que as cores que emergem na tela sugerem que o sujeito-pintor levou em conta as referências e os efeitos de sentido que elas carregam na cultura ocidental e na história da arte. Desse modo, o vermelho e o verde emergem sentidos que extrapolam a escolha

aleatória de cores e ganha contornos sócio-históricos graças à ancoragem do quadro ao contexto da sociedade brasileira.

Esses gestos de interpretação e leitura não pretenderam esgotar as possibilidades de sentidos do quadro em análise, mas apenas sugerir como eles funcionam e emergem quando seguimos a metodologia da semiótica francesa aplicada à linguagem visual.

Considera-se, enfim, os estudos da teoria semiótica como paradigma de leitura para a construção de sentidos em textos expressos por elementos visuais, relacionando ícones à carga de sentido que eles possam carregar.

Referências

BARROS, Diana Luz. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BRITO, Clebson Luiz de. Elementos de semiótica francesa aplicados à abordagem de textos não verbais e sincréticos. *Anais do SIELP*. V. 2, N. 1. Uberlândia: EDUFU, 2012

FIORIN, José Luiz. A noção de texto em semiótica. *ORGANON – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 9, n. 23. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

GREIMAS, Algirdas; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Theorie du Langage*, Tome I. Paris: Hachette, 1979.

MATTE, Ana Cristina Fricke. Um panorama da semiótica greimasiana. *Alfa – Revista de Linguística*, v. 53, n. 2. São Paulo: UNESP, 2009.

MORATO, Elisson Ferreira. *Do conteúdo à expressão: uma análise semiótica dos textos pictóricos de Mestre Ataíde*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Recebido em: 23-03-2018

Aprovado em: 03-06-2019