

# **Vozes Do Social:** **A Enunciação Visual e Sincrética** **Na Diversidade Das Mídias**

ORGANIZADO POR:

VERA LUCIA RODELLA ABRIATA  
ATILIO CATOSSO SALLES  
JOÃO HILTON SAYEG DE SIQUEIRA



**FOCO**

Linguística do  
Texto e do Discurso

**Volume 4**



# **VOZES DO SOCIAL: A ENUNCIÇÃO VISUAL E SINCRÉTICA NA DIVERSIDADE DAS MÍDIAS**

ORGANIZADO POR:

VERA LUCIA RODELLA ABRIATA

ATILIO CATOSSO SALLES

JOÃO HILTON SAYEG DE SIQUEIRA

2020



# **VOZES DO SOCIAL:**

## **A ENUNCIÇÃO VISUAL E SINCRÉTICA NA DIVERSIDADE DAS MÍDIAS**

ORGANIZADO POR:

VERA LUCIA RODELLA ABRIATA

ATILIO CATOSSO SALLES

JOÃO HILTON SAYEG DE SIQUEIRA

**FOCO**

Linguística do  
Texto e do Discurso

Volume 4



# EXPEDIENTE

REITORIA    PROFA. DRA. KÁTIA JORGE CIUFFI  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO    PROF. DR. ÉLCIO RIVELINO RODRIGUES  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO    PROFA. DRA. KÁTIA JORGE CIUFFI

---

## NÚCLEO DE PROJETOS E PESQUISA EM DESIGN

COORDENAÇÃO    PROFA. MA. ANA MÁRCIA ZAGO  
ORIENTAÇÃO    PROF. ME. RODRIGO A. DE SOUZA  
EXECUÇÃO    RODRIGO A. DE SOUZA

### Catálogo na fonte Biblioteca Central da Universidade de Franca

Fp49                      Abriata, Vera Lucia Rodella (org.)  
                              Vozes do social: a enunciação visual e sincrética na  
                              diversidade das mídias/ Vera Lucia Rodella Abriata, Atilio  
                              Catosso Salles, João Hilton Sayeg-Siqueira organizadores.  
                              [Franca, SP]: Unifran, 2019. (Foco: linguística do texto e do  
                              discurso, 4)  
                              260 p.

ISBN - 978-65-80120-30-7

1. Linguística. 2. Discurso. 3. Análise do discurso. 3. Semiótica francesa 4. Análise textual dos discursos I. Salles, Atilio Catosso (org.). II. (João Hilton Sayeg de Siqueira). III. Título.

CDU – 801:82-5

## Série Foco: Linguística do Texto e do Discurso

---

### CONSELHO EDITORIAL

*Atilio Catosso Salles*  
(Universidade do Vale do Sapucaí)

*Cilene Margarete Pereira*  
(Universidade Vale do Rio Verde)

*Gerardo Ramírez Vidal*  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

*Guaraciaba Micheletti*  
(Universidade Cruzeiro do Sul)

*Lucia Teixeira*  
(Universidade Federal Fluminense)

*Luiz Antonio Ferreira*  
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

*Regina Souza Gomes*(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

*Renata Coelho Marchezan*  
(Universidade Estadual Paulista)

*Roberto Leiser Baronas*  
(Universidade Federal de São Carlos)

*Vera Lucia Rodella Abriata*  
(Universidade de Franca)

# SUMÁRIO

---

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>A ENUNCIÇÃO ENUNCIADA NA IMAGEM</b>	
<i>Maria Giulia Dondero</i> .....	<b>15</b>
<b>ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DE CONSTRUÇÃO DA INCLUSÃO NA HQ</b>	
<i>Jean Cristtus Portela</i> .....	<b>43</b>
<b>GAME OF THRONES: USOS POLÍTICOS NAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS E NO ATUAL GOVERNO</b>	
<i>Alexandre Marcelo Bueno</i> .....	<b>57</b>
<b>O RETRATO DA CHACINA: ESTRATÉGIAS DE HUMANIZAÇÃO NO CADERNO COTIDIANO</b>	
<i>Matheus Nogueira Schwartzmann</i> .....	<b>83</b>
<b>MOVIMENTOS DE SENTIDO SOBRE O TRABALHO INFANTIL: GESTOS DE AUTORIA FACE À MPLETUDE</b>	
<i>Aline Fernandes de Azevedo Bocchi</i> .....	<b>104</b>
<b>O POLÍTICO NO FILME O FOTÓGRAFO DE MAUTHAUSEN</b>	
<i>Wagner Ernesto Jonas Franco</i> .....	<b>121</b>
<b>DA IMAGEM DO CORPO EM MOVIMENTO: O ABC BAILÃO NO ESPAÇO URBANO</b>	
<i>Cleyton Antonio da Costa</i>	



<i>Atilio Catosso Salles</i> .....	145
<b>DA “EUDAIMONIA” ÀS REDES SOCIAIS: HISTORICIDADE E SENTIDOS EM TORNO DA FELICIDADE</b>	
<i>Débora MASSMANN</i>	
<i>Klenia Meireles Cantanhede LAGO</i> .....	165
<b>VOZES DO SOCIAL EM UM FÓRUM GAMER: UMA ABORDAGEM DA ANÁLISE TEXTUAL DOS DISCURSOS</b>	
<i>Sueli Cristina Marquesi</i>	
<i>Andrea Pisan Soares Aguias</i> .....	189
<b>A CONSTRUÇÃO DA ENUNCIÇÃO VERBO-VISUAL NA MÍDIA IMPRESSA RELIGIOSA.</b>	
<i>Jarbas Vargas Nascimento</i> .....	211
<b>ANÁLISE DE DISCURSO TEXTUALMENTE ORIENTADA: A DIMENSÃO SOCIAL DA LINGUAGEM</b>	
<i>João Hilton Sayeg-Siqueira</i> .....	226
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES E AUTORES</b> .....	247

Esta coletânea reúne artigos de treze pesquisadores brasileiros e um francês que, utilizando-se de diferentes teorias do texto e do discurso, a Semiótica francesa, a Análise de Discurso francesa, a Análise Textual dos Discursos e a Análise Crítica dos Discursos refletem teórica e analiticamente sobre uma temática comum: a enunciação, visual e sincrética em textos midiáticos contemporâneos que ecoam vozes sociais, analisadas sob uma perspectiva linguageira.

Os quatro primeiros artigos cujo referencial teórico é a Semiótica francesa revelam homogeneidade na abordagem do conceito de enunciação visual e sincrética utilizado pelos pesquisadores que buscam apreender não somente o modo como se manifesta a construção da subjetividade nos textos, mas também a forma como o ponto de vista enunciativo reflete sobre valores sociais contemporâneos,

No primeiro artigo, de caráter teórico-analítico, intitulado “A enunciação enunciada na imagem”, Maria Giulia Dondero, pesquisadora do *Fonds National de la Recherche Scientifique* da Universidade de Liège, reflete sobre duas questões que se apresentam ao semioticista no estudo da imagem. A primeira se relaciona à subjetividade inscrita na imagem. A análise enunciativa do enunciado visual, segundo Dondero, visa a descrever os pontos de vista a partir dos quais a imagem foi concebida e será apreendida pelo olhar do observador, configurando-se como uma ferramenta propícia para estudar de que maneira os valores e as ideologias se inscrevem nos enunciados visuais. A segunda questão diz respeito à noção de metalinguagem sobre o visual, e a semioticista italiana, por meio de análises de inúmeros enunciados visuais, faz alusão a quatro modos de a imagem se auto-referenciar: a tematização do ato produtivo, a embreagem, a perspectiva e a textura, entendida como o lugar onde o corpo inteiro do produtor deixa vestígios de sua

## Vozes do Social

impressão única, sendo considerada por Dondero um retrato perfeito do próprio ato enunciativo.

O artigo “Estratégias enunciativas de construção da inclusão na HQ”, de Jean Cristtus Portela, analisa as figuras da inclusão da HQ autobiográfica *O árabe do futuro: uma juventude no Oriente Médio* (1978-1984), de Riad Sattouf, observando o modo de inclusão do pai de Sattouf na sociedade francesa e sua relação com a cultura árabe. O pesquisador observa a figuratividade na HQ do ponto de vista cultural e afetivo e, para chegar à inclusão e à sua configuração narrativa e discursiva no texto, parte da noção de exclusão, anterior à inclusão. Portela observa assim que a HQ manifesta uma narrativa em torno da reparação da falta na qual a inclusão é concebida como uma arte da resistência.

Em “*Game of Thrones*: usos políticos nas eleições presidenciais e no atual governo”, Alexandre Marcelo Bueno analisa a relação que se estabelece entre personagens e acontecimentos dessa série televisiva e da campanha presidencial de 2018, assim como do início do governo Bolsonaro, manifestados em postagens da Internet. Utilizando um *corpus* constituído de fotos, e memes postados em redes sociais nesse período, o pesquisador, com base na noção de mestiçagem (ZILBERBERG, 2004), analisa o modo como os enunciativos dos textos mesclam acontecimentos e figuras da série de tv e do universo político brasileiro como uma estratégia para atrair a atenção dos enunciatários.

Matheus Nogueira Schwartzmann, em “O retrato da chacina: estratégias de humanização no Caderno Cotidiano”, toma o retrato como estratégia de ressensibilização porque trata da cobertura jornalística de uma chacina em que a vítima é branca e de classe média, que vai, pouco a pouco, reconstruir uma história de vida natural à de uma classe social específica, reflexo da própria imagem do enunciatário-leitor do jornal. Para Schwartzmann, o Caderno Cotidiano, da *Folha de S. Paulo*, consolida-se como instrumento de poder de uma dada classe, ratificando um certo cotidiano cultural já cristalizado, em que as condições sociais,

## Vozes do Social

econômicas, raciais e etárias controlam os discursos de humanização e desumanização, de perda ou ganho de direitos e da cidadania e, por fim, da vida e da morte.

A compreensão da linguagem na relação constitutiva com os sujeitos e os sentidos pauta os processos de significação examinados em outros quatro textos desta coletânea que aqui representam o domínio teórico da Análise de Discurso em sua vertente materialista. Os diferentes textos articulam o verbal e não verbal em percursos que significam os sujeitos e seus corpos, abordados em diferentes materiais e temas que dizem de um social dividido, tipificado entre imagens e palavras.

No primeiro texto relacionado ao domínio teórico da Análise de Discurso, intitulado “Movimentos de sentido sobre o trabalho infantil: uma discussão sobre o gesto fotográfico e autoria”, Aline Fernandes de Azevedo Bocchi mobiliza duas fotografias recortadas de distintos materiais para problematizar os modos de produção de sentidos sobre o trabalho infantil na sociedade brasileira, numa discussão sobre a natureza do gesto fotográfico e as distintas formas de autoria decorrentes de diferentes enunciações visuais.

A felicidade na conjuntura das novas tecnologias é o tema abordado por Débora Massmann e Klenia Meireles Cantanhede Lago, que o trabalham tendo em vista o referencial teórico da Semântica Histórica da Enunciação articulado à Análise de Discurso. No artigo “Da ‘eudaimonia’ às redes sociais: historicidade e sentidos em torno da felicidade”, as autoras lançam um olhar para o espaço digital, compreendendo-o como lugar onde sentidos e sujeitos de/em felicidade são dispostos em vitrines imaginárias, textualizados em fotografias e imagens espetaculares.

Wagner Ernesto Jonas Franco em “O político no filme *O fotógrafo de Mauthausen*” articula a Análise de Discurso com a Semântica do Acontecimento, para fundamentar as análises sobre o político, compreendido como parte do funcionamento dividido e conflituoso das

## Vozes do Social

línguas, no filme *O fotógrafo de Mauthausen*. Para tanto, o autor convoca os conceitos de “materialidade significativa” e “metonimização das imagens”, que lhe permite trabalhar a relação entre língua e história em materialidades não verbais, como o som e a imagem. Enquanto a materialidade significativa faculta a apreensão do sentido como efeito do trabalho simbólico, a metonimização das imagens coloca a metonímia, compreendida como deslizamento, como modo com que sujeito e desejo se inscrevem em imagens pelo equívoco.

“Da imagem do corpo em movimento: o ABC Bailão no espaço urbano”, intitula o capítulo de Atilio Catosso e Cleyton Antonio da Costa. No texto, os pesquisadores mobilizam conceitos da Análise de Discurso em uma reflexão sobre os sujeitos gays e as formas do discurso urbano; mediante processos de subjetivação e individuação, os sujeitos se significam na cidade em discursos e práticas que movimentam seus corpos ao ocuparem espaços, produzindo a resistência desses corpos, em processos que se textualizam no entremeio de imagens e palavras constitutivas do documentário analisado pelos autores.

A coletânea conta ainda com três artigos de pesquisadores da PUC-SP que, assumindo campos de investigação teóricos como a Análise Textual dos Discursos, a abordagem discursiva de Dominique Maingueneau e a Análise Crítica dos Discursos empreendem análises de textos sincréticos do universo midiático contemporâneo

Jarbas Vargas Nascimento em “A construção da enunciação verbo-visual na mídia impressa religiosa” examina a construção da enunciação em textos religiosos da mídia impressa. O pesquisador, na esteira de Maingueneau e em diálogo com Benveniste e Charaudeau, faz uma leitura crítico-reflexiva da contracapa do Calendário 2020, produzida por missionários católicos Combonianos, cuja cenografia apresenta uma imagem fotográfica da Virgem Maria negra com o Menino Jesus ao colo. O texto faz ecoar a voz do enunciador e dos missionários a respeito do carisma institucional e da valorização que a Virgem Maria assume no

## Vozes do Social

espaço social atual, com o intuito de garantir uma identidade materna a todos os povos.

Sueli Cristina Marquesi e Andrea Pisan Soares Aguias em “Vozes do social em um fórum gamer: uma abordagem da Análise Textual dos Discursos” analisam mensagens postadas por jogadores de games digitais em uma comunidade *gamer on-line*. As pesquisadoras discutem as vozes manifestadas nos textos e verificam como são representadas verbalmente, relacionando-as a elementos visuais utilizados nas mensagens de um fórum desenvolvido na plataforma Stea. A análise evidencia que as vozes revelam o ponto de vista do sujeito enunciador, seus objetivos e intencionalidades.

Em “Análise de discurso textualmente orientada: a dimensão social da linguagem”, João Hilton Sayeg-Siqueira parte das considerações de Norman Fairclough sobre o modelo que distingue três dimensões no discurso: texto, prática discursiva e prática social. Entendendo o discurso como um modo de ação, pela linguagem, dialeticamente relacionado à estrutura social em que é produzido, o autor assume o ponto de vista segundo o qual as sanções, ideológica e hegemonicamente determinadas, estão imbricadas nas relações entre linguagens e demais práticas sociais.

A coletânea em tela reúne, pois, artigos que refletem sobre as vozes do social que ecoam na voz de diferentes enunciadores de textos midiáticos contemporâneos cujos sentidos o enunciatário, simulacro do leitor, é convocado a reconstruir a partir de estratégias enunciativas apreensíveis por meio de visadas teóricas discursivas assumidas pelos brilhantes pesquisadores aqui reunidos.

*Os organizadores.*

## Vozes do Social

## A ENUNCIÇÃO ENUNCIADA NA IMAGEM<sup>1</sup>

Maria Giulia Dondero

Fundo Nacional da Pesquisa Científica/Universidade de Liège<sup>2</sup>

---

### INTRODUÇÃO

Este texto visa a dar conta dos desenvolvimentos da teoria da enunciação em razão da questão colocada por Benveniste (1974, p. 43-78) sobre a possibilidade de estender esse conceito para a música e para outras linguagens não verbais. Se os semioticistas herdeiros de Saussure que se dedicaram à teorização e às análises da linguagem visual nos anos 1980 e 1990 não trataram da questão da enunciação<sup>3</sup>, uma segunda e uma terceira geração de semioticistas, em contrapartida, levaram a sério esse problema e desenvolveram o conceito justificando a sua legitimidade em um âmbito extraverbal. Há trinta anos, em *Os espaços subjetivos. Introdução à semiótica do observador (discurso, pintura, cinema)*<sup>4</sup>, Jacques Fontanille (1989) lançou o desafio da transposição do conceito de enunciação no âmbito do visual e do audiovisual (pintura e cinema), e a obra permanece sendo, na atualidade, a referência de toda reflexão contemporânea sobre esse assunto. Além dele, outros pesquisadores da

---

1 Texto original em francês “L’*énonciation énoncée dans l’image*”, publicado em 2016 na coletânea organizada por Marion Colas-Blaise, Gian Maria Tore e Laurent Perrin – *L’*énonciation* aujourd’hui: un concept clé des sciences du langage* (<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/176921/1/2016%20L%27Enonciation%20Aujourd%27hui.pdf>) – e traduzido para o português por Flavia Karla Ribeiro Santos e Patricia Veronica Moreira, com revisão de Jean Cristtus Portela, para ser apresentado em palestra realizada no Instituto Presbiteriano Mackenzie em 22 de fevereiro de 2019.

2 Fonds National de la Recherche Scientifique/Université de Liège.

3 Ver, a esse respeito, Greimas (1984), Floch (1985, 1986, 1990), Thürlemann (1982), Silva (2004).

4 *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur (discours, peinture, cinéma)*.



## Vozes do Social

Escola de Paris<sup>5</sup> prosseguiram na abordagem sobre corpora fotográficos e outros tipos de imagens, tanto de estatuto artístico como científico<sup>6</sup>.

É necessário, no entanto, não esquecer que, durante os anos 1980 e 1990, a questão da enunciação visual foi desenvolvida pelos teóricos do cinema<sup>7</sup>, bem como pelos teóricos e historiadores de arte, tais como Louis Marin<sup>8</sup> e Victor Stoichita<sup>9</sup>. Assim, se os corpora privilegiados por esses pesquisadores foram as imagens de estatuto artístico – o que tornou tendência identificar enunciação visual e enunciação artística –, a análise da enunciação que tem relação com as imagens pertencentes a outras esferas sociais emerge cada vez mais na semiótica<sup>10</sup>.

Um retorno a essa questão se revela hoje necessário por várias razões. Algumas são internas à disciplina e às ciências da linguagem – a legitimidade do visual na qualidade de linguagem, o diálogo entre a semiótica e a linguística, que essa obra testemunha –, outras são extradisciplinares, oriundas sobretudo da filosofia da arte e das ciências da informação e da comunicação, além de concernentes à exigência de uma metodologia capaz de explicar o funcionamento das imagens contemporâneas. A questão da enunciação é, por fim, o ponto de partida de toda análise de imagens, não somente em sua versão “restrita” (a enunciação enunciada, que será tratada aqui), mas também em sua versão “estendida” – que engloba os contextos de produção das imagens

---

5 A semiótica visual de abordagem cognitivista, como a do Groupe  $\mu$ , jamais colocou questões em termos de enunciação, mas todos os trabalhos sobre o quadro e o enquadramento conduzidos pelo Groupe  $\mu$  desenvolvem a problemática enunciativa.

6 Ver Beyaert-Geslin (2008), Basso Fossali e Dondero (2011), Dondero (2009a) e (2013), bem como Shairi e Fontanille (2001).

7 Ver Metz (1991) e Casetti (1990).

8 Ver Marin (1989) e (1993).

9 Ver Stoichita (1993). Sobre a teoria dos dispositivos metapicturais e a enunciação, ver Dondero (2016).

10 Ver Beyaert-Geslin (2009) sobre a reportagem de guerra, Dondero (2014a) sobre a fotografia de moda, (2014c) sobre a fotografia documental e Dondero e Fontanille (2012) sobre a imagem científica.

## Vozes do Social

e as esferas sociais que a tornam inteligível (a arte, a ciência, o direito, a religião, etc.)<sup>11</sup>.

Ao longo desse capítulo, trataremos de duas questões fundamentais e estreitamente interligadas que competem à enunciação no visual. A primeira tange à subjetividade inscrita na imagem e será abordada por meio da noção de *enunciação enunciada*<sup>12</sup> (pessoa/espaço/tempo). A análise enunciativa do enunciado visual visa a descrever “de onde vemos”, a saber, os pontos de vista a partir dos quais a imagem foi concebida e solicita ser apreendida pelo olhar do observador. Ela é, portanto, uma ferramenta propícia para estudar de que maneira os valores e as ideologias são encarnados pelos enunciados visuais.

A segunda questão concerne à noção de metalinguagem sobre o visual. Como afirmou Jacques Fontanille, a enunciação é “uma metalinguagem ‘descritiva’, pois, predicando o enunciado, explicita sua própria atividade, codifica-a, fazendo dela um acontecimento

---

11 Trata-se da acepção “restrita” da teoria da enunciação, que se opõe à acepção “estendida” segundo a célebre distinção formulada por Kerbrat-Orecchioni (1980). A versão estendida dessa teoria (pensamos na análise do discurso e nos trabalhos de D. Maingueneau) rejeita os limites das explorações até descrever a cena da enunciação, a situação de comunicação e seus componentes (os protagonistas do discurso, as circunstâncias espaço-temporais, as condições de produção/recepção, o contexto histórico e cultural, as determinações genéricas e socioletais). Na semiótica, a enunciação em sua versão estendida está atualizada em pesquisas recentes, nas quais se pode dar conta da enunciação estendida estudando os estatutos das imagens (artísticas, científicas, políticas), ligando-as às formas simbólicas de suas instituições, tais como os museus, os laboratórios, a imprensa, às suas práticas de produção, de exposição, de valorização e aos objetos que as “suportam”: dispositivos de fixação e apresentação de obras, telas, etc. Para saber mais sobre a questão da enunciação visual versão “estendida”, ver o capítulo quatro de Fontanille (2008), Dondero (2009b), Fontanille (2014).

12 Ver, a esse respeito, a entrada “enunciação” em Greimas e Courtés ([2011, p. 168] 1979, grifos do autor) “Frequentemente insistimos numa confusão lamentável entre a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado, e a enunciação enunciada (ou narrada), que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo: o “eu”, o “aqui” ou o “agora”, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação”.

## Vozes do Social

sensível ou observável” ([2012, p. 270] e 2003, p. 283). Uma primeira interrogação então aparece: pode-se falar de metalinguagem no âmbito do visual, onde é difícil detectar uma verdadeira língua visual entendida como reservatório de todas as formas possíveis? Para responder, seria necessário considerar três questões:

1. Podemos falar de metalinguagem diante de uma única imagem que conteria, nela mesma, sua linguagem e sua metalinguagem? Como poderíamos distinguir a linguagem e a metalinguagem na imagem? É, afinal, necessário conceber uma hierarquia entre linguagem-objeto e metalinguagem? Cada imagem conteria sua própria “língua” local ou haveria uma língua exterior à imagem, servindo-lhe de gramática? E, por fim, existiria uma gramática do visual?

2. A imagem necessita de uma outra imagem para ser compreendida em suas estruturas significantes – uma outra imagem no interior de uma série, de uma cadeia de citações, etc.? Nesse caso específico, cada imagem seria concebida, sobretudo no campo da arte, como releitora/tradutora de uma outra; toda imagem tomada no interior de um intertexto, seria entendida como um lugar de releitura de outras imagens, segundo o modelo de *interferências* de Michel Serres<sup>13</sup> que exclui toda hierarquia entre linguagem-objeto e metalinguagem.

3. A abordagem metalinguística própria da imagem realiza-se melhor a partir de uma “tradução intersemiótica”, ou mesmo de uma operação de tradução de uma imagem em uma outra linguagem, por exemplo, a linguagem audiovisual, a gestual, a musical, a verbal? Nesse caso, não se trataria somente de uma “tradução” de um texto visual em um texto literário, por exemplo, mas de uma “tradução intersemiótica” em que a comparação entre textos pertencentes a sistemas de organização linguageira diferentes levaria à interrogação sobre a *especificidade* dos planos de expressão das linguagens (forma e substância)<sup>14</sup>

---

13 Ver, a esse respeito, Bouquiaux, Dubuisson, Leclercq (2013).

14 Essas duas últimas abordagens estão muito próximas da distinção formulada por Klinkenberg (2000) entre metassemiótica homossemiótica e metassemiótica heterossemiótica. Sobre a questão da hierarquia da linguagem e da metalinguagem, ver Zinna (2013).

# Vozes do Social

## 1. A ENUNCIÇÃO COMO MEDIAÇÃO E COMO APEOPRIAÇÃO

Para introduzir a questão da enunciação, vamos abordar brevemente a relação entre língua e fala e a maneira como se pode entendê-la no quadro do visual. Trataremos essa questão a partir do ponto de vista da Escola de Paris, que ilustra, assim, o ato de passagem entre a língua e a fala:

É a Benveniste que se deve a primeira formulação de enunciação como instância da “colocação em discurso” da língua saussuriana: entre a língua, concebida geralmente como uma paradigmática, e a fala – já interpretada por Hjelmslev como uma sintagmática e tornada agora mais precisa quanto a seu estatuto de discurso –, seria necessário, com efeito, prever estruturas de mediação, imaginar também como o sistema social que é a língua pode ser assumido por uma instância individual, sem com isso se dispersar numa infinidade de falas particulares (situadas fora de toda apreensão científica) (GREIMAS; COURTES, 2011 [1979], p. 166, grifos nossos).

Nos termos da teoria de Greimas, a enunciação é a apropriação das estruturas semionarrativas (estruturas profundas da competência semiótica) por um indivíduo que seleciona as possibilidades languageiras e as realiza em discurso (a *performance*). A realização individual das estruturas possíveis ocorre graças a uma tomada de iniciativa: é o ato enunciativo que produz o enunciado. Não há enunciado sem ato de enunciação prévio, como não há enunciado sem um ponto de vista instaurador, ou mesmo uma *axe de referência* servindo como *centro gerador e regulador* do acesso à significação pelo intérprete.

Esse ato de apropriação individual possibilita considerar a teoria da enunciação não somente como uma teoria da passagem entre língua

## Vozes do Social

e fala, ou mesmo como uma mediação entre sistema e processo, mas também como teoria da inserção do sujeito na linguagem. Por isso, abordaremos, em primeiro lugar, a acepção de mediação entre língua e fala e, em um segundo momento, dedicar-nos-emos à subjetividade e ao ponto de vista.

A primeira acepção de enunciação concerne, portanto, ao seu papel de mediação entre língua e fala. Primeiramente, existe uma língua visual? Afinal, para analisar um enunciado visual e compreender de que modo ele significa na relação com as outras imagens, seria necessário conhecer o repertório coletivo de formas estabilizadas no uso, ou mesmo as combinações possíveis de formas que são oferecidas como admissíveis ao produtor no momento da fabricação da imagem. Nesse sentido, existe uma gramática de traços na pintura, funcionando como um sistema? Uma gramática única e universal de combinações de cores, de linhas, de formas, como sustentaram os membros do Groupe  $\mu$ <sup>15</sup>?

No nível da morfologia, é necessário lembrar que, diferentemente do alfabeto das línguas naturais, onde cada traçado forma uma unidade facilmente distinguível da outra (a letra g em relação à letra c, por exemplo), na pintura estamos sempre diante de manifestações que não podemos reduzir às classes de elementos invariantes: não existem classes fixas e fechadas de elementostopológicos, cromáticos e eidéticos<sup>16</sup>, o que obriga as unidades a serem construídas e reconstruídas a cada imagem. Dito de outra forma, não existe um reservatório de traçados separados e cujo valor seria fixado dentro de um sistema de potencialidades antes da “colocação em imagem”<sup>17</sup>

O problema pode, afinal, ser descrito da seguinte maneira: de uma parte, não podemos considerar a existência de uma língua visual

---

15 Groupe  $\mu$  (1992).

16 Ver, a esse respeito, a análise de Blumen-Mythos de Paul Klee feita por Thürlemann (1982), onde o semiótico tenta construir classes de elementos de superfície e de elementos lineares que somente são detectáveis no interior do quadro.

17 Um contraexemplo é aquele de Paul Klee (1964) que construiu um tipo de alfabeto pictural.

## Vozes do Social

universal; de outra, não podemos mais conceber cada quadro como um sistema em si, onde a língua coincidiria com a fala, o sistema com o processo. Se tivéssemos de seguir esse caminho, cada enunciado visual desenvolveria suas próprias ferramentas de compreensão em seu interior e possuiria uma gramática própria, inteiramente autônoma e única. Essa concepção implicaria que cada língua pictural seria totalmente diferente das línguas de outros pintores, o que levaria a uma impossibilidade de comunicação entre os projetos de diferentes artistas e toda filiação.

Estamos propensos, antes, a uma posição mediana entre a opção segundo a qual existe uma língua visual universal, que foi, em parte, proposta pelo Groupe  $\mu$ , e aquela que concebe cada imagem como um microcódigo dotado de sua própria microgramática (opção testada por certo número de greimasianos)<sup>18</sup> : existiriam, antes, várias línguas visuais segundo os estatutos de onde decorrem as imagens (arte, ciência, direito, religião, etc.)<sup>19</sup> , mas existiriam, igualmente, várias sub-línguas no interior de cada estatuto, distinguindo-se de acordo com as épocas e as tradições.

A relação língua-fala pode, portanto, ser relida à luz dos estatutos da imagem: é necessário diferenciar a noção de enunciação segundo os campos das imagens levadas em consideração (artístico, científico, religioso, publicitário, político etc.). Cada estatuto da imagem, ou mesmo cada valorização que a imagem assume em um campo social

---

18 Nesse sentido, poder-se-ia levantar a hipótese de que existe uma microlíngua própria de cada artista, como fez o semiótico Floch (1985), em sua análise da *Composition IV*, de Kandinsky. Essa abordagem permitiu o levantamento de hipóteses sobre a significação dos quadros abstratos a partir dos quadros mais figurativos – pintados no início de sua carreira, e próximos da *Composition IV* –, bem como de quadros semifigurativos, caracterizados por títulos que condensam seu conteúdo. Floch reconstruiu um microsistema local e historicamente atestado que mostra dentro de que configurações se encontra o percurso de Kandinsky.

19 É necessário, por fim, lembrar que, para o estudo da linguagem visual, a semiótica greimasiana escolheu o *cópus pictural*, pertencente ao campo da arte, enquanto que, para constituir teorias linguísticas sobre a enunciação, o *cópus* foi escolhido no interior do funcionamento cotidiano da linguagem.

dado, é determinado por um tipo de enunciação específico que depende de séries, de genealogias, de intertextos, bem como de instituições que os acolham (museu, laboratório, catedral) e que tornem inteligíveis as imagens que lá se realizam <sup>20</sup>

### 2. A SUBJETIVIDADE NO VISUAL. O ENUNCIADO E A ENUNCIÇÃO

A segunda acepção da noção de enunciação diz respeito ao ato de apropriação individual da língua saussuriana através de uma *seleção* que termina em um produto linguageiro concluído e realizado que se chama *enunciado*. Esse enunciado é o resultado da “língua em uso” e é *objetivado* sobre um suporte.

O enunciado, seja verbal, pictural, fotográfico, fílmico etc., é entendido na qualidade de *totalidade significante*: o que associa esses diferentes tipos de enunciado é o fato de terem sido produzidos por um ato enunciativo, ou mesmo por um gesto de *projeção*, ou seja, por uma *debreagem* <sup>21</sup>. Um enunciado se caracteriza pelo fato de que foi produzido a partir de um ato de projeção que lhe garantiu limites e fronteiras (a moldura, no caso da pintura <sup>22</sup>; a capa e a contracapa, no caso do romance; o crédito e o fundo do crédito, no caso do filme, etc.).

Admite-se que os enunciados são analisáveis a partir do estudo das relações diferenciais entre formas, cores e posições<sup>23</sup>, o que nos permite compreender a construção do ponto de vista e prever a posição

---

20 Sobre o campo e a enunciação, especialmente a noção de economia, ver Bordron (2010). Sobre os estatutos das imagens fotográficas, ver Basso Fossali e Dondero (2011).

21 Ver Greimas e Courtés (2011 [1979], entradas “debreagem” e “embreagem”).

22 Na pintura, é graças ao encerramento proporcionado pela moldura que se pode admitir que o quadro funciona como um microssistema linguageiro que nos permite identificar os pontos de foco, as múltiplas relações entre o centro e a periferia, os equilíbrios entre os diferentes planos em profundidade, a economia das forças de direção da luz, etc.

23 Sobre as categorias plásticas topológicas, cromáticas e eidéticas, ver Greimas (1984), Floch (1985), Groupe  $\mu$  (1992).

## Vozes do Social

que o observador espera ocupar, seja ela espacial, pragmática, cognitiva e passional. De certa maneira, o enunciado prescreve ao intérprete uma tomada de posição, os percursos do olhar, bem como um conjunto de valores com ele compartilhados<sup>24</sup>

Se a enunciação tange, na linguagem verbal, ao *dizer*, ou mesmo à maneira de afirmar e de assumir o enunciado, bem como de recebê-lo, no caso da imagem, diz respeito, antes, ao *fazer corporal*, que se pode entender como desdobrado em um *fazer da produção* (pintar, fotografar, desenhar, etc., por exemplo) e em um *fazer da observação* (contemplar, olhar, apreender, etc.). Trata-se, evidentemente, de uma produção e de uma observação fictícias, empregadas pelo enunciador e pelo enunciatário da mesma maneira que os pronomes *eu* e *tu* em nossos discursos cotidianos, que somente são simulacros da subjetividade nas formas de *tomada de iniciativa* (o *eu*) e de *endereçamento* (o *tu*) dentro da construção discursiva do diálogo. O enunciador e o enunciatário são identificáveis por configurações textuais que mantêm seus lugares e que oferecem ao intérprete de carne e osso<sup>25</sup> modelos possíveis de leitura: é o que se chama enunciação enunciada.

### 2.1. PESSOA/TEMPO/ESPAÇO NA IMAGEM

No discurso verbal, as marcas enunciativas de subjetividade e de intersubjetividade concernem, especialmente, aos pronomes pessoais (*eu, tu, ele*), aos tempos verbais (presente e pretéritos) em relação com a descrição ou com a apropriação de lugares (aqui e lá); cada ato

---

24 É a instância que Eco (1985 [1979]) chamou de leitor modelo

25 Em linguística, Ducrot (1987 [1984]) se distinguia de Benveniste suprimindo qualquer referência extralinguística de sua teoria da enunciação: “[...] não faço intervir na minha caracterização da enunciação a noção de ato – a fortiori, não introduzo, pois, a noção de um sujeito autor da fala e dos atos de fala. Não digo que a enunciação é o ato de alguém que produz o enunciado: para mim é simplesmente o fato de que um enunciado aparece, e eu não quero tomar partido, no nível destas definições preliminares, em relação ao problema do autor do enunciado. Não tenho que decidir se há um autor e qual é ele” (op. cit.: 168-169). Sobre esse sujeito, ver Colas-Blaise (2010).



## Vozes do Social

enunciativo concerne, portanto, a uma tripla *debreagem*: actancial, temporal e espacial. Segundo Benveniste, o *ele*, a terceira pessoa, é associado a um *alhures* e a um *então*, enquanto a dupla pronominal *eu-tu* é associada a um *aqui* e a um *agora*. A partir daí, Benveniste distingue *enunciação histórica e enunciação de discurso*.<sup>26</sup>

No âmbito da imagem, a *debreagem* de pessoa tem relação com o *sistema de olhares*. O perfil e o olhar de frente são transposições visuais chamadas, respectivamente, *enunciação histórica (impessoal)* e *enunciação de discurso (pessoal)*.<sup>27</sup>

Os sujeitos pintados ou fotografados de perfil têm –uma atitude de “terceira pessoa”: é o que chega aos quadros da história, onde os eventos se desenrolam sem interpelar o observador. A cena da história pertence, com efeito, a uma relação assimétrica entre alguma coisa que já é passado e um espectador que contempla o tempo presente (tempo da enunciação/observação). A relação não é, portanto, *biunívoca*, como no caso do retrato, pois o evento é encenado como “encerrado”: na imagem em terceira pessoa, não há comunicação direta entre o enunciador e o enunciatário. Ao contrário, os sujeitos pintados em um quadro se endereçam a nós estabelecendo uma relação do tipo *eu-tu*, ou mesmo um diálogo direto, quando se mostram de frente e nos interrogam pelo olhar. O sujeito representado a nos olhar do retrato funciona como um espelho que nos interroga diretamente nos olhos, nos fixa, nos enlaça. O retrato encena o simulacro de uma relação dialógica simétrica e conjugada no presente.

A *debreagem* temporal é significada pela disposição das figuras sobre os diferentes planos em profundidade<sup>28</sup>. Poder-se-ia afirmar

---

26 Essa distinção fundamental de Benveniste (1966) corresponde ao que Greimas chama *debreagem enunciativa* e *debreagem enunciativa*. Ver Greimas e Courtés (2011 [1979]).

27 Ver, a esse respeito, Benveniste (1966, p. 238).

28 Ver, a esse respeito, a análise de alguns quadros de Matisse em Beyaert-Geslin (2004).

## Vozes do Social

que o primeiro plano significa o tempo presente, mas somente se os sujeitos representados olham o espectador nos olhos, endereçando-se ao observador como uma segunda pessoa, um tu. É possível também conceber, na imagem, uma direcionalidade significada através de uma trajetória em direção à profundidade, a saber, rumo ao que é longe no tempo, ou, sim, rumo ao observador, a saber, rumo ao agora do ato de observação.

Na verdade, a debreagem temporal na imagem fixa, composta por uma única cena, não foi verdadeiramente abordada pela semiótica, e o estudo da narratividade, ou mesmo da temporalidade interna à imagem, se apresenta, hoje, como um desafio<sup>29</sup>. Não se trataria, por fim, somente de dar conta da maneira como uma imagem fixa pode construir percursos de deitização da ação, mas de dar conta de uma narratividade dentro das imagens mais ou menos abstratas que não representam ações propriamente ditas<sup>30</sup>.

A debreagem espacial foi, em contrapartida, bastante estudada, pois envolve a questão da perspectiva, que abordaremos com base nas proposições de Fontanille.

### **3. A PROJEÇÃO ESPACIAL SOB O ÂNGULO DO CONFLITO. ALGUNS CASOS EXEMPLARES.**

A perspectiva, ou mesmo o ponto de vista a partir do qual se tira uma foto, ou se desenha alguma coisa, é sempre um *lugar de saber*, o lugar de onde se tem a visão das coisas; é, também, o lugar

---

29 O único a ter tentado uma análise temporal de uma arte dita de tempo (a escultura) é Petitot (2004): ver especialmente o primeiro capítulo: “Goethe et le Laocoon ou l’acte de naissance de l’analyse structurale”. Ver, também, Schaeffer (2001) e Beyaert-Geslin (2013).

30 Ver Fontanille (1994), e também Dondero (2014b) sobre os múltiplos tempos presentes do retrato fotográfico, onde a temporalidade da subjetividade é estudada através das ferramentas da aspectualidade e do tempo.

## Vozes do Social

a partir do qual o enunciador propõe sua própria visão das coisas ao espectador. É na construção da perspectiva, na relação entre enunciador e enunciatário, que desempenha o saber; nas seleções, focalizações e distorções da visão estão em jogo os valores das coisas, bem como o lugar oferecido ao espectador para que ele adira a tais valores.

Na obra já citada, *Os espaços subjetivos*. Introdução à semiótica do observador, Fontanille afirma que cada enunciado visual é portador de um questionamento sobre o saber e o conhecimento: o saber é um *objeto em circulação* entre o enunciador e o enunciatário do discurso. A subjetividade é *interativa*, pois os sujeitos agem uns sobre os outros por intermédio de um saber que dividem ou disputam dentro das articulações espaciais da imagem. Esse saber não é exclusivamente cognitivo, mas possui determinações passionais e pragmáticas<sup>31</sup>.

A análise enunciativa possibilita-nos estudar a maneira como o espectador espera se posicionar diante da imagem, pois se admite que seja a imagem mesma que a determina: o enunciatário, na imagem, predispõe, “prepara” o lugar do espectador, que deverá ocupá-lo se quiser reconstruir o percurso da significação.<sup>32</sup>

Para especificar um pouco os seus papéis, pode-se caracterizar o enunciador por sua *atividade de produção* e o enunciatário por sua *vontade de conhecimento*. O enunciador e o enunciatário podem estar em conflito

---

31 Fontanille (1989) identifica quatro tipos de observadores segundo as etapas sucessivas da debragem/embreagem progressiva do observador que se caracteriza por uma figurativização crescente: o focalizador, o espectador, o assistente, o assistente-participante.

32 Na verdade, o espectador poderá deixar o lugar que foi preparado para o enunciatário, ou mesmo desviar-se dele: é o que havia previsto, em uma perspectiva mais geral, De Certeau (1990). É por essa razão que se afirma que cada imagem encarna uma relação intersubjetiva possível e não uma relação atestada. Há, sempre, assimetrias entre as posições de observação previstas pela imagem e os usos/as interpretações efetivos: essa assimetria levanta a questão política da enunciação que não abordaremos neste artigo.

## Vozes do Social

entre si, enganar-se, esconder a visão das coisas, competir para revelar ou dissimular. Diferentemente do que se acredita frequentemente, as imagens nunca são irênicas. Tendemos a acreditar que as imagens se articulam no modo da afirmação e da realização plena das formas. Pelo contrário, as imagens são capazes de modular a presença, de até mesmo negá-la, de nos subtrair a visão dos objetos ainda esboçados ou encenados na representação<sup>33</sup>. As imagens nos colocam geralmente diante de situações de “luta pela visão”. Tomemos brevemente o caso que estudamos em outro trabalho<sup>34</sup>, *Suzanne e os anciãos*<sup>35</sup> (1555-1556, Museu Kunsthistorisches, Viena), um quadro de Tintoretto em que nos é apresentada uma luta entre os olhares e, especialmente, entre: 1. os olhares dos anciãos que espionam a bela Suzanne tomando banho; 2. o olhar de Suzanne se protegendo dos olhares dos outros com sua concentração no espelho e com seu posicionamento entre as árvores e a sebe; 3. o simulacro do nosso olhar para nós, os espectadores do quadro, que hesitam entre a visão oferecida pela perspectiva sobre o corpo nu de Suzanne, iluminada e disposta frontalmente, por um lado, e o modelo do olhar oferecido pelos anciãos, *voyeurs* indiscretos e a *priori* excluídos do espetáculo da nudez feminina, por outro lado. Os anciãos são *observadores delegados*, substitutos do espectador no quadro. Como devemos nos posicionar então? Essa imagem nos coloca uma questão ética que concerne ao ver e ao olhar, ao fato de que qualquer coisa é exposta diante de nossos olhos, o corpo nu, e ao fato de que os observadores delegados são modalizados como espiões. Nós, os espectadores, estamos também na posição de olhadores indiscretos, os observadores delegados, tendo o estatuto de observadores-modelos modalizando nossa maneira de olhar: a exemplo dos anciãos, não somos vistos pela mulher, mas

---

33 Isso é o que tem sido destacado pela retórica da imagem: Ver Groupe  $\mu$  (1992) e Bordron (2010).

34 Ver Dondero (2012a e 2015).

35 *Suzanne et les vieillards*

\* Nota das tradutoras: Etimologicamente de origem grega, *eirēnikós*, uma das acepções do adjetivo “irênico”, no Dicionário Michaelis (2015), é “de índole pacífica e conciliatória”.

## Vozes do Social

a vemos. Somos, então, também encenados como espões: nosso olhar é uma traição à intimidade à qual a mulher tem direito e da qual ela acha que pode dispor no espaço de projeção do espelho abaixo da sebe. *Suzanne e os anciãos* encena, portanto, a *negação do papel da imagem e de seu estatuto*: aquele de ser completamente oferecido aos olhares. Esse quadro encena a negação da circulação livre dos olhares entre imagem e espectador: o quadro impede qualquer possibilidade de diálogo e de presença ou, de qualquer forma, difrata ou desvia a realização. É um exemplo da complexidade linguageira da enunciação enunciada: trata-se de uma imagem que nos interdita a legitimidade do olhar, que está, no entanto, na base de toda relação com o objeto visual.

Outras imagens retratam sujeitos compartilhando a mesma luta para se tornarem atores da ação do ver, por exemplo, na fotografia de Denis Roche estudada em *Semiótica da fotografia*<sup>36</sup> como uma foto representando uma “batalha de dispositivos”. A mulher, o objeto capturado, torna-se ela mesma *coautora* da fotografia e substitui, para a captura de seu olhar, um espelho que lhe permite fazer surgir outra perspectiva, até mesmo outra visão (a visão da produção). Por meio dessa inversão do ponto de vista, uma nova perspectiva entra em concorrência com aquela da captura da imagem principal. Trata-se de um conflito de perspectivas: o espelho é utilizado como resistência por parte da mulher que se nega a aparecer na foto como *modelo*, como objeto da captura da imagem, e torna-se dessa forma, ela também, aquela que olha – e não apenas aquela que é olhada –, bem como produtora de outra visão.

Esses dois exemplos nos parecem arquétipos da luta entre enunciador e enunciatário para “oferecer seu próprio ponto de vista”: nesses dois casos, essa luta é assumida pelos atores representados, delegados sob a forma de seres humanos e de dispositivos identificáveis (o espelho, a sebe etc.). Certamente, poderíamos ir um passo além e considerar uma batalha enunciativa feita de forças desejosas de emergir umas nas outras

---

36 Ver Basso Fossali e Dondero (2011).

## Vozes do Social

e não apenas de formas reconhecíveis ou de atores. O efeito *desfocado* na foto é um bom exemplo do “jogo de esconde-esconde” e da luta para conquistar a boa visão ou interditá-la a outrem.

Tomemos o exemplo de uma foto d’Isabelle Eshraghi que faz parte de uma série intitulada *Ter 20 anos no Teerã*<sup>37</sup>, analisada por Shairi e Fontanille (2001) e que tem como título *O pudor obriga a baixar os olhos*<sup>38</sup> (Universidade de Bandar Abbas<sup>39</sup>). O desfocado no rosto da mulher representada é o produto de uma fuga, de uma evasão do sujeito representado no espaço de enunciação. A mulher não quer se fazer apreender pelo fotógrafo: o desfocado que percebemos em seu rosto marca uma vontade de escapar do olhar. Esse desfocado no plano de expressão deve ser lido em oposição à interpretação nítida da representação do homem, que corresponde a uma oposição, no plano de conteúdo, entre a figura reservada da mulher, que dá a impressão de estar prestes a fugir, e a atitude dos homens que são autoconfiantes nos espaços públicos iranianos. Poderíamos chamar esse gênero desfocado de *desfocado enunciado*, no sentido de que não é o fotógrafo que se movimenta, mas sim um personagem representado, o que desfoca a foto até desestabilizar a relação entre o modelo e o fotógrafo.

Em cada imagem desfocada, trata-se sempre de compreender quem “toma a iniciativa” dessa diferença em relação à harmonização entre, por um lado, os corpos representados na imagem e, por outro, o corpo que a captura. No nosso caso, é a mulher que toma a iniciativa dessa não harmonização e que impede a nitidez da imagem capturada. Pode-se, aliás, considerar o caso oposto: um efeito-desfocado criado por uma posição instável de quem captura a imagem, como no caso da foto de guerra. O desfocado que se observa no célebre D-Day de Robert Capa depende do enunciador que “toma a iniciativa” de se movimentar (ele não

---

37 Avoir 20 ans à Téhéran.

38 La pudeur force à baisser les yeux. Université de Bandar Abbas.

39 <http://www.isabelleeshraghi.com/fr/portfolio-641-0-40-being-twenty-in-iran.html>.

## Vozes do Social

pode fazer de outra maneira, na verdade!) em relação aos acontecimentos do mundo. Pode-se chamar esse caso específico de *desfocado enunciativo*, pois ele depende da instância da enunciação: o fato de que o desfocado é distribuído de maneira homogênea sobre toda a superfície da imagem significa que quem se movimentou é determinado por um movimento pertencente à instância da captura da imagem, e não ao movimento do sujeito representado.

Para finalizar esta parte sobre os conflitos dos pontos de vista e, principalmente, sobre a relação conflituosa entre o enunciador que se oferece e/ou evita o olhar e o observador que busca saber, eis o esquema relativo à modalização cognitiva do espaço. O encontro entre os simulacros do produtor e do espectador pode ter um regime contratual, um regime polêmico, um regime de conciliação ou um regime de discórdia (FONTANILLE, 1989, p. 100):



Esse esquema funciona como um quadrado semiótico, com relações de contradição e de contrariedade que podem ser lidas como relações lógicas, mas igualmente como relações de transformação narrativa.

A *exposição* (regime contratual da visão) caracteriza tudo o que se dá a ver ao observador, que se espera que ele queira olhar; o enunciador,

## Vozes do Social

nesse caso, não tem nada a esconder. Um exemplo que pode ilustrar esse caso específico é um personagem em primeiro plano bem iluminado e centrado, visto de frente, como nos retratos do artista holandês Rineke Dijkstra.<sup>40</sup>

A posição contrária, aquela da *inacessibilidade*, diz respeito ao regime polêmico da visão, em que o observador não pode observar, e o enunciador esconde seu saber. O caso da inacessibilidade caracteriza frequentemente a pintura de visões místicas, em que a visão de Deus pelos santos nos é escondida pela própria força divina.<sup>41</sup>

A *obstrução* caracteriza o regime da discórdia, em particular, tudo o que é mascarado, dificilmente apreensível, incompleto, e funciona como uma negação da exposição: é frequentemente o caso das imagens que mostram objetos afastados, deslocados do centro da imagem ou vistos de trás.

A *acessibilidade* é o regime da conciliação caracterizada por um “poder observar” da parte do observador e por um “não fazer não saber” da parte do enunciador. Esse regime da visão concerne a tudo o que se deixa perceber, entrever, qualquer falha no obstáculo que recua os limites do campo visual (espelhos, reflexos, portas ou cortinas abertas).

### 4. A METALINGUAGEM VISUAL

Múltiplos trabalhos em semiótica consideraram como adquirida a existência de uma metalinguagem visual, sem ter problematizado a legitimidade e o funcionamento até o fim. Postulamos que a linguagem verbal não é o “tradutor” único e universal de todas as semióticas (por exemplo, enunciados visuais, musicais, audiovisuais)<sup>42</sup>, diferentemente do que afirmava Roland Barthes<sup>43</sup>. No âmbito deste trabalho, abordamos

---

40 Sobre os retratos desse artista, ver Beyaert-Geslin e Lloveria (2013).

41 Ver Stoichita (2011).

42 Fabbri (1998).

43 Barthes (1964 e 1967).



## Vozes do Social

a questão da metalinguagem visual a partir da noção de enunciação enunciada seguindo a recomendação de Fontanille(2012 [2003], p. 270) que descreve a enunciação como uma metalinguagem “descritiva”: predicando o enunciado, ela “[...] explicita sua própria atividade, codifica-a, fazendo dela um acontecimento sensível ou observável”.

O grande avanço da semiótica visual foi o de demonstrar que a constituição do plano de expressão da linguagem visual funciona pelo menos de maneira dupla. A linguagem visual produz, na verdade, “dobras” dentro dela que permitem perceber que a imagem é estratificada: ela constrói estruturas, até mesmo esquemas, que se “separam como finas películas” – para retomar as palavras de Christian Metz (1991, p. 20) – de tudo aquilo que é simplesmente representado.

Se a imagem, para ser interpretada, não depende de uma metalinguagem verbal, mas ela mesma contém uma linguagem explicativa por meio de *esquemas que emergem* de sua carne ou de *finas películas que se separam* do representado, é preciso se questionar se essa autodescrição é garantida pelos dispositivos a serem projetados no modelo de um *aparelho formal da enunciação* que se repete de imagem em imagem (a exemplo dos pronomes na linguagem verbal) ou se é, em contrapartida, um *nível organizador* emergindo da percepção de cada plano de expressão, que se apresentaria, por outro lado, como diferente para cada imagem.

A teoria da enunciação enunciada nos quadros do visual e do audiovisual coloca o problema da especificidade de cada linguagem e da transponibilidade do aparelho formal da enunciação, por exemplo, da linguagem verbal à linguagem visual<sup>44</sup>. A esse respeito, distinguimos duas acepções de enunciação enunciada:

1. A primeira acepção, resultante da tradição benvenistiana, concerne à enunciação entendida como teoria do embaixadores e à

---

44 Ver, a esse respeito, Paolucci (2016).

## Vozes do Social

maneira como cada imagem direciona o olhar futuro do observador por meio de um tipo de pronominalidade visual – flexionando-se também em perspectivas espaciais e temporais. A questão que se coloca, portanto, é a seguinte: todo embreador seria automaticamente concebível como um dispositivo de reflexão sobre a produção e a observação?

2. A segunda acepção, proveniente do trabalho de Metz (1991)<sup>45</sup>, tange à noção de enunciação enunciada, como maneira pela qual a imagem reflete sobre si mesma imitando o seu ato de produção ou de observação, *dividindo-se*.

Em relação aos embreadores de pessoa, estamos antes, nesse segundo caso, do lado de um questionamento relativo à enunciação *impessoal*. A esse respeito, é preciso se perguntar se cada desdobramento na imagem (*via* dispositivos como o espelho, o quadro no quadro, a porta etc.) inclui imediatamente uma autoanálise. Se há uma duplicação, ou uma colocação em abismo, há também, automaticamente, processo de análise? Multiplicar as delegações, os enquadramentos, os ajustamentos e os arranjos enunciativos significa fazer um trabalho de análise por meios exclusivamente visuais?

Enfim, perguntamo-nos se o que nomeamos o ato de pensar a imagem em si mesma enquanto ação de enquadrar, de multiplicar as cenas com superfícies reflexivas, etc. está igualmente ligada, como os embreadores, à questão da intersubjetividade ou se são dois movimentos autônomos: nesse último caso, teríamos uma reflexividade por embreadores e pronominalidade e uma reflexividade por duplicação e multiplicação. Devemos continuar a distinguir essas duas concepções? Ou qualquer imagem, ao mostrar a perspectiva por meio da qual ela deve ser vista, ao encarnar obrigatoriamente um ponto de vista e uma

---

45 “O que é a enunciação basicamente? Ela não é necessariamente sempre o ‘EU-AQUI-AGORA’, é de um modo mais geral a capacidade que têm muitos enunciados de se dobrar em lugares, de aparecer aqui ou ali, como em relevo, de se desmascarar de uma fina película de si que contém gravadas algumas indicações de outra natureza (ou outro nível) relativas à produção e não ao produto” (Metz, 1991, p. 20).

## Vozes do Social

perspectiva oferecida ao observador, já é necessariamente reflexiva no segundo sentido ilustrado anteriormente, aquele que concerne ao processo mimético de seus atos de produção e de observação?

Apresentaremos quatro tipos de enunciação enunciada em que é cada vez mais difícil distinguir entre aquilo que pertence de direito ao sistema de embreadores e aquilo que pertence ao reflexo da imagem na qualidade de duplicação de seu ato de enunciação.

I. O primeiro tipo de enunciação enunciada pode ser chamado de tematização da enunciação no enunciado. Nós podemos pegar como exemplo um quadro de Jan Gossaert, *São Lucas Pintando a Madonna*<sup>46</sup> (em meados de 1520, Museu Kunsthistorisches, Viena), em que o ato de pintar está diretamente representado no quadro. Tem-se, nesse quadro, uma duplicação do quadro, que mostra uma debreagem em ato representada no interior da pintura (a produção pictural) e o resultado dessa debreagem (o quadro pintado no interior do quadro). Em outros casos, como em *Las Meninas* de Velásquez (1656), é o pintor que olha o observador diretamente nos olhos, em primeira pessoa, como se ele estivesse pintando os espectadores enquanto segunda pessoa do diálogo enunciativo. O espectador é encenado no vazio como se estivesse emergindo sobre a tela do pintor, por fim escondido – mas um simulacro de observador é visível no espelho que está disposto de frente, no fundo do ateliê. Esse quadro encena algo além do primeiro: não somente um diálogo, mas igualmente um reflexo sobre o movimento corporal do pintor que, de actante do fazer, se torna actante do olhar.

O quadro de Velásquez é uma verdadeira reflexão teórica sobre a moldura e o enquadramento – a porta, a janela, o espelho, a tela, as cortinas, assim como os quadros. Todos esses tipos de enquadramento envolvem dispositivos de ilusão ou de negação de profundidade, que são identificáveis como embreadores a exemplo do espelho, mas igualmente como dispositivos reflexivos próprios da pintura.

---

46 Saint Luc l'Évangéliste peignant la Vierge.

## Vozes do Social

II. O segundo tipo de enunciação enunciada concerne à embreagem e ao chamado direto do espectador. Se o primeiro tipo leva em consideração a duplicação do ato pictural, o segundo tipo de enunciação enunciada, típica do retrato, é aquele do olhar embreado que distinguimos prontamente da tematização do ato de fabricação da imagem.

Na foto de Isabelle Eshraghi intitulada *Os bastidores do teatro da cidade. Sarah, jovem comediante, se prepara para representar nesta noite em uma peça de Woody Allen, Teerã*<sup>47</sup>, contida na série *Ter 20 (vinte) anos no Teerã*, estudada por Shairi & Fontanille (2001)<sup>48</sup>, estamos diretamente relacionados com o personagem representado que nos olha e que foi olhado pelo fotógrafo. Há, no caso da foto, um excesso de autenticação em relação a uma embreagem em pintura, pois essa remete à especificidade da abordagem fotográfica: ver o que foi visto. No caso de Velásquez, o sujeito nos olha como *pintor fazendo a pintura*, aqui a mulher nos olha *enquanto mulher olhando e chamando atenção para ela*.

III. O terceiro tipo de enunciação enunciada diz respeito à *perspectiva* e à construção do espaço, como ilustramos, anteriormente, com o exemplo de *Suzanne e os anciãos*, de Tintoretto. As estratégias desse terceiro tipo de enunciação enunciada são mais difíceis de recuperar do que as duas primeiras, pois não são localizáveis e identificáveis em unidades: é, na verdade, a construção geométrica do espaço englobante que determina todas as relações entre olhares e posicionamentos no espaço. O ato enunciativo aqui tematizado não é mais aquele do pintor, como no caso de Velásquez; trata-se, antes, da problematização do ato de olhar, que não podemos simplesmente identificar em *olhares pontuais, mas que é disseminado na construção inteira do espaço do quadro*, o qual funciona como triangulação de dispositivos que autorizam e/ou interditam o olhar.

---

47 Les coulisses du théâtre de la ville. Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir dans une pièce de Woody Allen, Téhéran.

48 <http://www.isabelleeshraghi.com/en/portfolio-641-0-40-being-twenty-in-iran.html>.

## Vozes do Social

IV. O quarto tipo de enunciação enunciada refere-se à *textura*, até mesmo a *encarnação do ato enunciativo* no próprio enunciado pictural. Esse caso é bem ilustrado não apenas por quadros abstratos, mas igualmente figurativos e semifigurativos, como o *Campo de trigo com corvos*<sup>49</sup> de Van Gogh (1890, Museu Van Gogh, Amsterdã).

A questão enunciativa dos embreadores une-se, nesse caso, diretamente à da *técnica utilizada*, até mesmo às relações entre suportes e aportes, que se desenrolam entre tipo de tratamento da tela e ritmo dos movimentos do pincel.<sup>50</sup>

A abordagem pela qual a imagem encena seu ato de enunciação e/ou os instrumentos que tornaram possível a enunciação é independente do funcionamento dos embreadores? Entende-se que os embreadores em pintura não reproduzem fielmente os embreadores do discurso verbal, mas geram outros, tais como os ritmos da textura, que estão diretamente ligados à sensório-motricidade do produtor e do observador. A sensório-motricidade pode ser concebida como um tipo de estrutura pronominal que não concerne mais aos embreadores clássicos, mas, antes, aos movimentos do corpo (práxis pictural).

No âmbito do visual, a enunciação enunciada é, portanto, entendida como o lugar da comunicação intersubjetiva inscrita na imagem e como o lugar onde a imagem problematiza, de maneira mais ou menos explícita, seu ato produtivo. A textura na pintura mantém juntos os embreadores

---

49 Champ de blé avec des corneilles.

50 No caso da fotografia, o papel do aporte seria desempenhado pela intensidade da luz e o papel do suporte pela trama\* do papel. Com a imagem digital, o suporte é constituído por pixels cuja densidade varia, e o aporte por instruções de execução dadas pelo software, que determina a densidade de pixels também. Ver, a esse respeito, Basso Fossali & Dondero, op. cit. e Dondero & Reyes (2016) sobre suportes formal e material da imagem digital.

\* Nota das tradutoras: A expressão “tramage du papier”, na língua francesa envolve, ao mesmo tempo, vários elementos da composição do papel como granulação, resolução, tessitura e trama. Na tradução para a língua portuguesa, “trama do papel” engloba todos esses elementos.

## Vozes do Social

peçoais e o ato impessoal do qual fala Metz<sup>51</sup>: a textura associa a função dos embreadores (intersubjetividade) e sua disseminação em um movimento de valorização da relação suporte/aporte (ato de produção).

### CONCLUSÕES

Neste trabalho, buscamos abordar todas as questões mais delicadas que se apresentam ao semioticista quando se estuda a imagem de um ponto de vista linguageiro. Na primeira parte do artigo, buscamos compreender se os conceitos de língua e de fala são transponíveis à linguagem visual: propusemos a trilha dos estatutos para compreender somas recentes à mediação entre língua e fala. Em seguida, nos perguntamos sobre o conceito de intersubjetividade no domínio do visual, tanto do ponto de vista da forma pronominal intersubjetiva, quanto do ponto de vista da enunciação impessoal, defendido por Metz. A teoria enunciativa sob o ângulo da intersubjetividade permite, em particular, perceber o fato de que nenhuma imagem é, jamais, irênica: ela é, antes, o resultado de uma disputa entre o enunciador e o enunciatário, ocupados nas ações de revelar, esconder, negar a visão, observar, capturar, explorar.

Na segunda parte do nosso trabalho, abordamos a questão da reflexividade na imagem: podemos verdadeiramente falar de metalinguagem no contexto do visual? Para responder, recuperamos quatro modos que tem a imagem de se referir a ela mesma: a matização do ato produtivo, a embreagem, a perspectiva e, finalmente, a textura entendida como ato de encarnação do ato produtivo na imagem. A textura é o lugar mais emblemático da manifestação da subjetividade na linguagem da imagem, pois é o lugar onde o corpo inteiro do produtor deixa vestígios de sua impressão única, até mesmo de sua identidade,

---

51 Para uma discussão sobre a enunciação segundo Benveniste e enunciação em Metz, ver Dondero (2014d) e Paolucci (2010).

## Vozes do Social

podemos dizer pronominal, mas trata-se também de um retrato perfeito do próprio ato enunciativo. No caso da textura, os dois conceitos de subjetividade – o primeiro, entendido como lugar da tomada de posição intersubjetiva e, o segundo, como lugar da encenação do ato impessoal da produção – se encarregam de todo o seu sentido metalinguístico.

### REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. Rhétorique de l'image. Paris: *Communications* 4, 1964, p. 40-51.
- BARTHES, R. *Système de la mode*. Paris: Seuil, 1967.
- BASSO FOSSALI, P.; DONDERO, M. G. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim, 2011.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris: Gallimard, 1974.
- BEYAERT-GESLIN, A. La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse. In: HÉNAULT, A.; BEYAERT-GESLIN, A. (éds). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : PUF, 2004, p. 210-224.
- BEYAERT-GESLIN, A. L'autre de l'autre. La représentation de l'altérité dans les nouvelles images. In: *Habilitation à diriger des recherches*. HDR. Université de Limoges, 2008.
- BEYAERT-GESLIN, A. *L'image préoccupée*, Paris: Hermès-Lavoisier, 2009.
- BEYAERT-GESLIN, A. Espace du tableau, temps de la peinture. In: *Actes sémiotiques*, n. 113, 2013. Disponível em <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>.
- BEYAERT-GESLIN, A.; LLOVERIA, V. Une approche épisémiotique de la présence. Sur quelques portraits d'adolescents. In: *VS Quaderni di studi semiotici*, n. 117, 2013, p. 95-102.
- BORDRON, J.-F. Rhétorique et économie des images. In: BADIR, S.; DONDERO, M. G. (eds). *Protée - Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique*. Archéologie et perspectives, n. 38, v. 1, 2010, p. 27-40.
- BOUQUIAUX, L.; DUBUISSON, F.; LECLERCQ, B. Modèles épistémologiques pour le métalangage. In: *Signata, Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n. 4, 2013, p. 15-52.

# Vozes do Social

CASSETTI, F. *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

COLAS-BLAISE, M. L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ?. In: *Signata*. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics, n. 1, 2010, p. 39-89.

DONDERO, M. G. Le sacré dans l'image photographique. *Études sémiotiques*, avec une préface de Jean-Marie Klinkenberg. Paris: Hermès Lavoisier, collection Forme et sens, 2009a.

DONDERO, M. G. Le texte et ses pratiques d'instanciation. In: *Actes Sémiotiques - Actes de colloques 2006: Arts du faire: production et expertise*. 2009b. Disponible em <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3207>.

DONDERO, M. G. Énonciation visuelle et négation en image: des arts aux sciences. In: *Actes Sémiotiques*, n. 114, 2012a. Disponible em <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2578>, 24 p.

DONDERO, M. G. Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image. In: *Degrés*. Image et spectacle. 2012b, p. 151-152; 1-15.

DONDERO, M. G. Rhétorique et énonciation visuelle. In: *Visible - Rhétorique et visualisation scientifique*, n. 10, 2013, p. 9-31.

DONDERO, M. G. Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode. In: *Actes sémiotiques*, n. 117, 2014a. Disponible em <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4979>.

DONDERO, M. G. Les approches sémiotiques du portrait photographique. *De l'identité à l'air*. In: CONTEXTES, n. 14, 2014b. Disponible em <https://journals.openedition.org/contextes/5951>.

DONDERO, M. G. Photographier le travail, représenter le futur. Analyse sémiotique de l'iconographie du chantier des Halles à Paris. In: BONACCORSI, J.; JARRIGEON, A. (eds.), *Communication & Langage*, n. 180, 2014c, p. 79-94.

DONDERO, M. G. Sémiotique de l'action : textualisation et notation. In: *CASA - Cader nos de Semiótica Aplicada*, v. 12, n. 1, 2014d, p. 15-47. Disponible em <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/7117>.

DONDERO, M. G. Les forces de la négation dans l'image. In: ACQUARELLI, L. (ed.). *Au prisme du figural*. Le sens des images entre forme et force. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 105-124.



## Vozes do Social

DONDERO, M. G.; FONTANILLE, J. *Des images à problèmes*. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique. Limoges: Pulim, 2012.

DONDERO, M. G.; REYES-GARCIA, E. Les supports des images: photographie et image numérique. In: *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, v. 9, 2016, p. 1-26. Disponível em <https://journals.openedition.org/rfsic/2124>.

DUCROT, O. *Le Dire et le Dit*. Paris: Minuit, 1984.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Tradução revisada por Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, U. *Lector in fabula*. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milan: Bompiani, 1979.

ECO, U. *Lector in fabula*. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris: Éditions Grasset, 1985 [1979].

FLOCH, J.M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique. Paris.Amsterdam: Hadès.Benjamins, 1985.

FLOCH, J..M. *Les formes de l'empreinte*: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt. Périgueux: Fanlac, 1986.

FLOCH, J..M. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1990.

FONTANILLE, J. *Les Espaces subjectifs*. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris: Hachette, 1989.

FONTANILLE, J. Sans titre... ou sans contenu. In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 33/34/35, 1994, p. 77.99.

FONTANILLE, J. Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère. In: *Visio* . Histoire de l'art et sémiotique, v. 3, n. 2, 1998. Disponível em [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/articles\\_pdf/visuel/decoratifberbere.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/decoratifberbere.pdf).

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim, 2003.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012 .

FONTANILLE, J . *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.

# Vozes do Social

FONTANILLE, J. *L'énonciation pratique: exploration, schématisation et transposition*, conférence invitée au symposium Common 14, 2014. Disponible em <http://www.lucid.ulg.ac.be/conferences/common14/downloads/Expose%20Jacques%20Fontanille.pdf>.

GREIMAS, A. J. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique. Actes sémiotiques*, n. 60, 1984.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, I. Paris: Hachette, 1979.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.

GROUPE  $\mu$ . *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. 4. ed., Paris: Armand Colin, 2009 [1980].

KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1964.

KLINKENBERG, J-M. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil, 2000.

LE GUERN, O. *Métalangage iconique et attitude métadiscursive*. In: *Signata, Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n. 4, 2014, p. 329-340.

MARIN, L. *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: EHESS /Usher, 2006 [1989].

MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Seuil, 1993.

PAOLUCCI, C. *Strutturalismo e interpretazione*. Milan: Bompiani, 2010.

PAOLUCCI, C. *L'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel*. In: BEYAERT-GESLIN, A.; DONDERO, M. G.; MOUTAT, A. (eds.). *L'énonciation visuelle*. Limoges: Lambert-Lucas, 2016.

PARIS, J. *L'espace et le regard*. Paris: Seuil, 1965.

PETITOT, J. *Morphologie et esthétique*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.

SCHAEFFER, J-M. *Narration visuelle et interprétation*. In: RIBIÈRE, M.; BAETENS, J. (eds.), *Time, Narrative & The Fixed Image*. Amsterdam: Atlanta, 2001.

SHAIRI, R.; FONTANILLE, J. *Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain*. In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 73-74-75, 2001. Disponible em [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/articles\\_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf).