

An abstract painting with a dark, textured background. The composition is dominated by bold, expressive brushstrokes in various shades of red, from deep maroon to bright, almost white highlights. The strokes are layered and overlapping, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of intense energy and dynamic contrast.

Fortaleza, 2021

Greimas e Peirce: Dois Olhares para o Abstrato

Universidade Federal do Ceará
Centro de Tecnologia Departamento de Arquitetura
e Urbanismo e Design Graduação em Design

Bianca de Azevedo Tavares

Bianca de Azevedo Tavares

**Greimas e Peirce:
Dois Olhares para o Abstrato**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

**Orientadora: Prof^a Dr^a Anna Lucia dos Santos
Vieira e Silva**

Co-Orientadora: Prof^a Dr^a Alexia Carvalho Brasil

Fortaleza, 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

- T228g** **Tavares, Bianca de Azevedo.**
Greimas e Peirce: : Dois Olhares para o Abstrato / Bianca de Azevedo Tavares. – 2021.
57 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2021.**
Orientação: Profa. Dra. Anna Lucia dos Santos Vieira e Silva.
Coorientação: Profa. Dra. Alexia Carvalho Brasil.
- 1. Design. 2. Arte Abstrata. 3. Semiótica Peirciana. 4. Semiótica Discursiva. I. Título.**
- CDD 658.575**

Bianca de Azevedo Tavares

**Greimas e Peirce:
Dois Olhares para o Abstrato**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Anna Lucia dos Santos Vieira e Silva
Co-Orientadora: Prof^a. Dr^a Alexia Carvalho Brasil

Aprovada em: 26/08/2021

Fortaleza, 2021

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Anna Lucia dos Santos Vieira e Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Alexia Carvalho Brasil (Co-Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Aura Celeste Santana Cunha (Examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, Sinara Azevedo, por me dar a oportunidade de estar na faculdade, sempre incentivando minha educação, me lembrando a importância de meus estudos. Agradeço também minha gata Katy, por me dar todo o apoio emocional que pôde durante anos, sempre posso contar com sua presença ao meu lado.

Sou grata a meus companheiros de curso, em especial, Bruna Maria, Taty Frankalino, Mateus Sampaio, Renata Pinheiro, Sanderson Amaral, Gabriel da Silva, Leticia Maria, Breno Moraes, Aliny Cordeiro e Sidney Martins. Pude dividir com eles minhas angústias e alegrias durante minha jornada na graduação, o que a fez ser completamente única e inesquecível, me deixando cheia de saudades.

Assim como meus colegas, meus professores durante o curso também são alvo dos meus agradecimentos. Eles me ajudaram a ser quem sou hoje, fazendo o possível e o impossível pela minha formação como designer. Menciono com muito orgulho minhas orientadoras, Anna Lucia e Alexia, que me guiaram, com muita dedicação, na conclusão desse projeto.

Por fim agradeço minha amiga Sabrina Moreira pela conclusão deste trabalho, ela me apresentou a semiótica e nunca me negou ajuda sempre que precisei. Sem ela este projeto não seria o que é hoje, serei para sempre grata por sua amizade e companheirismo.

A todos os citados e aqueles que também me ajudaram no meu trajeto, mas infelizmente não consegui citar, deixo um grande agradecimento. Muito obrigada por me ajudarem a chegar até aqui!

Resumo

Este projeto tem como objetivo central encontrar a melhor maneira de desvendar os significados presentes em elementos gráficos de pinturas abstratas. Não é objetivo desta pesquisa comparar as duas teorias a fim de determinar uma superior, mas demonstrar como elas podem ser utilizadas diante do objeto de estudo na etapa processual determinada para cada uma e como auxiliam-se no decorrer das análises. Para isso, foram utilizadas a semiótica greimasiana e a semiótica peirceana para analisar um quadro abstrato e um relato processual em momentos distintos. Primeiro, é apresentado o quadro abstrato e o relato processual deste, realizado pela própria autora. Em seguida, são feitas duas análises do quadro, uma peirceana e uma greimasiana, nas quais a primeira fundamenta a segunda. Depois é realizada uma análise greimasiana do relato. Posteriormente, as duas análises greimasianas são comparadas em busca de reiterações de sentido que mostrem a eficácia da união das duas teorias. Por fim, após realizadas esta comparação será ponderado como cada metodologia foi adaptada ao objeto, obtendo assim um registro de como as duas teorias distintas trabalham em conjunto.

Palavras Chave: Design. Arte Abstrata. Semiótica Peirciana. Semiótica Discursiva.

Abstract

This project's main objective is to find the best way to unveil the meanings present in graphic elements of abstract paintings. It is not the objective of this research to compare two theories in order to determine a superior one, but to demonstrate how they can be used from the object of study in its procedural stage specified for each one and how they help each other during the analysis. For this, the Greimasian semiotics and the Peircean semiotics were used to analyze an abstract framework and a procedural report at different times. First, the abstract framework and its procedural report, carried out by the author herself, are presented. Then, two analyzes of the picture are made, one Peircean and one Greimasian, in which the first is based on the second. Afterwards, a Greimasian analysis of the report is carried out. Subsequently, the two Greimasian analyzes are compared in search of reiterations of meaning that show the effectiveness of the union of the two theories. Finally, after performing this comparison, it will be considered how each methodology was adapted to the object, thus obtaining a record of how the two distinct theories set together.

Keywords: Design. Abstract art. Peircean Semiotics. Discursive Semiotics.

Lista de Figuras

FIGURA 1	Esboços que foram desenhados por membros da equipe da Biblioteca Pública de Nova York no processo de criação de um novo logo.	12	FIGURA 24	Zoom no quadro em conjunto de formas horizontais.	41
FIGURA 2	Cadeira Panton em vermelho.	12	FIGURA 25	Objeto de estudo tendo elementos pictóricos destacados em "A" e "B" para melhor entendimento.	43
FIGURA 3	Quadros abstratos feitos pela autora.	13	FIGURA 26	Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria eidética, e conteúdo.	45
FIGURA 4	Linha do tempo elaborada pela autora.	14	FIGURA 27	Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo.	45
FIGURA 5	Triade signica exemplificando a dinâmica entre interpretante, signo e objeto.	19	FIGURA 28	Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo.	45
FIGURA 6	Gráfico explicativo de planos de expressão e conteúdo, elaborado pela autora.	21	FIGURA 29	Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo.	46
FIGURA 7	Gráfico explicativo de percurso gerativo do sentido elaborado pela autora.	22	FIGURA 30	Gráfico ilustrando quadrado semiótico da análise do quadrado.	46
FIGURA 8	Gráfico especificando as relações da categoria topológica.	23	FIGURA 31	Gráfico ilustrando percurso narrativo da análise do quadro.	46
FIGURA 9	Quadro Nostalgia, elaborado pela autora.	24	FIGURA 32	Gráfico ilustrando percurso narrativo da análise do relato.	48
FIGURA 10	¼ do quadro Guerra e Paz, elaborado pela autora.	24	FIGURA 33	Gráfico ilustrando quadrado semiótico da análise do relato.	49
FIGURA 11	Gráfico ilustrando a hipótese projetual elaborado pela autora.	26	FIGURA 34	Gráfico ilustrando comparação que será realizada entre as análises.	51
FIGURA 12	Gráfico ilustrando metodologia projetual elaborada pela autora.	30	FIGURA 35	Gráfico ilustrando quadrado semiótico da análise do relato.	52
FIGURA 13	Pintura que será objeto da análise.	33	FIGURA 36	Gráfico ilustrando percurso narrativo da análise do quadro.	52
FIGURA 14	Triade da análise semiótica peirceana.	34			
FIGURA 15	Triade dentro do interpretante.	35			
FIGURA 16	Zoom de uma parte da Figura 12.	37			
FIGURA 17	Mais um zoom de uma parte da Figura 12.	37			
FIGURA 18	Mais uma vez é trazido o quadro que é o objeto de análise.	39			
FIGURA 19	Gráfico especificando as relações das categorias topológicas.	40			
FIGURA 20	Quadro, objeto de estudo tendo elementos pictóricos destacados para melhor entendimento.	40			
FIGURA 21	Zoom no quadro em forma vermelha e pontiaguda.	41			
FIGURA 22	Zoom no quadro em formas vermelhas arredondadas.	41			
FIGURA 23	Zoom no quadro em conjunto de formas verticais.	41			

Lista de Abreviaturas

ATDC 1	Atelier de Trabalho de Conclusão em Design 1
ATDC 2	Atelier de Trabalho de Conclusão em Design 2
UFC	Universidade Federal do Ceará

Sumário

1. Introdução	9		
2. Contextualização e Abordagem do Tema	11		
2.1. Abstracionismo no Design	12		
2.2. Contextualização Histórica	14		
2.3. Pergunta de Pesquisa	15		
2.4. Objetivos	15		
2.4.1. Objetivo Geral	15		
2.4.2. Objetivos Específicos	15		
2.5. Justificativa	16		
3. Fundamentação Teórica	17		
3.1. A autoetnografia	18		
3.2. Semiótica Peirceana	19		
3.2.1. Triade Peirceana	19		
3.3. Semiótica Discursiva	21		
3.3.1. Semiótica Discursiva e Geração de Sentido	21		
3.3.2. Semiótica Discursiva na Análise de Imagens	23		
3.4. Semiótica Peirceana como Plano de Conteúdo	26		
4. Hipótese	27		
5. Metodologia	29		
6. As Análises	32		
6.1. O Objeto da Análise - Quadro	33		
6.1.1. Análise Peirciana	34		
6.1.1.1. O Signo	35		
6.1.1.2. O Interpretante	36		
6.1.1.3. O Objeto	37		
6.1.1.4. Kandinsky no Símbolo Peirceano	38		
6.1.1.4.1. Tendo em vista a obra	37		
6.1.1.4.2. Vermelho e Preto	38		
6.1.1.4.3. Conclusão	38		
6.1.2. Semiótica Peirceana como Plano de Conteúdo na Análise do Quadro	39		
6.1.2.1. Categorização Plástica da Obra	39		
6.1.2.1. Categoria Topológica	40		
6.1.2.2. Categoria Eidética	41		
6.1.2.3. Categoria Cromática	42		
6.1.2.4. Conclusão	42		
6.1.3. A Colaboração de Teorias	43		
6.1.3.1. Identificar elementos do texto capazes de estabelecer uma organização sintática	43		
6.1.3.2. Desenvolver essa organização	44		
6.1.3.2.1. Dinâmica dos dois tons	44		
6.1.3.3. Definir dualidade semântica com base no plano de conteúdo.	44		
6.1.3.4. Traçar paralelos das categorias semânticas com as plásticas.	45		
6.1.3.5. Traçar percurso narrativo plástico feito em cada categoria, sendo essas categorias edéticas, topológicas e cromáticas.	46		
6.2. O Objeto da Análise - Relato	47		
6.2.1. A Análise Discursiva	47		
6.2.1.1. Sujeitos da Ação	48		
6.2.1.2. O Contrato	48		
6.2.1.3. O Ato	48		
6.2.1.4. As Categorias	49		
7. A Comparação	50		
7.1. Elementos pictóricos vs. Sujeitos da narrativa	51		
7.2. Questões de "disputa" vs. Temáticas de "receio"	51		
7.3. Dualidades Fundamentais	52		
7.4. Conclusão	53		
8. Considerações Finais	54		
9. Referências	55		



1 Introdução

No curso de design da **UFC**, em 2021, a semiótica peirceana é uma disciplina obrigatória no terceiro semestre da graduação. Sendo seus conceitos introduzidos por meio de autoras como Lucia Santaella e Lucy Niemeyer, é ensinado como aplicar a teoria ao design e ela se emprega muito bem de diversas formas.

Foi nesta disciplina que tive o primeiro contato com a semiótica, uma teoria de carga pesada com conceitos complexos, porém interessantíssimos e de fácil adequação às artes visuais, campo pelo qual tenho bastante interesse. Inclusive, falaram-me diversas vezes que esta teoria seria o suficiente para abarcar este estudo, do que não discordo. No entanto, também tive uma relação de grande fascínio com a semiótica discursiva.

Descobri a semiótica greimasiana por meio de amigos que cursavam Letras. Estes me falaram muito bem da teoria, o que me instigou a fazer a disciplina. Como esperado, me interessei também por esta semiótica, portanto, quis trazê-la para meu trabalho de conclusão do curso. Apesar da disciplina em si não necessariamente trazer a semiótica discursiva aplicada ao imagético, há diversos autores que o fazem. Um destes é Antonio Vicente Pietroforte, que, com seu livro *Significação da Pintura* (2016), ajudou a embasar grande parte deste trabalho.

Vejo na semiótica discursiva visual uma grande oportunidade de aplicação ao design, e pretendo, com este trabalho, começar a vislumbrar esta aplicação. Quem sabe, no futuro, o curso de design da UFC traga disciplinas que explorem estas possibilidades.



2 Contextualização e abordagem do tema

2.1 Abstracionismo no Design

Levando em consideração registros eurocêntricos, a arte abstrata teve seu berço na Europa no início do século XX, tendo como precursores os pintores Kazimir Malevich (1879-1935), Piet Mondrian (1872-1944) e, Wassily Kandinsky (1866-1944), o professor da Bauhaus¹, o primeiro a discutir o abstracionismo como teoria. Cada um seguiu uma vertente artística diferente, porém todos desprendidos do figurativo em algum ponto de suas carreiras.

Nota-se que a fuga do figurativo é um tema recorrente tanto no design gráfico quanto no de produto, sendo o abstracionismo um recurso fundamental para, citando alguns exemplos, a criação de marcas e concepção formal de objetos ou conjuntos de objetos.

Abaixo um exemplo de como o processo de abstração da foto de uma estátua de leão levou a construção da logo da Biblioteca Pública de Nova York. A logo não nega completamente o figurativo, mas a fuga deste já é o suficiente para exemplificar o uso da abstração no design.



Figura 2:
Cadeira Panton em vermelho.
Disponível em link:
<http://micasa.com.br/produto/panton-chair-classic--vitr>

Acima está um exemplo de cadeira Panton, cujo design foi feito por Verner Panton em 1960 e revolucionou a época, pois quebrava os ângulos retos esperados de uma cadeira. Traz-se esta cadeira como exemplo do abstracionismo aplicado ao design de produto, pois sua forma é uma fuga da imagem que se tem em uma concepção coletiva atrelada à palavra “cadeira”. Inovando com sua fluidez, número de pernas e apoio, é um exemplo claro de abstracionismo formal.

1. Bauhaus foi uma escola de arte e design alemã fundada em 1919, revolucionária ao design da época.

Figura 1:
Esboços que foram desenhados por membros da equipe da Biblioteca Pública de Nova York no processo de criação de um novo logo
Disponível em link:
<https://cityroom.blogs.nytimes.com/2009/11/09/a-new-look-for-the-public-libraris-lion-logo/>

Neste trabalho o abstracionismo é visto através da semiótica peirciana e greimasiana, a fim de buscar em formas, pontos, linhas e cores uma significação sensível e experimentar um meio de conciliar duas teorias distintas. Foram estudadas pinturas, como a da Figura 3, em que a concepção formal tem uma justificativa ligada ao campo do sentir. Portanto, não há justificativas aparentes para a localização dos pontos, manchas ou cores na composição, a não ser o discernimento do artista ao elaborar a obra.

Este tipo de experimentação plástica contribui para o design em um âmbito formador. Questões plásticas, como decisões de que cor usar, ou que forma melhor se adequa a uma necessidade, tem suas respostas em estudos e em experimentos. A livre aplicação do abstracionismo, seja em forma de pintura, colagem ou desenho, é um exercício de base para o designer e é isto que este documento tenta fazer.

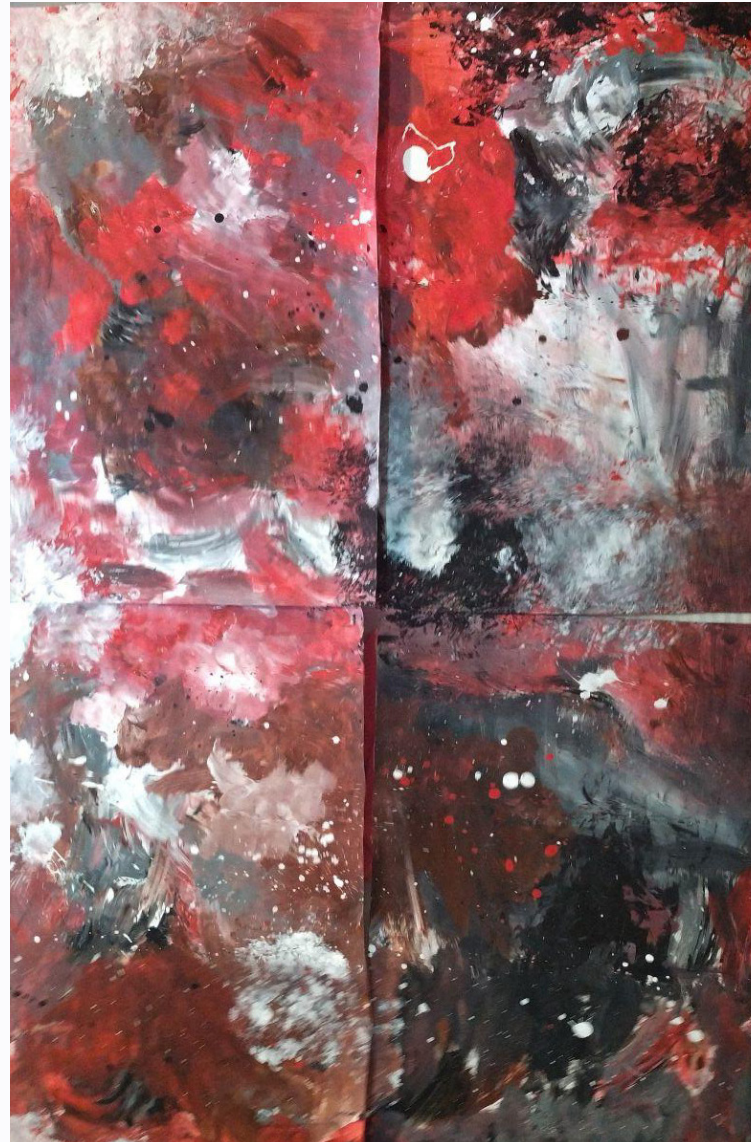


Figura 3:
Quadros abstratos feitos pela autora.
Fonte: Elaborados pela autora.

2.2 Contextualização Histórica

Com o propósito de estudar o abstracionismo e as teorias semióticas, greimasiana e peirciana, é interessante fazer um breve apanhado histórico, entender um pouco do contexto em que as teorias estavam inseridas. Batista (2003, p.2) trás que: "O final do século XIX e início do XX fizeram surgir dois vultos de grande valor na discussão sobre o signo: Charles Sanders Peirce, ainda no âmbito dos estudos filosóficos e Ferdinand Saussure, o pai da lingüística científica."

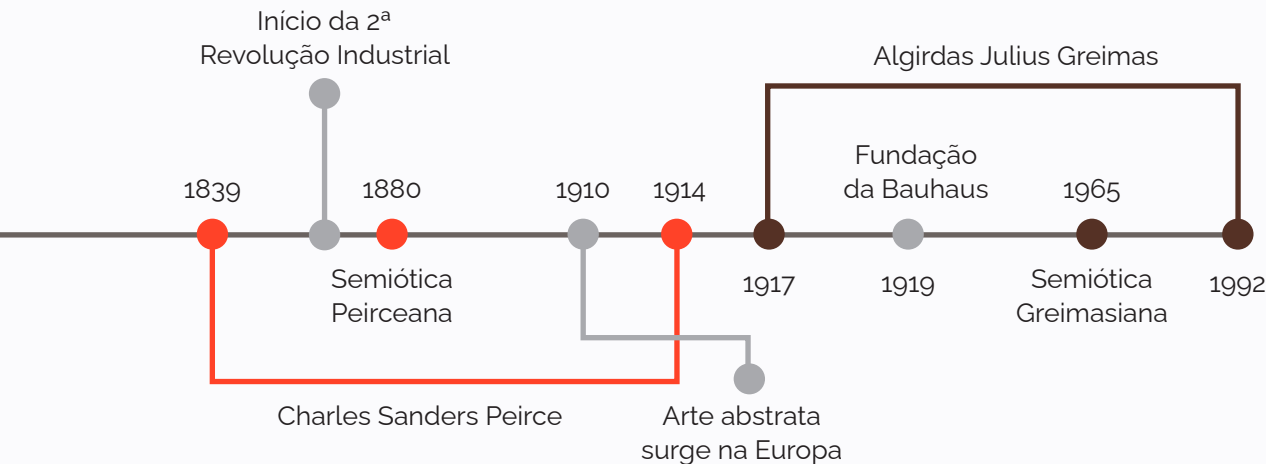


Figura 4:
Linha do tempo elaborada pela autora.
Fonte: Elaborada pela autora.

Analisando a linha do tempo acima, percebe-se que Charles Peirce se dedicou à conceituação da semiótica durante o período oitocentista, no qual o mundo se tornava cada vez mais aguçado e atento. Havia uma industrialização crescente que aumentava o movimento e interações nas cidades, corroborando com a criação da teoria semiótica por volta de 1880.

Peirce desenvolve sua obra num período em que o mundo à sua volta se hiperpovoava por signos. O surgimento do cinema e da fotografia, a emergência das multidões, as transformações nas grandes cidades, os diferentes tipos urbanos (operários, advogados, mendigos, comerciantes, etc.) tornariam a realidade sógnica de seu tempo mais complexa e diversificada. [...] Ao desenvolver sua teoria semiótica, Peirce perseguia conceitos que dessem conta da multiplicidade de eventos da natureza e da cultura, construindo uma teoria de caráter geral e abstrato (MARQUES, 2005, p. 148).

Tal contexto, que ajudou Peirce a desenvolver sua teoria, também teve papel crucial no abstracionismo como teoria, buscando o rompimento com as formas antigas e tradicionais. Neste contexto, além da arte abstrata, também surgiram as vanguardas artísticas, como o surrealismo, expressionismo, futurismo, entre outras.

Os artistas viviam um momento de novas possibilidades e buscavam sentido para a arte da época; a arte abstrata surgiu num período de amplas transformações políticas, mudanças tecnológicas no campo industrial e novas descobertas e ideias no campo das ciências sociais (PROCÓPIO, 2012, p.14).

Peirce entendeu o signo por meio de tríade, seguindo um viés filosófico do sentir, existir, interpretar. Porém, direcionando o pensamento agora para a semiótica greimasiana. Greimas seguiu os passos de Saussure (1857-1913), que acreditava em uma dicotomia e oposição.

Como abordado por Batista (2003), Greimas dá continuidade aos pensamentos saussurianos, na Escola Semiótica de Paris, fundada por ele na década de 1960. Desenvolveu grandes avanços durante sua vida, deixando o legado de uma teoria riquíssima que segue em construção por seus alunos e acadêmicos e entusiastas da área.

2.3 Pergunta de Pesquisa

Quais os potenciais analíticos das semióticas peirceana e greimasiana no estudo de uma pintura abstrata?

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo Geral

Estudar como elementos pictóricos, tais como traços, manchas e cores, fundamentados com uma análise semiótica peirciana, se articulam em uma análise discursiva a fim de entender seu percurso narrativo.

2.4.1 Objetivos Específicos

Nota-se que, para alcançar o objetivo geral e poder assim melhor responder a pergunta de pesquisa, é preciso ter objetivos específicos que funcionam similarmente a uma metodologia, guiando o decorrer do projeto. Sendo estes:

- a. Aprofundar o estudo da semiótica peirceana na fundamentação teórica de uma pintura abstrata.
- b. Investigar a semiótica discursiva na análise de uma pintura abstrata
- c. Analisar o percurso narrativo de uma pintura abstrata.
- d. Entender como duas teorias distintas podem ser utilizadas em conjunto na análise de um quadro abstrato.
- e. Verificar por meio das análises se as distintas teorias semióticas não se contradizem.

2.5 Justificativa

A semiótica discursiva se mostra uma excelente ferramenta de análise, revelando inúmeros nuances sobre o texto em cada um de seus níveis e, por isso, é inegável a sua contribuição para a linguística. Então, por que não trazê-la para o campo do design e da arte? Analisar narrativas de peças gráficas, como é o caso das pinturas abstratas, à primeira vista parece trazer quase infinitas possibilidades de reflexões.

Interpretar algo que aparentemente não foi feito para ser interpretado tem uma beleza por si só como tema. Aliar essa análise greimasiana à teoria semiótica peirciana traz uma possibilidade muito rica ao projeto. Além disso, demonstrar como essas duas teorias tão diferentes se encontram e se auxiliam para uma boa análise é intrigante o suficiente para justificar este projeto.

Esta pesquisa pode, portanto, ser útil ao campo do design, primeiramente ao curso de design da Universidade Federal do Ceará (UFC), buscando abrir possibilidades da experimentação de outras teorias na área. Ademais, o ato de experimentar de forma livre o uso de elementos pictóricos é um exercício de grande importância para a formação básica de um profissional de design, visto que por meio da experimentação é possível adquirir conhecimento para aplicar esses elementos quando forem necessários.



3 Fundamentação Teórica

3.1 A Autoetnografia

Ao analisar as etapas do trabalho é possível que haja um estranhamento, já que a autora ocupa tanto o papel de analista quanto o de pintora, realizando assim uma análise da própria obra. Portanto, é possível que ocorra o questionamento de que as análises foram tendenciosas. No entanto, este conceito de autopesquisa se encaixa na autoetnografia. Leandro Oliveira Rocha et al (2018), comenta que:

[...] a autoetnografia emerge nas ciências sociais como aporte teórico-metodológico de investigação sustentado nas experiências culturais do pesquisador. Contrapondo modelos positivistas, amparados na neutralidade científica, o autoetnógrafo elabora a pesquisa a partir de situações vividas, sentimentos e análises reflexivas, pautados no problema de investigação, marco teórico e rigor metodológico. Experiência, subjetividade e reflexividade confirmam o protagonismo do autoetnógrafo e mobilizam processos de conscientização – características que entendemos como processo de formação crítica do pesquisador ao longo da própria investigação autoetnográfica
(ROCHA et.al., 2018, p. 168).

Deve-se ter em consideração a relação entre autor e obra, que nesta pesquisa vai ser encarada de maneira bem objetiva, tentando separar ao máximo do objeto de pesquisa tanto a pintora quanto a analista. Portanto, seguir essa linha metodológica é de suma importância para que haja o maior rigor processual possível, garantindo que as análises a serem feitas não percam credibilidade. Além disso, é necessário que cada passo seja justificado e detalhado. Por fim, cabe mencionar que as análises foram feitas com um distanciamento temporal considerável, tendo um período de três meses entre a concepção da pintura e a realização da sua análise.

3.2 Semiótica Peirceana

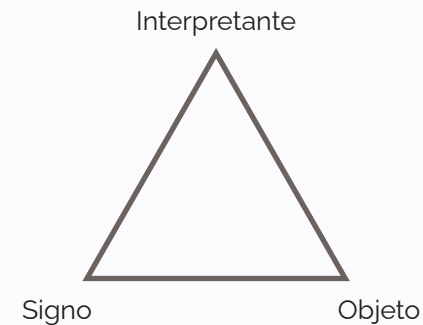
3.2.1 Triáde Peirceana

O filósofo Charles Sanders Peirce foi o responsável por fundamentar a semiótica peirciana e seus valores triádicos. Esta teoria, abordada neste trabalho, consiste em estudar como é percebido o mundo e, mais especificamente, como os signos e suas características se comportam.

O **signo**, como observado na citação abaixo, é uma representação de um **objeto**, só existe mediante a este objeto, e o meio utilizado para sua representação é denominado **interpretante**.

Um signo pretende representar, em parte pelo menos, um Objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu Objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu Objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediadamente devido ao Objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o Objeto, pode ser chamada o Interpretante (SANTAELLA, 1987, p.77 apud, NIEMEYER, 2007, P.35).

O signo é como percebemos determinado objeto, alvo da interpretação, e o interpretante é o meio pelo qual foi feita essa interpretação. A triáde, representada na Figura 5, rege todos os conceitos que Peirce traz em sua teoria, sendo o entendimento do seu funcionamento ideal para a aplicação destes conceitos.



Além dos conceitos base, que são o signo, o objeto e o interpretante, também são estudadas por Peirce categorias chave de uma experiência signica: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Levando em consideração Lucy Niemeyer (2007), Primeiridade é um momento de abertas possibilidades, não há um pensamento lógico, há apenas o sentir. O signo está imerso em um mar de possibilidades qualitativas, ainda indefinido. A Secundidade é a categoria que pode ser comparada a um susto, uma realização, epifania... Neste momento ainda não há pensamento lógico, há apenas uma quebra do mundo de possibilidades da primeiridade para uma existência. Porém na Terceiridade há lógica, nela se pensa sobre os acontecimentos, é um momento calculista de assertividade. Nela se aplicam reflexão, entendimento, regras e leis.

Quando estudamos a triáde semiótica, é preciso ter em mente que tanto o signo quanto o objeto e o interpretante refletem essas categorias signicas, tendo classificações de suma importância para a realização de uma análise semiótica. Para o signo em relação ao objeto podemos classificá-lo como (NIEMEYER, 2007):

- a. Ícone: representação signica por semelhança como, por exemplo, um desenho do objeto. (primeiridade)
- b. Índice: uma marca da existência do objeto como, por exemplo, as pegadas de um cachorro. (secundidade)
- c. Símbolo: para este signo a relação com o objeto é dada por convenções sociais como, por exemplo, uma placa com uma faixa vermelha acima do desenho de um cachorro é o suficiente para entendermos que neste local é proibido cães. (terceiridade).

Figura 5:
Triáde signica exemplificando a dinâmica entre interpretante, signo e objeto.
Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Niemeyer (2007)

Para o signo em relação a ele mesmo (NIEMEYER, 2007):

a. quali-signo: qualidade que é um possível signo. ex.: a cor vermelha é quali-signo (primeiridade).

b. sin-signo: o signo existente, singular. ex.: o vermelho desta bola (secundidade).

c. legi-signo: o signo como lei ou convenção social. ex.: a cor vermelha no trânsito é uma lei de proibição (terceiridade).

E, por fim, para o interpretante (NIEMEYER, 2007):

a. rema: (primeiridade) nível de incerteza, possibilidade, dúvida. Signo com inúmeras possibilidades no interpretante. ex.: pato (todos os patos que o interpretante contém em seu repertório).

b. discente: (secundidade) signo em sua existência real, quando há afirmações. ex.: o pato branco (um pato existente, em um interpretante).

c. argumento: (terceiridade) signo configurando uma lei ou norma, há rigor científico no que se fala. ex.: patos sabem nadar (quando o signo é entendido como uma regra pela interpretante).

Estes conceitos, principalmente os signicos em relação ao objeto, serão usados nesse estudo para a conceituação de pinturas abstratas, como pode ser visto no tópico 3.4.

3.3 Semiótica Discursiva

3.3.1 Semiótica Discursiva e geração do sentido

A semiótica discursiva é um método de análise textual desenvolvido pelo linguista francês Algirdas Julius Greimas, na qual sua intenção é a de estudar o percurso gerativo do sentido de uma obra. Percebe-se que um texto, seja ele verbal ou imagético, possui dois planos que constroem seu sentido: o plano de conteúdo e o plano da expressão. Sendo o plano de conteúdo todo o significado intrínseco do texto e o plano de expressão como o texto se manifesta. Segundo Fiorin:

Quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor se fala de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão

(FIORIN, 2015, p. 44).

Estes conceitos podem ser representados no gráfico:

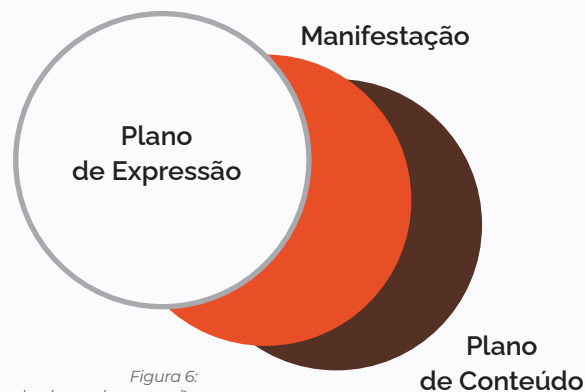


Figura 6:
Gráfico explicativo de planos de expressão e conteúdo elaborado pela autora
Fonte: Elaborado pela autora, com base em Fiorin (1989).

Com a finalidade de analisar o plano de conteúdo, Greimas divide o percurso gerativo do sentido em quatro níveis diferentes que vão do mais abstrato e simples até o mais concreto e complexo. Segundo Saraiva e Leite (2017):

No percurso da interpretação, por exemplo, parte-se da manifestação (isto é, do modo como uma dada substância realiza certo conteúdo) para chegar-se ao primeiro nível de organização do sentido: o nível discursivo. Em seguida, simplificando e abstraindo o discurso por um processo de “enxugamento” gradativo do sentido, em que algumas propriedades semânticas são desprezadas em proveito de outras, consideradas mais gerais, atinge-se o nível narrativo. Insistindo nesse processo de abstração e simplificação do sentido, chega-se ao nível fundamental, onde se encontram as estruturas elementares de significação

(SARAIVA, LEITE, 2017, p. 44)

Analisando cada nível separadamente temos:

a. **Nível da Manifestação:** É o nível da materialização do texto, sendo este um quadro, uma peça, um poema, etc, no qual articulam-se tanto o plano de conteúdo quanto o de expressão. Segundo Fiorin (2015, p.44) “Chamamos de manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão.”

b. **Nível Discursivo:** Neste nível são abordados os temas e figuras presentes no texto que traduzem formas abstratas e conceitos que o autor deseja passar para o leitor.

Esse é o nível mais complexo e concreto. A ele chegamos, geralmente, pela análise da expressão. O exame do modo como esta se articula permite depreender o conteúdo de um dado texto, ou seja, permite compreendê-lo mediante uma primeira transposição do sentido.

(FIORIN, 2015, p. 46)

c. **Nível Narrativo:** Neste nível, os elementos do texto são classificados e seu comportamento estudado. Aqui analisa-se, por exemplo, por que um personagem age como age, qual sua motivação. Segundo Barros:

A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada

(BARROS, 2016, p. 20)

d. **Nível Fundamental:** Nível mais abstrato de todos, aqui são estudadas categorias semânticas opostas como vida vs. morte ou totalidade vs. parcialidade, e como estas guiam o sentido do texto. De acordo com Fiorin (2015, p. 21) "a semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto."

No gráfico abaixo, pode-se perceber a ordem de passagem dos níveis e em que plano eles predominam.



Figura 7:
Gráfico explicativo de percurso gerativo do sentido elaborado pela autora.
Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Fiorin (1989).

Por meio desses níveis pode-se tanto construir como analisar um texto e, neste trabalho, eles foram usados como ferramentas de análise em pinturas abstratas. Porém, como a teoria de Greimas está mais atrelada a textos verbais, já que analisa majoritariamente o plano de conteúdo, foi utilizada neste trabalho a semiótica visual também desenvolvida por Greimas e estudada por Jean Marie Floch, como será visto em seguida.

3.3.2 Semiótica Discursiva na análise de imagens

A semiótica francesa greimasiana, apesar de ser uma excelente ferramenta para análise de textos verbais, tendo todo um percurso gerativo do sentido voltado para a análise do plano de conteúdo, encontrava-se com uma carência na análise do plano de expressão. Neste cenário, Greimas, no final da década de 80, pensando na relação entre os planos, estabelece bases para uma semiótica visual desenvolvendo novas categorias de análise voltadas à imagem, como aborda Mazzaron de Castro e Portela (2018):

De acordo com Greimas (1987), as formas (dimensão eidética) são compostas por massas de cores e são efeitos resultantes da aplicação de cromatismos. Assim, a cor (dimensão cromática) é dependente da luz, a qual estabelece também as tonalidades diferenciais entre tons claros e escuros
(CASTRO, PORTELA, 2018, p. 9)

Seguindo com seus estudos, ele acrescenta também a dimensão topológica, mais profunda que as anteriores.

Nesse contexto, três novas categorias (eidética, cromática e topológica) são adicionadas ao percurso gerativo do sentido por meio da semiótica visual.

[...] a semiótica visual ou plástica elabora, assim como a semiótica clássica, um modelo teórico-metodológico para analisar textos de diferentes linguagens: plásticas, pictóricas, entre outras.”

(CASTRO, PORTELA, 2018, p. 9)

A partir desta definição, nota-se a necessidade de usar essa teoria, que alia os planos presentes em uma obra, estudando-os em conjunto, a fim de uma experimentação mais satisfatória da semiótica greimasiana aplicada às pinturas abstratas desenvolvidas nesta pesquisa. Para tal, deve-se entender as categorias plásticas a fundo. Levando em consideração os estudos de Pietroforte (2016), as categorias conceituadas por Floch são:

Categoria Eidética

Busca entender as formas presentes em uma imagem e dispõem-nas em oposições fundamentais, como por exemplo:

Horizontais vs. Vertical.
Circular vs. Quadrado.
Uniforme vs. Multiforme.

Categoria Cromática

Analisa as variações cromáticas e de luz e sombra, pondo-as em oposições como:

Cores quentes vs. Cores frias.
Primárias vs. Secundárias.
Monocromático vs. Colorido.

Categoria Topológica

Nesta categoria, são analisados os aspectos da imagem enquanto composição, sendo necessário, segundo Pietroforte(2016), analisá-la em dois níveis: Linear ou Planar.

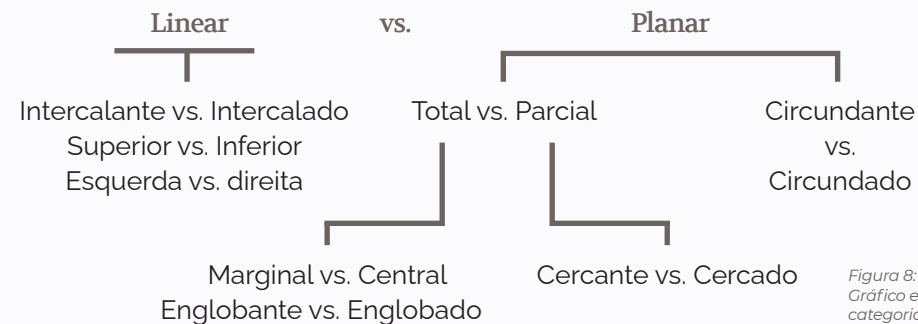


Figura 8:
Gráfico especificando as relações da categoria topológica.
Fonte: Elaborado pela autora, baseado em Pietroforte (2016, p.36).

A partir da a imagem a seguir, obras feitas pela a autora serão usadas para exemplificar estas categorias.

Figura 9:
Quadro Nostalgia, pintado pela autora.
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.



Figura 10
¼ do quadro Guerra e Paz,
pintado pela autora.
Fonte: Elaborado pela autora, 2020.



Na obra ao lado, é possível notar a dualidade topológica **Linear** pela distribuição horizontal das cores no que se pode classificar como dualidade **esquerda vs. direita**. Há também uma concorrência cromática que se pode dividir entre **cores quentes vs. cores frias**.

No exemplo da figura 9, percebe-se que há uma topologia **Planar** de **circundado vs. circundante** ao analisar o englobar dos tons mais esbranquiçados centrais pelos tons mais quentes e escuros na periferia da tela, trazendo também a dualidade **marginal vs. central**. Igualmente, nesta breve análise, pode-se opor **cores quentes vs. cores frias, escuro vs. claro**... Por fim, entrando nas categorias eidéticas, os respingos pontuais e manchas maiores poderiam se opor como **uniforme vs. multiforme**.

Definidas umas em relação às outras, as categorias plásticas ocorrem sempre juntas, todavia, devido à relativa autonomia que guardam entre si, pois podem ser isoladas durante a análise, é possível estudá-las separadamente

(PIETROFORTE, 2016, p. 31)

Em uma só obra existem diversas categorias e, para saber a relevância de cada uma para a análise, é preciso analisar o plano de conteúdo da obra com o intuito de ponderar em que momento as categorias podem ser usadas para uma melhor fundamentação.

Ao aliar estas categorias aos níveis discursivo, narrativo e fundamental, podem-se performar estudos que vão do figurativo até o abstrato. Para uma análise de uma pintura figurativa, as dualidades visuais podem ser ligadas de uma forma mais direta e imediata ao plano de conteúdo. Contudo, quando se lida com o abstrato é possível notar, à primeira vista, somente o plano de expressão, não havendo figuras para categorizar, apenas cores e formas. Ao pensar nesse dilema, Pietroforte propõe que:

Um primeiro passo é tratá-las (formas abordadas na pintura abstrata em questão) como personagens do discurso enunciado na tela, o que permite verificar seus papéis figurativos, temáticos e a narratividade sobre a qual estão construídas – em outras palavras, trata-se de determinar a “história” contada por meio delas

(PIETROFORTE, 2016, p. 93).

Mesmo que o plano do conteúdo de uma pintura abstrata não esteja aparente, ele de fato está lá, está no significado que o artista escolhe dar a sua obra. A análise de pinturas abstratas oferece o desafio de achar os papéis figurativos, como fala Pietroforte, sendo preciso analisar todo o trabalho do artista, dos quais movimentos ou vanguardas ele faz parte, se algum elemento ou cor é recorrente em suas obras. Faz-se um levantamento de informações com a finalidade de trazer insumos ao plano de conteúdo, podendo-se, assim, realizar a análise.

No caso do trabalho em questão, ao invés de uma grande pesquisa do itinerário da artista da obra que foi analisada, foi feita uma análise semiótica peirciana do quadro para que sirva como plano de conteúdo.

3.4 Semiótica Peirceana como plano de conteúdo

Quando se diz que foi utilizada uma base peirciana como plano de conteúdo para uma análise discursiva, é comum que haja um imediato estranhamento. As duas teorias são incrivelmente distintas e não encontramos registros das duas sendo utilizadas em conjunto. Por isso, é natural que a primeira vista este estudo pareça ousado. Tendo essa questão em vista, é importante esclarecer especificamente como essa junção de duas teorias foi feita e deixar claro que a experimentação realizada neste projeto não trouxe embates de conceitos.

No primeiro momento foi dito que houve um embasamento teórico peirciano que foi levado ao segundo momento de análise, greimasiana. Este embasamento teórico pretende justificar grafismos, como cores e linhas, utilizando a semiótica peirciana. Por exemplo, a cor vermelha trazida em determinada pintura, a partir de uma análise peirceana, pode ser interpretada como um signo simbólico que remete a raiva, explicitando a partir de qual convenção esse símbolo é definido. Essa questão da "raiva", embasada e justificada, é levada para a análise discursiva que vem a seguir.

Neste contexto, a semiótica peirciana age como fundamentador teórico para a tematização dos elementos gráficos do plano de expressão. Desta forma, os conceitos de cada teoria não estão em um choque contraditório, mas, na verdade, se auxiliam em prol da construção de um sentido, como mostrado no gráfico abaixo.

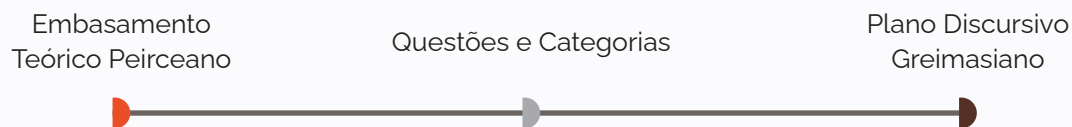


Figura 11:
Gráfico ilustrando a hipótese projetual,
elaborado pela autora.
Fonte: Elaborado pela autora,
com base em Pietroforte (2016).



4 Hipótese

A hipótese que guia este projeto é a de experimentar a possibilidade de uma análise discursiva visual, utilizando da semiótica peirciana como plano de conteúdo. Dessa forma, estuda-se como as duas teorias dialogam e auxiliam-se para interpretação e análise de pinturas abstratas. Normalmente, para analisar uma pintura abstrata utilizando o percurso gerativo do sentido greimasiano, como falado previamente no capítulo de fundamentação teórica, é preciso insumos para desvendar o plano de conteúdo presente na obra.

Diante disso, pretende-se usar a semiótica peirciana para conceituar estes insumos, desvendando questões e narrativas que compõem o plano de conteúdo necessário para a análise discursiva. Portanto, não serão levados termos peircianos para a análise greimasiana, evitando gerar contradições entre essas teorias tão diferentes. Assim, a hipótese é que as semióticas greimasiana e peirceana podem ser complementares na análise de uma pintura abstrata.



5 Metodologia

Como citado previamente na fundamentação teórica, para esta pesquisa foi feita uma autoetnografia, tendo como objeto de análise tanto uma pintura abstrata quanto um relato confeccionados pela autora das análises unicamente para esse estudo.

[...] podemos dizer que a autoetnografia é um método que se sustenta e se equilibra em um “modelo triádico” (Chang, 2008) baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo (SANTOS, 2017, p. 218).

Tendo em vista os pontos acima, o projeto foi dividido em 2 percursos, um para cada objeto de estudo, que posteriormente tiveram suas últimas etapas conciliadas. O primeiro percurso contempla a pintura com a análise peirceana (SANTAELLA, 2008; NIEMEYER, 2005), seguida de uma análise greimasiana, e o segundo percurso, com ênfase no relato, é fundamentado pela análise semiótica do discurso (FIORIN, 2018; GREIMAS, 1983).

No que diz respeito ao percurso da pintura, há o primeiro momento de **Pintura e Registro**, em que houve a concepção do quadro, objeto do estudo, e a do relato processual. Em seguida, acontece o momento do **Embasamento Peirciano**, que é composto por uma análise peirciana dos elementos da obra. Por fim, o momento da **Análise Greimasiana**, em que os elementos pictóricos foram classificados nas categorias plásticas e, com ajuda da análise da etapa anterior, foi aplicada a metodologia de Pietroforte, que será explicada posteriormente. Já o segundo percurso lida com as etapas de análise do relato. Este, cuja feitura realizou-se

paralelamente à pintura na etapa de **Pintura e Registro**, passou por uma **Análise Greimasiana**, que foi posteriormente comparada com a análise greimasiana do próprio quadro.

Chegadas às etapas finais desses percursos, deu-se o momento de **Comparação** entre os resultados das análises em busca de semelhanças, com o propósito de testar a eficácia das duas teorias sendo aplicadas em um mesmo processo analítico. Entretanto, é possível notar que o relato não foi contemplado em nenhum momento pela semiótica peirceana, pois, foi analisado apenas pela semiótica greimasiana. Esta escolha processual ocorreu para que a comparação final de análises fosse a mais precisa possível, com a finalidade de tentar extinguir qualquer parcialidade oriunda do fato da analista ser também a autora dos objetos de pesquisa.

Percurso da Obra

I. Pintura & Registro II. Fundamentação Peirceana III. Análise Greimasiana

Percurso do Relato

I. Pintura & Registro II. Análise Greimasiana

Comparação

Conclusão

Figura 12:
Gráfico ilustrando metodologia projetual,
elaborada pela autora.
Fonte: Elaborado pela autora

Detalhando melhor as etapas dos momentos do percurso da obra, primeiramente, foi realizada a confecção das pinturas, tendo sido restringida a escolha cromática para a composição, sendo permitida a utilização de apenas duas cores na obra, como, por exemplo, rosa e preto ou azul e amarelo. A escolha das cores que foram usadas foi feita livremente.

Já o registro processual foi o mais detalhado possível, trazendo em seu corpo textual as técnicas utilizadas, escolhas de cor e detalhes de natureza emocional, tais como o estado de espírito da artista na hora da pintura, alegrias e dificuldades encontradas no processo. Este registro é o relato que foi usado no segundo percurso metodológico.

No segundo momento, foi abordada a teoria da semiótica peirciana, cuja aplicação se deu na significação dos elementos abordados nas pinturas abstratas com o auxílio dos registros feitos na etapa anterior, os conceitos signícos peircianos.

No momento seguinte, foi abordada a semiótica francesa de Greimas. A obra confeccionada foi posta para uma análise do percurso gerativo do sentido por meio de uma metodologia usada por Pietroforte, na qual foi feita uma categorização plástica, passando, também, pelos seguintes etapas:

1. Identificar elementos do texto capazes de estabelecer uma organização sintática.
2. Desenvolver uma organização sintática.
3. Definir dualidade semântica com base no polo.
4. Traçar paralelo das categorias semânticas com as categorias plásticas.
5. Traçar percurso narrativo plástico feito em cada categoria visual, sendo essas as categorias eidéticas, topológicas e cromáticas.
6. Concluir

Estas etapas foram retiradas do livro *A Significação da Pintura* (PIETROFORTE, 2016), não estando necessariamente elencados desta maneira, porém foi tomada a liberdade de enumerá-los assim para facilitar o processo de análise.

Após completadas as etapas do percurso da obra vem a conclusão, na qual se compara a análise greimasiana da obra com a do relato, não de maneira hierárquica, mas sim, como uma reflexão em busca de correspondências conceituais que possam dizer se é realmente possível usar estas duas teorias semióticas nesta metodologia. Se de fato houve uma aplicação bem sucedida das teorias ou se este projeto identificou uma falha, de qualquer forma as informações e conhecimentos presentes neste documento já justificam a realização deste estudo.



6 As Análises

6.1 O Objeto de Análise - Quadro

Um quadro e um relato foram especificamente confeccionados para a realização deste projeto, estando o quadro ao lado de acordo com uma das diretrizes estabelecidas na metodologia: o uso de apenas duas cores no processo criativo.



Figura 13:
Pintura que será objeto da análise
Fonte:
Objeto de análise feito pela autora.

6.1.1. Análise Peirceana

Dando início à série de análises que foram contempladas ao longo deste projeto, para que então possa ser apresentado o confronto que desencadeou a conclusão do potencial de análise presente na obra abstrata em questão, foi usada a teoria semiótica peirciana.

Primeiramente, é preciso apresentar a tríade peirceana que guiou esta análise. Após uma reflexão, concluiu-se que, na ótica do quadro como objeto, seria ideal ter como signo a própria análise final do quadro, e como interpretante o próprio processo de análise pela teoria de Peirce.

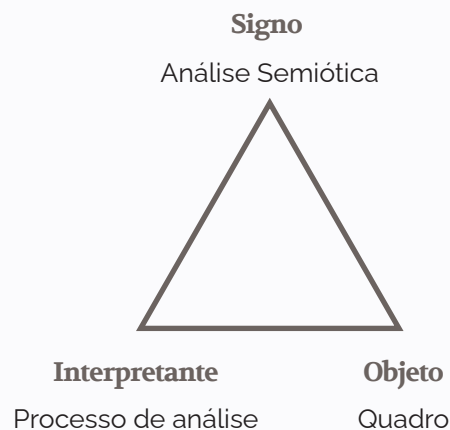


Figura 14:
Tríade da análise semiótica peirciana.
Fonte: Elaborada pela autora.

Após a definição da tríade que regerá a análise daqui para frente, é preciso voltar-se para as categorias signicas abordadas previamente neste documento, no tópico de fundamentação teórica, a começar pelo signo.

6.1.1.1. O Signo

Possui categorias signicas, sendo estas sin signo, quali signo e legi signo (e demais ocorrências), respectivamente significando a qualidade do signo em relação a ele mesmo, qualidades que acabam sendo entendidas como signos e leis estão dentro do próprio objeto.

Exemplificando, podem ser sin signos características técnicas como o tamanho de 95cm x 66cm; o tipo de papel, AP 30 Kg; as cores presentes (vermelho e preto); a sobreposição de cores que podem ser vistas no quadro; texturas de pinceladas; sobreposição de texturas; os pingos e respingos vermelhos; as linhas pretas; as linhas vermelhas; a predominância do preto; as manchas (como a vermelha central de 40 cm por 18 cm); a predominância da cor vermelha no canto superior esquerdo... Pode-se estender exaustivamente a lista de qualidades próprias do quadro, porém esses exemplos já bastam por enquanto.

Como quali-signos, podem-se listar as próprias cores usadas: vermelho e preto. Porém não da mesma forma feita acima, listando-as como sin-signo. Em um quali-signo a cor seria um signo possível, já no sin signo a cor estaria sendo tratada como signo de si mesma, dentro da própria realidade do quadro.

Por outro lado, com os legi-signos são buscadas leis dentro do universo do próprio objeto, não em um fator externo, mas sim interno. Ou seja, pode-se considerar o tipo de tinta, no caso tintas guache acrílica vermelha e preta, ou o tipo de papel, como já citado, AP 30 Kg.

6.1.1.2. O Interpretante

Após concluídas as considerações que dizem respeito ao signo e suas categorias, volta-se a atenção ao interpretante: o próprio processo de análise. Tendo em vista o caráter meta-linguístico de analisar o processo de análise, nota-se que há uma cadeia triádica inserida neste interpretante.

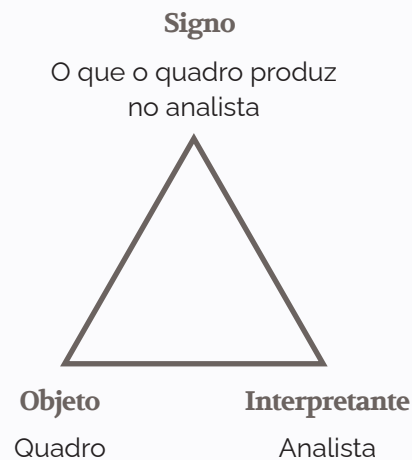


Figura 15:
Tríade dentro do interpretante
Fonte: Elaborada pela autora.

Esta cadeia está presente dentro do interpretante. Isto significa que, para o processo de análise, é preciso ter em mente o efeito que o objeto “quadro” causa no analista que o observa e como interage com o próprio repertório do analista. Pode-se averiguar esse efeito por meio das classificações do signo em relação ao interpretante, sendo elas a rema, o discente e o argumento; assim como o sin-signo, quali-signo e legi-signos foram abordados na fundamentação teórica.

A rema é o potencial interpretativo, está num patamar de primeiridade, está dentro da mente do interpretante. Pode-se dizer que ela condiz com as possibilidades que o vermelho (no caso, o contido no repertório) pode reverberar em seu interpretante, na mente do analista. Quanto ao discente, ele é

o potencial manifesto no quadro, por exemplo, a cor vermelha específica que está na pintura. Ou seja, o que no rema era uma possibilidade na cabeça da pintora agora, que foi pintado e expresso, se torna um discente. Por último tem-se o argumento, uma conclusão que ocorre como signo no nível mental do analista que observa o quadro como, por exemplo, se o vermelho e preto do quadro significassem uma sensação de frieza, isto é, um argumento particular deste analista.

6.1.1.3. O Objeto

Finalmente são analisadas categorias que dizem respeito ao signo em relação ao objeto, o ícone, índice e o símbolo, que, respectivamente, são de significação por semelhança, marcas da existência do objeto e leis externas que podem reger o objeto. Julgou-se que, para esta análise, foi interessante focar por um momento no signo simbólico que apresenta efeito no objeto, uma vez que as questões de semelhança não são expressivas, por ser um quadro abstrato, e os índices se assemelham ao sin-signo.

Na busca de uma lei pré estabelecida ou convenção social que pudesse trazer uma significação ao quadro, é relevante voltar atenção aos estudos de Wassily Kandinsky, um dos pioneiros na arte abstrata europeia e autor do livro *Do Espiritual na Arte* (1996). Este apresenta diversas conceituações que o próprio Kandinsky usa em suas obras no que diz respeito à cores e formas, e foram usadas também para conceituar a obra em questão no tópico a seguir.

6.1.1.4. Kandinsky no Símbolo Peirciano

Wassily Kandinsky, artista plástico já abordado aqui, escreveu diversos livros, entre eles o que usaremos para conceituar o simbolismo peirciano nesta análise, o *Do Espiritual na Arte* publicado em 1912 e traduzido para o português em 1996. Ele apresenta a visão única de Kandinsky como sinestésico, podendo ouvir sons ao olhar para suas pinturas, tratando cores e formas como sujeitos de uma narrativa que provocam diversos efeitos físicos e emocionais nas pessoas.

Antes de adentrar em como as ideias de Kandinsky podem funcionar como simbologia para o objeto de análise, é preciso entender a teoria para, só então, poder aplicá-la.

Ao adentrar no conteúdo de *Do Espiritual na Arte*, é perceptível que os conceitos de "Cor" e "Forma" trabalham em conjunto para fazer a significação de uma obra. Ambos podem ser comparados ao conceito semiótico de discente, sendo ambos conceitos, ou melhor, ideias intrínsecas às pessoas, cada uma dessas carregando um significado que se altera ao combiná-las. Desta forma uma composição nada mais é que um conjunto de formas e cores que interagem entre si, se ressignificando. Tudo que diz respeito a cor como elemento independente do quadro, pode ser reduzido a "1° - o calor ou a frieza do tom colorido. 2° - a claridade ou obscuridade desse tom (KANDINSKY, 1996 p.88)".

Ou seja, um tom amarelo, por exemplo, vai apresentar diferentes significados quando apresentado em uma tonalidade mais quente (mais próximo do vermelho e laranja no círculo cromático) ou em uma tonalidade mais fria (mais próximo do azul no círculo cromático). O mesmo processo ocorre se este for mais claro ou escuro. Portanto, tendo este conceito em mente, segundo Kandinsky, cores amarelas e mais claras demonstram uma proximidade do espectador, enquanto cores azuladas e mais escuras mostram uma profundidade que se distancia.

Nesta mesma teoria, o verde, por ser uma combinação do amarelo e azul, cores de valores opostos, acaba sendo um tom nulo de inércia absoluta, assim como a união do preto e branco resulta no cinza, um tom também neutro. Além disso, o preto e branco possuem conceitos interessantíssimos, ambos seriam incapazes de movimento, porém possuem uma força infinita, ainda que estáticos.

[...] (branco e preto) cores que não possuem força verdadeiramente ativa (capaz de se movimentar), mas que são, ao mesmo tempo, dotados de capacidade de resistência imóvel e de uma mobilidade incapaz de resistência. (Imagine-se uma parede indo até o infinito, de uma espessura infinita e um imenso buraco sem fundo.)

(KANDINSKY, 1996 p. 88).

As formas sendo definidas por suas pontas, quanto mais pontiagudas, como em triângulos, já círculos são tidos como graves, por serem totalmente redondos. Ao combinar cores e formas, é dito que cores como amarelo, ou mais claras, "ressoam" melhor com formas pontiagudas como triângulos. Por outro lado, formas como círculos, por terem uma ausência de pontas, ornaram melhor com cores profundas, tendo o azul como exemplo.

Esses tipos de combinações trazem à tona as características marcantes das cores, por exemplo, tons amarelos entoam uma extravagância, jovialidade, que ao serem combinadas a triângulos se intensificam. Entretanto, combinar uma cor amarela com um círculo, por exemplo, não é considerado errado, já que não existe um conceito próprio de erro na arte, tudo é um experimento. Essa combinação é muito possível, porém, as características antes citadas seriam apaziguadas e não tão bem aproveitadas, o que pode acabar sendo o objetivo do artista a depender da obra.

6.1.1.4.1. Tendo em vista a obra

Antes de aplicar essa conceituação de cores e formas ao quadro que está sendo analisado, é necessário elencar as cores e formas presentes para analisar seus significados. No quadro estão presentes um tom de vermelho quente e um tom de preto. Ambos os espectros de cores se sobrepõem diversas vezes, mas não chegam a se misturar. Também é possível notar que não há formas bem definidas como triângulos e círculos, mas sim manchas orgânicas que brigam por dominância. Portanto, é importante voltar à obra *Do espiritual na Arte* para ter uma ideia mais específica do que a cor vermelha traz ao espectador, segundo Kandinsky, mais a frente serão abordado o preto e a dinâmica entre as duas cores. "O vermelho tal como imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada (KANDINSKY, 1996 p.97)".

Tais características são especialmente ressaltadas no tom de vermelho usado no quadro, que se caracteriza por um tom de natureza mais quente, mais próximo do amarelo no círculo cromático. No entanto, de maneira quase contraditória, estas qualidades se voltam para si. Apesar de energético e intenso, o vermelho se fecha para seu interior e, voltando toda sua energia para si, não se aproxima do espectador como faria o amarelo.

Tendo em vista esta breve reflexão sobre a expressividade das cores, é possível, neste momento, voltar-se ao quadro e prestar atenção a como as formas presentes na obra interagem com o vermelho descrito. As formas construídas variam entre alongadas e mais pontuais, alternando-se entre pontiagudas e delimitações mais arredondadas. Para o autor, formas pontiagudas, como na imagem a seguir, trazem à tona o potencial das cores quentes, como o vermelho em questão, deixando mais evidente sua intensidade.

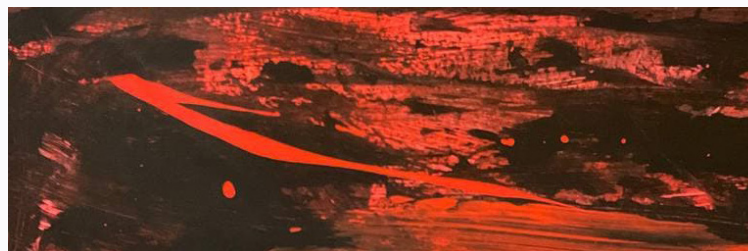


Figura 16:
Zoom de uma parte da Figura 12.
Fonte: Elaborado pela autora.

Já no exemplo a seguir, vêem-se formas mais contidas e de perímetro mais arredondados, que, segundo o autor, trazem uma aparência "profunda":

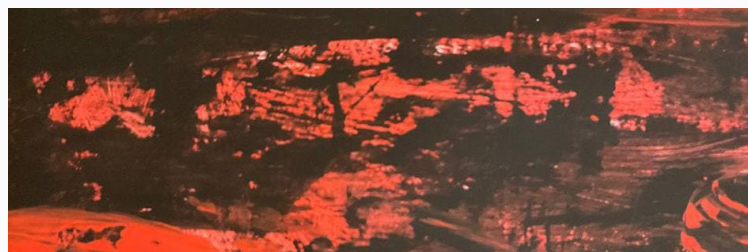


Figura 17:
Zoom de uma parte da Figura 12.
Fonte: Elaborado pela autora.

A aparência de profundidade é resgatada no azul presente na composição do violeta, encontrado na cor vermelha, já que o autor classifica o vermelho como uma união entre o laranja e o violeta; em oposição ao verde, que é a união entre amarelo e azul. Igualmente, as formas arredondadas resgatam a profundidade que vem do violeta, trazendo para si um viés mais contido da cor, já que este vermelho quente, ao remeter a um tom mais frio, se comporta de forma fatal, perdendo as propriedades de intensidade vindas do laranja. Além disso, a sensação de profundidade mencionada vem também da forma e não apenas do tom em si.

6.1.1.4.2. Vermelho e Preto

Após analisar o vermelho e sua dinâmica com as formas orgânicas usadas na pintura, é necessário atentar ao preto do quadro, que está funcionando praticamente como um fundo escuro. O preto segundo Kandinsky, é uma cor inerte, porém, profunda, quase como um buraco sem fundo. Ao ter adicionado azul no seu espectro de cor, ele ganha o potencial de remeter a mais profunda tristeza humana. Entretanto, neste caso, o preto está em contraste com o vermelho, numa dualidade conflitante, considerando que o vermelho em questão tem um aspecto quente e claro, logo vibrante e energético.

Ao analisar a composição da obra como um todo, levando em conta o conflito apresentado acima, ela apresenta manchas vermelhas que aparentam ser um fundo primordial da pintura, posteriormente coberto por uma camada falhada de tinta preta. Em seguida, pode-se notar, como um ato de resistência, grandes manchas vermelhas, verticais e orgânicas, seguidas de formas menores e mais pontiagudas que buscam cobrir essa camada de tinta preta, sobrepondo-se de forma estridente em contraste com o tom escuro.

Dessa maneira, o pigmento das manchas vermelhas que estão em um plano acima da camada preta mostram-se com qualidades típicas de cores quentes, fazendo jus às suas raízes amareladas: um caráter excêntrico, animado, energético, ambicioso. Porém, como ainda se trata do vermelho, estas características explosivas fazem parte da composição da própria cor, voltando-se para si. Já o preto, nesse contexto, se comporta como uma âncora "como um 'nada' sem possibilidades, como um 'nada' morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o preto (KANDINSKY, 1996, p. 96)".

É importante também observar que as cores interagem de forma a não se misturarem, fato que se mostra pertinente ao já que "escurecê-los (os vermelhos) com o preto é-lhes funesto porque o preto, que é mortiço, extingue ou reduz ao mínimo a incandescência (KANDINSKY, 1996, p. 97)".

Ou seja, o que há não é a morte de um elemento em prevalência do outro, mas, ao olhar para o quadro pela perspectiva de Kandinsky, o espectador sente essa dualidade de cores de forma impactante, pois ambas as cores são intensas, porém de maneiras completamente opostas. O vermelho tem seu ânimo sendo segurado para baixo pelo "nada" do preto, porém numa eterna batalha que resultaria em uma cor consumindo completamente a outra. Entretanto, isso não é o que não ocorre, pois o quadro capturou um momento em que as cores ainda estavam brigando, sem se misturar. Não há um vencedor, há apenas a sensação de conflito.

6.1.1.4.3. Conclusão

Esta simbologia abstrata trás interessantíssimas reflexões para o trabalho. Olhando especificamente por um filtro semiótico, percebe-se que nesta análise a teoria de Kandinsky vai além do símbolo, chegando também ao discente, já que nomeiam-se diversas possibilidades interpretativas no que diz respeito ao campo das emoções. As sensações, que pareciam ser intangíveis, são classificadas e pautadas.

É possível também averiguar que a análise tomou um rumo praticamente narrativo com esta simbologia, pois as cores e formas parecem se comportar como sujeitos de uma história. Dessa forma interagem entre si com suas características, agindo como personalidades num enredo que na verdade é um quadro. O caráter narrativo foi pautado novamente no tópico a seguir, em que esta análise foi usada para auxiliar a análise discursiva da obra, como plano de conteúdo para suas categorias plásticas.

6.1.2. Semiótica Peirciana como Plano de Conteúdo na Análise Discursiva do Quadro

6.1.2.1 Categorização Plástica da Obra

Para guiar a análise discursiva, tendo a obra abstrata em questão como objeto de estudo, foi usado como bibliografia base o livro *A Significação na Pintura* (2016) escrito por Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. O primeiro passo proposto pelo autor para uma análise imagética é categorizar os elementos presentes na obra em categorias plásticas: as categorias eidética, cromática e topológica.

Antes de começar as devidas classificações, identifica-se, olhando novamente para o quadro, que, por se tratar de uma figura abstrata, os elementos gráficos a serem analisados são cores e formas extremamente orgânicas. No caso, já se nota que o contraste principal realiza-se por formas vermelhas e formas pretas.



Figura 18:
Mais uma vez é trazido o quadro que é o
objeto de análise
Fonte: Objeto de análise feito pela autora.

6.1.2.1.1. Categoria Topológica

Pietroforte (2016) determina que "as categorias topológicas, responsáveis pela distribuição e forma das cores." Percebe-se que o quadro está com seus elementos distribuídos de forma não-linear, espalhados pela tela, encaixando-se no tipo de distribuição topológica planar. Segundo Pietroforte, dentro da categoria topológica, tem-se a dualidade circundante vs. circundado, podendo ela ser total ou parcial. A partir da oposição circundante vs. circundado, pode-se atribuir ou não dualidades como "marginal vs. central" e "englobante vs. englobado", quando se trata de um circundamento total, ou "cercante vs. cercado", para um parcial.

Estas relações podem ser melhor entendidas ao olhar o quadro abaixo, elaborado a partir de um gráfico presente no livro *A Significação na Pintura*.

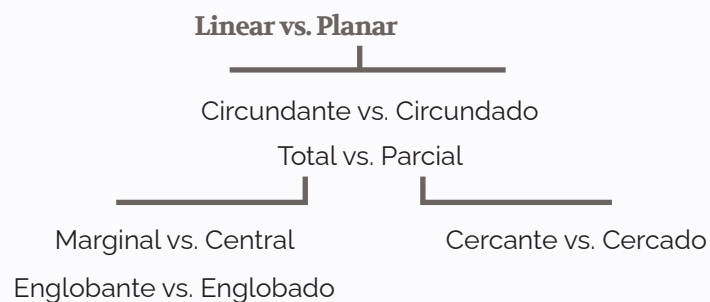


Figura 19:
Gráfico especificando as relações da categoria topológica.
Fonte: Elaborado pela autora, baseado em Pietroforte (2016, p.36).

Aplicando as categorias à obra analisada, nota-se que não há um envolvimento entre as formas e as cores de maneira totalizante, na qual um elemento cobre completamente o outro e vice-versa. Na Figura 19, foram destacados, pela cor verde, englobamentos totais da cor preta sobre a cor vermelha, sinalizados como I.

Figura 20:
Quadro, objeto de estudo tendo elementos pictóricos destacados para melhor entendimento.
Fonte: Elaborado pela autora.



Também há formas marcadas em azul, sinalizadas com II, em que há um cercamento, já que a cor vermelha não é envolvida completamente. Logo, há as categorias plásticas de **englobante vs. englobado** e **cercante vs. cercado**.

6.1.2.1.2. Categoria Eidética

Pietroforte (2016) diz que "as categorias eidéticas, (são) responsáveis pela forma". Pontiado vs. arredondado, paralelo vs. cruzado, vertical vs. horizontal, uniforme vs. multiforme... Estas são dualidades que se encaixam na categoria eidética, regendo os campos formais. É possível que essas oposições coexistam em uma única obra, mas é trabalho do semiótico classificá-las para saber quais serão mais úteis para a análise.

No objeto de estudo é possível identificar a categoria pontiaguda vs. arredonda na própria variação de formas vermelhas, como a seguir:

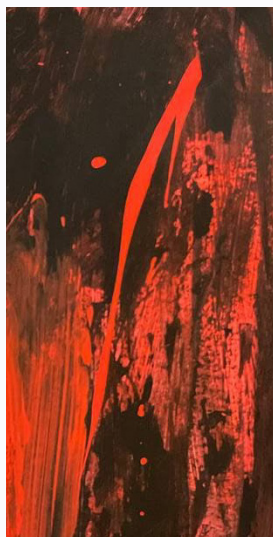


Figura 21:
Zoom no quadro em forma
vermelha pontiaguda.
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 22:
Zoom no quadro em formas
arredondadas vermelha
pontiaguda.
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 23:
Zoom no quadro em conjunto
de formas verticais
Fonte: Elaborado pela autora.



Figura 24:
Zoom no quadro em conjunto
de formas horizontais.
Fonte: Elaborado pela autora.

As formas pontiagudas, na Figura 20, estão mais claras do que as redondas. Já na figura 21, até massas grandes de cor, como a mancha central vermelha, apresentam um perímetro pontudo e irregular. Há também, em maior predominância, a oposição vertical vs horizontal, como exemplificado nas figuras 22, com formas verticais, e 23, com formas horizontais. Nesta última, as formas verticais são maiores e têm maior abundância em comparação com as formas de configuração horizontal.

6.1.2.1.3. Categoria Cromática

Tendo em vista as considerações de Pietroforte (2016), as categorias cromáticas podem analisar as cores de imagens por meio de diversas dualidades, tais como: cores quentes vs. cores frias, cor primária vs. cor secundária, monocromático vs. colorido, claro vs. escuro. Ao olhar para o quadro, percebe-se a presença de apenas duas variações de cores (vermelho e preto) e, para classificá-las, usa-se a dualidade de claro vs. escuro, devido ao grande contraste entre elas.

Analisando a composição não é possível determinar qual cor se sobressai, porém, é possível sentir a impressão de que o preto, por seu caráter escuro, possa ser considerado como um fundo. Contudo, também pode-se interpretar as cores e suas diferentes pinceladas como camadas sobrepostas em planos, dando uma certa profundidade à pintura.

6.1.2.1.4. Conclusão

Após analisar cuidadosamente as nuances do quadro, pode-se concluir que esta obra se encaixa nas seguintes categorias plásticas:

a) Categorias Topológicas:

Cercante vs. Cercado

Englobante vs. Englobado

b) Categorias Eidéticas:

Pontiaguda vs. Arredondada

Vertical vs Horizontal

c) Categorias Cromáticas:

Claro vs. Escuro

Essas categorias foram usadas com o auxílio da análise peirciana, apresentada no tópico anterior, em busca de dar uma significação plena da obra. Em seguida, a mescla das duas análises foi posta em confronto com uma análise greimasiana do relato, a fim de buscar reiteraões para confirmar se este auxílio entre as duas teorias foi então bem sucedido. É importante ressaltar, novamente, que esse confronto não pretende de maneira alguma comparar a competência das duas teorias semióticas, mas sim testar se é possível usá-las concomitantemente em colaboração na busca de um percurso narrativo.

6.1.3. A Colaboração de Teorias

Foi experimentado o auxílio entre semiótica peirciana e discursiva para a significação de uma pintura abstrata. Portanto, foi tomado como plano de conteúdo a reflexão sob uma ótica peirciana, feita em capítulos anteriores neste estudo, em especial o momento em que é tomado Wassily Kandinsky como teorizador da simbologia peirciana neste quadro. Para tal, buscou-se reproduzir a metodologia de análise usada por Pietroforte em seu livro *A Significação da Pintura*, em que é analisada a obra suprematista *Quadrado, Cruz e Círculo*, de Malevitch.

Para a realização da análise, Pietroforte seguiu o subsequente passo a passo, que foi seguido nesta pesquisa com o máximo de fidelidade possível:

1. Identificar elementos do texto capazes de estabelecer uma organização sintática.
2. Desenvolver essa organização sintática.
3. Definir dualidade semântica.
4. Traçar paralelo das categorias semânticas com as categorias plásticas.
5. Traçar percurso narrativo plástico feito em cada categoria visual, sendo essas as categorias eidéticas, topológicas e cromáticas.
6. Concluir

6.1.3.1. Identificar elementos do texto capazes de estabelecer uma organização sintática.

Em uma análise semiótica discursiva, tem-se a prática de identificar figuras e temas presentes em um texto, assim como sujeitos que constroem a narrativa. Esta abordagem também foi seguida nesta análise, no entanto, foram necessárias algumas adaptações, pois, "vale lembrar, na pintura abstrata, em termos semióticos, as figuras do plano de conteúdo não são o resultado de estilos com diferentes graus de representação, mas são as próprias figuras geométricas" (PIETROFORTE, 2016, p.95).

Como não há nada figurativo na pintura em questão, restou buscar seus elementos gráficos para identificar uma organização sintática mínima. Em seu livro, Pietroforte (2016), ao performar sua análise do quadro *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, trata as formas presentes na composição como personagens do discurso, enunciados na tela. Deste modo, é preciso voltar a atenção para o objeto de estudo desta análise. Ao observar com cautela o quadro, buscou-se elementos pictóricos capazes de permitir uma identificação sintática adequada do texto. Para tal, foi possível eger manchas no quadro para arcarem com esse papel.

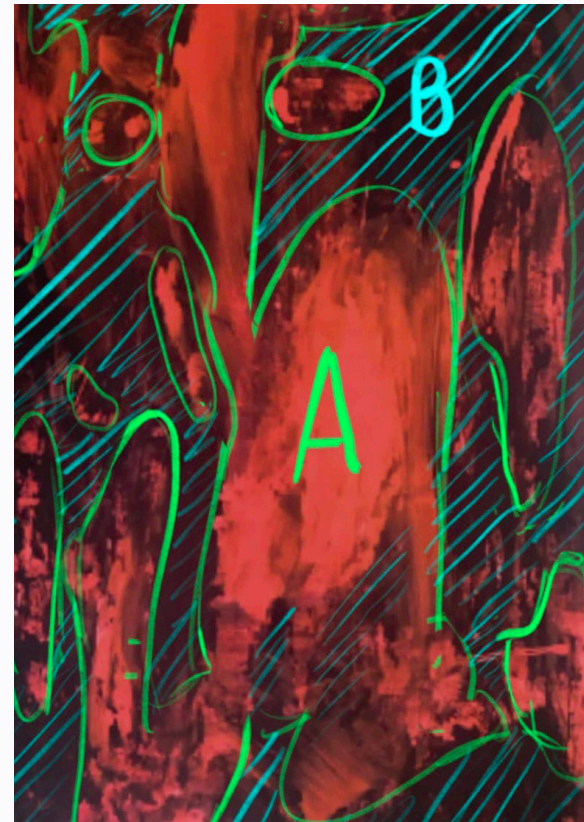


Figura 25: Objeto de estudo tendo elementos pictóricos destacados em "A" e "B" para melhor entendimento
Fonte: Elaborado pela autora.

É possível notar que há várias manchas delimitadas por "A" que apresentam uma coloração vermelha, e várias em B que apresentam uma tonalidade mais escura. Pode-se assumir estes dois grupos de manchas como elementos passíveis de interpretação.

6.1.3.2. Desenvolver essa organização.

Tendo definido as figuras da narrativa, restou buscar uma temática que as traduza. Como a principal diferença entre os grupos A e B é sua coloração, vale a pena retornar ao plano de conteúdo de sua significação. Volta-se às observações feitas na análise peirceana do texto para fundamentar a análise greimasiana, nas quais o **vermelho** traz uma ideia de vivacidade, intensidade e agitação, enquanto o **preto** está a serviço da inércia, fatalidade, profundidade infinita.

Portanto, é possível notar que, pela significação simbólica realizada, pode-se tomar a liberdade de contrapor os dois grupos e suas duas cores, com o vermelho carregando uma temática energética e o preto uma apatia. Mas, guiando-se estritamente por uma análise da semiótica greimasiana, não seria possível atribuir esses significados às cores, já que o quadro por si só não dispõe de informações para tal conclusão. No entanto, é possível admitir que estes elementos pictóricos estão em um conflito.

6.1.3.2.1. Dinâmica dos dois tons

Manter em mente apenas o significado individual de cada cor não é o suficiente para chegar a uma conclusão, pois deve-se vislumbrar o todo, a dinâmica que estes dois grupos pictóricos enunciam. Ao olhar para tela, é notável que há um conflito por dominância e, ao ponderar esse pensamento em uma perspectiva simbólica estabelecida para a análise, os tons de B são interpretados de forma negativa, por apresentarem temas fúnebres. Textualmente, podem-se interpretá-los como um personagem que foi incumbido um poder-fazer extinguir as características vivazes da cor vermelha. "Escurecê-lo (os vermelhos) com o preto é-lhes funesto (KANDINSKY, 1996, p.96)."

Porém, em uma perspectiva de análise narrativa, não há nenhuma evidência que traga um teor negativo ao preto, num sentido de torná-lo disfórico. Por mais que ele carregue essa

carga mortal, na obra, não há como dizer que ele está "errado", não há como incumbir valores morais à dinâmica de duas cores. Da mesma forma, não há como dizer que vivacidade, na narrativa da pintura, é eufórica ou disfórica. Há, no entanto, como dar-lhes um objeto de valor, existindo duas possibilidades de objetos de valor, que é o mesmo para **ambos os grupos**:

- a) Dominar a tela
- b) Extinguir a outra cor

Tratando as cores como sujeitos por um momento, é evidente que há um conflito, porém há uma dúvida na sua motivação. Ambas expressam valores opostos e detêm um **querer-fazer** ou **dever-fazer**, o que também não é claro. Mas não como no caso do preto em que claramente há um **poder-fazer**, como já dito anteriormente. Nessa linha de pensamento há um caráter de **disputa** ou **conflito** evidente no texto, levando em consideração que o objetivo de ambos os grupos analisados é destruir o outro.

6.1.3.3. Definir dualidade semântica com base no plano de conteúdo.

A escolha mais óbvia neste caso seria vida vs. morte, pelos simbolismos por trás das cores. Mas, justamente pelas cores estarem em uma "batalha mortal" pela dominação da tela, esta reflexão pode levar também à dualidade "**êxito vs. fracasso**", já que há uma ideia de disputa. Êxito tendo um valor eufórico e fracasso sendo disfórico para ambas as cores.

6.1.3.4. Traçar paralelo das categorias semânticas com as plásticas

Fazendo um paralelo com a dualidade sugerida com as categorias plásticas estabelecidas:

a) Categorias Topológicas:

Cercante vs. Cercado

b) Categorias Eidéticas:

Pontiguda vs. Arredondada
Vertical vs. Horizontal

c) Categorias Cromáticas:

Claro vs. Escuro

Há conceitos que não podem ser afirmados como positivos ou negativos, como no caso da categoria vertical vs. horizontal, não há evidências que lhes deem um *déixes* positiva ou negativa. No entanto, no caso de pontiguda vs. arredondada, foi afirmado que formas pontudas trazem à tona o potencial das cores quentes, deixando mais evidente sua intensidade. Portanto, pode-se considerar que, para A, "pontigudo" tem um valor eufórico, logo "arredondado" é disfórico.

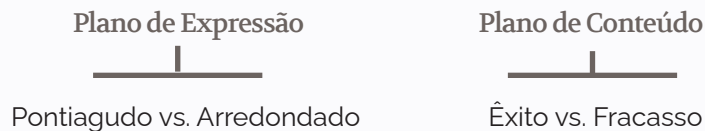


Figura 26:
Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria eidética, e conteúdo.
Fonte: Elaborado pela autora.

Este tipo de paralelo está óbvio na categoria cromática, sendo "claro" eufórico para A e disfórico para B, e "escuro" eufórico para B e disfórico para A. Já nas categorias topológicas é notório que "cercante", independente da cor é uma opção eufórica, pois interpreta-se que, ao ser cercada, uma cor estaria mais próxima do "fracasso", logo:

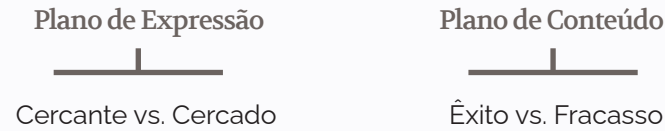


Figura 27:
Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo.
Fonte: Elaborado pela autora.

Assim como em englobante vs. englobado, que ser "englobante" é positivo e "englobado" negativo.

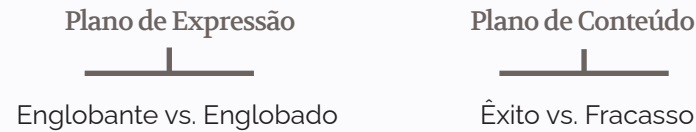


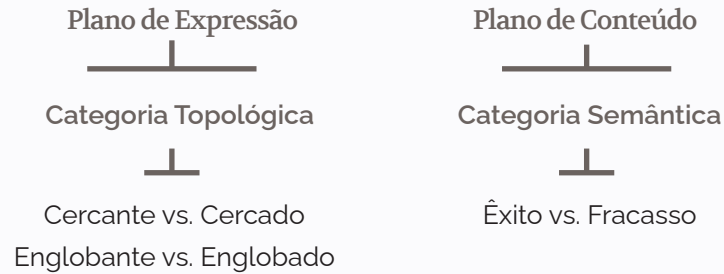
Figura 28:
Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo.
Fonte: Elaborado pela autora.

Desse modo, é a categoria topológica que traz uma *déixis* positiva e negativa para ambos os grupos.

6.1.3.5. Traçar percurso narrativo plástico feito em cada categoria visual, sendo essas as categorias eidéticas, topológicas e cromáticas.

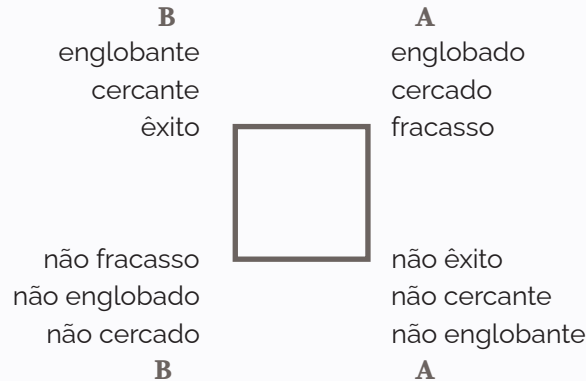
Com estes paralelos das categorias plástica e topológica, com suas dualidades semânticas estabelecidas, é possível traçar um percurso narrativo definitivo para cada grupo, prosseguindo assim com a análise.

Figura 29: Gráfico ilustrando dualidades do plano de expressão, da categoria topológica, e conteúdo. Fonte: Elaborado pela autora.



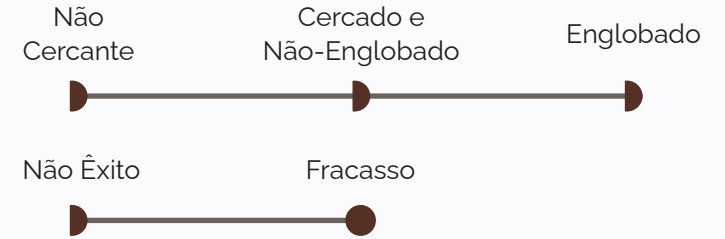
Traduzindo este gráfico para um quadrado semiótico temos:

Figura 30: Gráfico ilustrando quadrado semiótico da análise do quadro. Fonte: Elaborado pela autora.



Desta forma o percurso narrativo dessa rede de significação é:

A.



Porque possui elementos de seu grupo tanto englobados quanto cercados.

B.

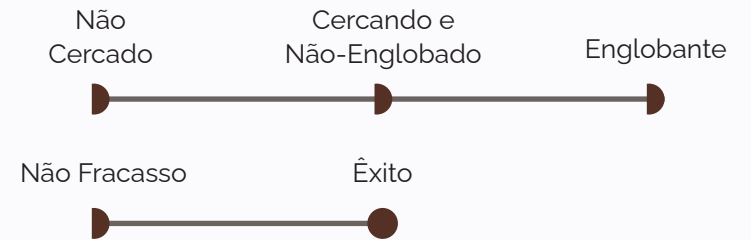


Figura 31: Gráfico ilustrando percurso narrativo da análise do quadro. Fonte: Elaborado pela autora.

6.1.3.6. Concluir

Pôde-se concluir que este tipo de análise é bem intrigante, porém do jeito que foi feita acaba tendo um caráter especulativo. Por mais que tente-se assumir a análise peirceana do quadro como plano de conteúdo, o objeto de estudo continua sendo o quadro e, por se tratar de uma obra abstrata, é difícil tomar uma decisão como analista e classificá-la como a única correta porque, certamente, há mais de uma possibilidade de interpretação.

6.2. O Objeto de Análise - Relato

A partir deste momento, é analisado o relato processual. Como já apresentado, foi feito pela artista momentos após a conclusão do quadro, objeto de estudo das últimas análises, em uma tentativa de capturar os pensamentos e emoções vividas neste processo. Levou-se em consideração que essas emoções podem ser perdidas a cada segundo do processo criativo, sendo impossível de capturá-las com precisa exatidão. No entanto, o relato não é de nenhuma forma considerado errôneo enquanto tenta descrevê-las, já que foi feito logo após a concepção do quadro, de forma que a autora ainda estava com seus pensamentos "frescos", o que se percebe graças a sua natureza crua e sensível.

"Comecei a pintura com incertezas, não sabia bem por onde começar, tinha apenas uma ideia vaga que acabou me escapando no processo criativo. Pinte de maneira até impaciente, como se tivesse que forçar um resultado, que independente dos meus esforços, no final, acabaria sendo o mesmo, o que me fez, em devido momento, me entregar às vontades da tinta.

Falando francamente neste momento em que estou pintando não está fácil para mim, alguns aspectos da vida estão se mostrando difíceis o que me faz faltar ânimo para continuar projetos, sinto-me sobrecarregada, ao mesmo tempo que deixo minhas responsabilidades de lado. O que me faz ter medo e ansiedade pelo futuro. Me pego em um loop de emoções que se contradizem e se intensificam uma a outra.

Ao mesmo tempo que busco resolução e traço planos, me vejo paralisada e incapaz de pô-los em prática, o que desencadeia uma ansiedade que se mostra em ondas de medo, indiferença e senso de urgência. Problemas que poderiam ser facilmente resolvidos se arrastam intermitentemente, por medo e antecipação da dificuldade que seria resolvê-los.

No entanto, mesmo diante dessas angústias tinha que prosseguir com o quadro, quanto mais camadas colocava mais parecia insatisfeita, porém ao mesmo tempo sentia que a qualquer momento chegaria ao fim, e chegou. Parei de pintar, me pareceu certo, se eu continuasse apenas alongaria uma tela que já estava pronta, o final não dependia de mim."

6.2.1. A Análise Discursiva

Após feita a leitura do texto processual do quadro, nota-se que há poucas figuras concretas. Devido a isso, separou-se alguns trechos que podem ser usados para identificar a temática presente na narrativa:

- a) falta de ânimo
impaciência
incertezas
ter que forçar um resultado
- b) sentir-se paralisada e incapaz
ter ondas de medo
medo e ansiedade pelo futuro
medo e antecipação
ansiedade
- c) indiferença e senso de urgência
emoções que se contradizem
deixar responsabilidades de lado
problemas

Sendo a) um conjunto de trechos que marcam uma **incerteza** na narradora; b) traz momentos em que a narradora está sendo influenciada pelo medo, assim como consequências dessa influência como "sentir-se paralisada e incapaz"; por fim, c) mostra trechos em que há problemas e conflitos para a narradora. Ao olhar para os itens em conjunto, pode-se afirmar uma temática de **receio** no texto, receio da narradora em finalizar a pintura.

Ao analisar como esta temática de receio, que é construída na narrativa, deve-se separar os sujeitos presentes no texto, bem como estes interagirem e o que os motiva.

6.2.1.1. Sujeitos da Ação

Narradora (Na)

Tinta: sujeito do fazer

Medo: anti-sujeito

Primeiramente, o sujeito mais óbvio que se pode identificar é a narradora, que conta do seu ponto de vista os fatos ocorridos, sendo, portanto, o personagem principal da trama. Em seguida, é possível notar uma personificação da TINTA, normalmente um objeto inanimado e sem vontades, mas que no texto é posta de maneira sutil como sujeito do fazer. A tinta está guiando as ações do sujeito da enunciação, como se percebe no trecho que diz: "o que me fez, em devido momento, me entregar às vontades da tinta"

Por último, ao ler o texto pode-se interpretar que o medo está sendo retratado como mais do que apenas uma emoção, apresentando-se como o anti-sujeito do percurso narrativo do sujeito da enunciação, sendo mostrado diversas vezes como um dos principais responsáveis pelo próprio receio da narradora. A partir de agora, deve-se analisar o que motiva estes personagens em suas interações, o que eles buscam. Ao ler o texto afirma-se que:

Na deve fazer o ato de pintar.

Objeto de valor da Narradora é a resolução de seu problema, que, no caso, será obtida ao pintar o quadro.

O medo faz **Na** crer que não tem competência para o fazer.

Objeto de valor do medo é a disjunção de Na com seu Ov.

Tinta faz **Na** fazer o ato.

Objeto de valor da tinta é o quadro pronto, que ela consegue por intermédio do Na, já que ela não tem o poder-fazer, logo ela firma um contrato com Na.

6.2.1.2. O Contrato

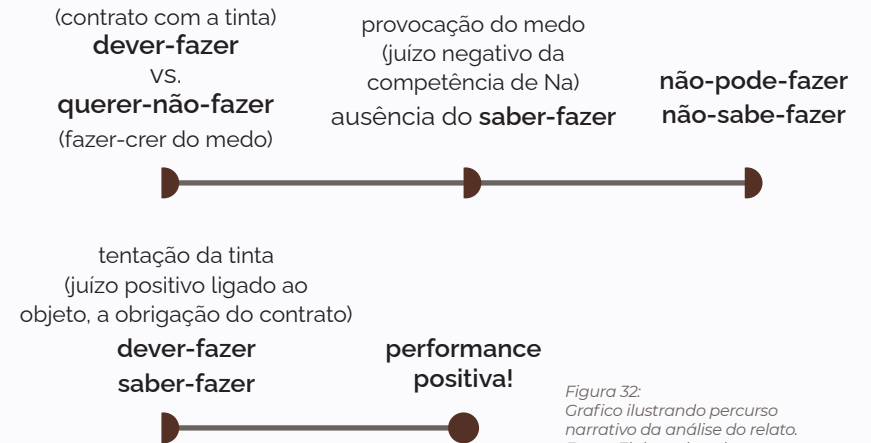
- a) "me entregar às vontades da tinta"
- b) "tinha que prosseguir com o quadro"
- c) "o final não dependia de mim"

A seleção desses trechos torna possível observar uma **prescrição**, um **dever-fazer**, vindo de uma obediência passiva de Na com o sujeito Tinta.

6.2.1.3. O Ato

Na esta em disjunção com o **Ov** e depois passa a estar em conjugação, como está ilustrado a seguir:

Percurso Modal de Na



Para traçar esse percurso foi observado que, no primeiro parágrafo do texto, o Sujeito da Enunciação inicia sua jornada em busca do seu objeto de valor com a certeza de que possui uma obrigação com o fazer. Entretanto, não é vista uma motivação própria de querer-fazer, há apenas um conflito entre o dever-fazer e querer-não-fazer, que é resolvido por uma obediência passiva que o Sujeito da Enunciação tem com o personagem tinta. Essa afirmação é comprovada no trecho já citado: "me entregar às vontades da tinta."

No trecho está subentendido que há uma obediência de **Na** à Tinta, que acaba prevalecendo sobre os desejos e vontades de Na. No entanto, no segundo e terceiro parágrafo é interpretado um extenso conflito de **Na** com o Medo, que provoca Na, de maneira não explícita no texto, fazendo-o duvidar de seus saberes e poderes: "Problemas que poderiam ser facilmente resolvidos se arrastam intermitentemente, por medo e antecipação da dificuldade que seria resolvê-los."

Porém, percebe-se que por mais que esteja sendo provocado, Se está consciente de que possui esse saber, só não possui a coragem de performar o fazer, pois, seu encontro com o medo o faz crer em diversas dificuldades e problemas que estarão em sua jornada. E a consciência de um saber-fazer é evidente no último parágrafo, pois nele há a performance: "no entanto, mesmo diante dessas angústias tinha que prosseguir com o quadro"

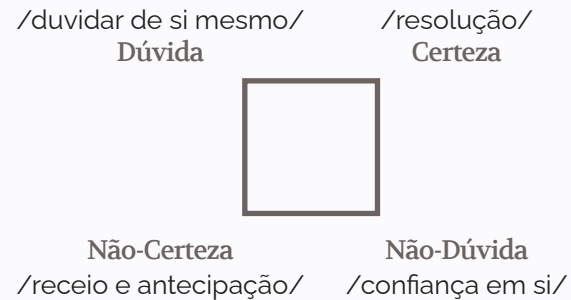
Se recobra seu dever com a tinta e dá continuidade a sua jornada e vai de encontro com o seu objeto de valor, a resolução do quadro: "parei de pintar, me pareceu certo, se eu continuasse apenas delongaria uma tela que já estava pronta, o final não dependia de mim."

É uma possibilidade interpretativa ter a finalização do quadro como mando da Tinta sobre Se. Como este mesmo relata que o final não dependia de si, subentende-se que depende da pessoa a quem obedece, no caso, a tinta.

6.2.1.4. As Categorias

dúvida // certeza

Tendo em mente o tema e os elementos presentes na narrativa, é possível perceber a dualidade dúvida // certeza como norteador da trama. Como se pode ver no quadrado abaixo:



Sendo a dêixis "certeza e não dúvida" um valor positivo para o enunciador, pois, o objeto valor tanto do sujeito da enunciação quanto do personagem tinta é a resolução da pintura. Por outro lado, para o anti-sujeito medo, a dúvida e não certeza são eufóricos, por que ambos impedem o sujeito da enunciação de realizar sua performance.

Figura 33:
Gráfico ilustrando quadrado
semiótico da análise do relato.
Fonte: Elaborado pela autora.



7 A Comparação

Tendo em vista as análises feitas anteriormente, conforme indica a metodologia adotada, é chegado o momento de comparar as análises greimasianas do quadro e do relato em busca de reiteraões que fundamentam o uso de duas semióticas, como foi feito neste trabalho. Primeiramente, antes que seja começada esta comparação é interessante estabelecer um plano de ação em relação a quais aspectos de cada análise serão comparados.

Inicialmente, pensou-se que, por se tratarem de análises discursivas, poderiam ser comparados seus níveis fundamentais, discursivos e narrativos. Porém nota-se que a análise do quadro, por ter uma natureza mais experimental, com exceção do nível fundamental, não é possível de ser dividida nos níveis clássicos de análise tão facilmente.

Logo foram traçados paralelos com alguns pontos chaves das análises que podem ser comparados:

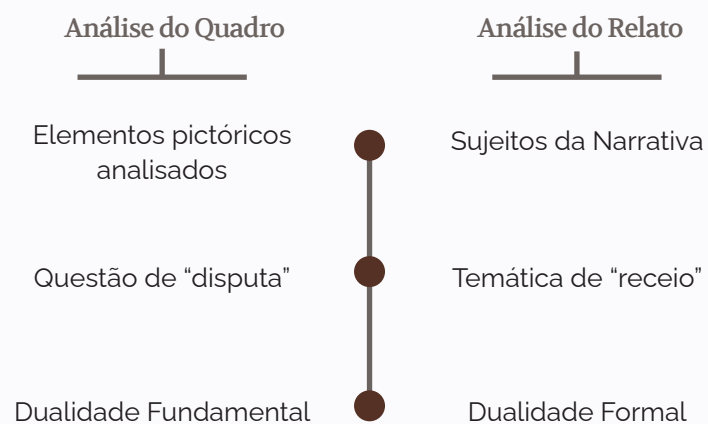


Figura 34:
Gráfico ilustrando comparação que será realizada entre as análises.
Fonte: Elaborado pela autora.

7.1. Elementos pictóricos vs. Sujeitos da narrativa

Para começar a comparação, deve-se pôr lado a lado os elementos pictóricos, sendo eles os grupos de manchas vermelhas e pretas do quadro, e os sujeitos do relato, a Narradora, o Medo e a Tinta. É possível analisar no texto do relato muitos conflitos envolvendo os sujeitos, pois, os objetos de valores destes são conflitantes, assim como acontece no quadro, porque nele os dois grupos pictóricos identificados desejam domínio sobre o outro. Igualmente, no relato, é possível observar um conflito semelhante entre os sujeitos da Narradora e do Medo.

O objeto de valor do Medo é o fracasso da Narradora, que por sua vez tem como objeto de valor apenas a resolução de seus problemas. Além disso, é possível considerar o objeto de valor do Medo e o "objetivo" dos grupos pictóricos do quadro semelhantes, já que estes dois, em seus respectivos textos, estão em um conflito para a disjunção de outro personagem com seus objetivos.

7.2. Questão de "disputa" vs. Temáticas de "receio"

Seguindo adiante, analisando a questão de disputa no quadro, é possível interpretar uma oposição entre os dois grupos pictóricos envolvidos na obra. Esta ideia de conflito pode ser vista também na análise do relato, apesar da narrativa do relato girar em torno da temática do receio, há no percurso narrativo um conflito que o gera e alimenta.

Porém, no relato, isso pode ser lido como um conflito interno na narradora, tendo em vista que o seu anti-sujeito é seu próprio Medo. Esta correspondência de ideias, apesar de não ser claramente apontada quando se olha para as palavras "disputa" e "receio", existe dentro das análises dos dois objetos de estudo.

7.3. Dualidades Fundamentais

Por fim, volta-se a atenção para os quadrados semióticos na obra abstrata, na qual encontra-se a oposição êxito vs. fracasso, enquanto no relato tem-se certeza vs. dúvida. Diante destes opostos, deve-se ir mais a fundo na análise e notar como os textos se desdobram dentro destas oposições.

Relato

/duvidar de
si mesmo/
Dúvida

/resolução/
Certeza



Não-Certeza
/receio e
antecipação/

Não-Dúvida
/confiança
em si/

Figura 35:
Gráfico ilustrando quadrado
semiótico da análise do relato.
Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro

/ser sobreposto/
/englobado
e cercado/
fracasso

/sobreposição/
/cercante e
englobante/
êxito



não êxito
/inércia/

não fracasso
/sobrevivência/

Figura 36:
Gráfico ilustrando quadrado
semiótico da análise do quadro.
Fonte: Elaborado pela autora.

Nota-se que os quadrados desenvolvidos são bem diferentes, mas afirma-se que há um certo paralelo entre as *déixes* positivas, já que "certeza" se mostra no texto do relato como "resolução", enquanto "êxito" se mostra no quadro como "sobreposição", podendo também ser interpretada como a resolução do conflito dos dois grupos de cores.

Também é possível observar que o "não êxito" e "não certeza" são semelhantes, já que a "inércia" no quadro significaria não agir em busca da *déixis* positiva. Sendo assim, assemelha-se com a "não certeza", já que é traduzida como "receio e antecipação", o que causa ao sujeito da Narradora uma certa inércia em relação a seus conflitos.

7.4. Conclusão

Ao fim da comparação, notou-se que o resultado das duas análises foi bastante distinto. No entanto, apesar de não tão claras, existem reiterações que ajudam a dar credibilidade a este estudo. Convém reiterar que a tentativa de unir as semióticas, peirceana e discursiva, neste trabalho foi com um caráter bem experimental, hipotético. Não era possível saber, no começo, se seria uma experiência que fluiria de maneira eficiente ou se resultaria em um ensaio não tão eficaz.

Portanto, após sucedido este teste de duas teorias, chegou-se à conclusão de que, apesar de diferentes, as duas semióticas têm um grande potencial juntas e este estudo conseguiu apenas dar uma pequena demonstração da capacidade interpretativa destas teorias. Talvez, futuramente, mais estudos como estes possam ser realizados, levando ainda mais além a comunicação entre as duas teorias a fim de se obter uma interpretação mais rica de algum outro objeto de análise. Incentivar este tipo de pesquisas também foi um dos objetivos por trás deste projeto.



8 Considerações Finais

Este projeto buscou abrir possibilidades ao curso de design quanto à semiótica discursiva por experimentar esta teoria com um assunto tão próximo ao curso. O uso da semiótica peirciana aliada à análise discursiva também é uma tentativa de trazer esta teoria ao conhecimento do curso.

Além disso, buscou-se o aprendizado que se pode adquirir das teorias ao usá-las de forma tão singular. Esperou-se que, ao fim do projeto, estas informações contribuam e auxiliem outros pesquisadores, sendo usadas em estudos futuros ou apenas lidas como forma de sanar quaisquer curiosidades.



9 Referências

BARROS, D. P. L. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1990.

B. DE M. BATISTA, M. DE F. A SEMIÓTICA: CAMINHAR HISTÓRICO E PERSPECTIVAS ATUAIS. Revista de Letras, v. 1, n. 25, 11.

FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2005.

GREIMAS, A. J. Sobre o sentido II: ensaios semióticos. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014.

KANDINSKY, W. 1996. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes.

MARQUES, Mônica. Semiótica e Contexto. Conexão Comunicação e Cultura, Rio Grande do Sul, v.04, n.08, p.147-166, jul./dez. 2005.

MAZZARON DE CASTRO, Carolina; PORTELA, Jean Cristtus. A noção de conteúdo e de expressão no percurso gerativo do sentido. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse>. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 14, Número 3, São Paulo, dezembro de 2018, p. 1-14.

NIEMEYER, Lucy. Elementos da semiótica aplicados ao design. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A significação na pintura. 1a Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

PROCÓPIO, Marlene Lacerda. O movimento abstracionista e seus desdobramentos na arte moderna. 2012. 44 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica aplicada. São Paulo: Thomson, 2005

SANTOS, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. Plural, 24(1), 214-241. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2017.113972>

SARAIVA, José Américo Bezerra. Exercícios de semiótica discursiva. E-book. Fortaleza : Imprensa Universitária, 2017. 156 p.

