

BETH BRAIT  
MARIA CECÍLIA SOUZA-E-SILVA  
(ORGS.)

# Texto ou discurso?



editora**contexto**

---

Copyright © 2012 das Organizadoras

Todos os direitos desta edição reservados à  
Editora Contexto (Editora Pinsky Ltda.)

*Foto de capa*

Jaime Pinsky

*Montagem de capa*

Gustavo S. Vilas Boas

*Diagramação*

Estúdio Kenosis

*Preparação de textos*

Daniela Marini Iwamoto

*Revisão*

Flávia Portellada

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

---

Texto ou discurso? / organizadoras Beth Brait e  
Maria Cecília Souza-e-Silva. — São Paulo : Contexto, 2012.

Vários autores.

ISBN 978-85-7244-731-7

1. Análise do discurso 2. Linguística I. Brait, Beth.  
II. Souza-e-Silva, Maria Cecília.

12-06708

CDD-401.41

Índice para catálogo sistemático:

1. Teoria do discurso : Linguística 401.41

2012

EDITORA CONTEXTO

Diretor editorial: *Jaime Pinsky*

Rua Dr. José Elias, 520 – Alto da Lapa

05083-030 – São Paulo – SP

PABX: (11) 3832 5838

contexto@editoracontexto.com.br

www.editoracontexto.com.br

---



Promov

# DA NECESSIDADE DA DISTINÇÃO ENTRE TEXTO E DISCURSO

*José Luiz Fiorin*

A mim pouco importava. Tendo descoberto o mundo da palavra escrita, eu estava feliz, muito feliz. [...] Bastava-me o ato de escrever. Colocar no pergaminho letra após letra, palavra após palavra, era algo que me deliciava. Não era só um texto que eu estava produzindo; era beleza, a beleza que resulta da ordem e da harmonia. Eu descobria que uma letra atrai outra, essa afinidade organizando não apenas o texto como a vida, o universo. O que eu via no pergaminho, quando terminava o trabalho, era um mapa, como os mapas celestes que indicavam a posição das estrelas e planetas, posição essa que não resulta do acaso, mas da composição de misteriosas forças, as mesmas que, em escala menor, guiavam minha mão quando ela deixava seus sinais sobre o pergaminho.

*Moacyr Scliar*

Para muitos estudiosos da linguagem, principalmente os que se ocupam da chamada Linguística Textual, texto e discurso são sinônimos. Entre os autores brasileiros, tomem-se, por exemplo:

Não estando limitadas as fronteiras da linguagem verbal, no plano semiótico de sentido multidimensional, texto e discurso são sinônimos de processo que engloba as relações sintagmáticas de qualquer sistema de signos.<sup>1</sup>

Pode-se definir texto ou discurso como ocorrência linguística falada ou escrita de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa semântica e formal. Antes de mais nada um texto é uma unidade de linguagem em uso, cumprindo uma função identificável num dado jogo de atuação sociocomunicativa.<sup>2</sup>

No entanto, a maioria dos linguistas distingue esses dois termos. Vamos diferenciá-los e verificar se essa distinção é necessária. Isso só ocorre quando uma discriminação é operatória, quando permite caracterizar certos problemas que precisam ser analisados.

Paul Ricoeur<sup>3</sup> dizia que o sentido do texto<sup>4</sup> é criado no jogo interno de dependências estruturais e nas relações com o que está fora dele. Isso significa, de um lado, que o texto é uma estrutura, no sentido de que ele é um todo organizado de sentido,<sup>5</sup> que é composto com procedimentos linguísticos próprios.<sup>6</sup> Com efeito, ele não é uma grande frase nem um amontoado de frases, mas se constitui com processos específicos de composição. Por outro lado, sabemos que não temos acesso direto à realidade, porque nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Por isso, um discurso não se constrói sobre a realidade, mas sempre sobre outro discurso.<sup>7</sup> Assim, a conexão com o que está fora do discurso é uma vinculação com outro discurso. É essa ligação que dá dimensão histórica ao discurso.

O discurso é um objeto linguístico e um objeto histórico, o que significa que ele é uma construção linguística, gerada por um sistema de regras que define sua especificidade, mas, ao mesmo tempo, que nem tudo é dizível. O que se pode dizer forma um sistema e delimita uma identidade.<sup>8</sup> Uma teoria do discurso deve, ao mesmo tempo, possibilitar a análise do funcionamento discursivo e de sua inscrição histórica.<sup>9</sup>

Isso indica que se pode fazer, nos termos bakhtinianos, uma distinção linguística e uma diferenciação translínguística entre discurso e texto.<sup>10</sup> Começemos a analisar esses conceitos do ponto de vista linguístico.

Tanto o texto quanto o discurso são um todo organizado de sentido separado por dois brancos. Tanto um quanto outro supõem uma organização

transfrástica, o que significa que, mesmo quando o discurso tem a dimensão de uma frase (por exemplo, "Acesso restrito aos funcionários"), ele mobiliza estruturas de ordem diferente das da frase. Ademais, o sentido de uma parte depende da relação com o todo. Na *Folha de S. Paulo*, há uma tira de Allan Sieber, intitulada *Eu não te amo*.<sup>11</sup> No primeiro quadrinho, um rapaz diz para uma moça: "Você foi a melhor coisa que me aconteceu!". Esta pergunta: "Jura, môm? A melhor de todas?". No segundo quadrinho, ele afirma: "A melhor depois da minha promoção, depois de descobrir que meu tumor era benigno, depois de fazer a cirurgia de aumento peniano...". No terceiro quadrinho, ele continua: "... depois de ganhar a rifa do fornhinho portátil, depois de achar dez reais na rua, depois que meu time ganhou o campeonato da terceira divisão, depois que meus avós se separaram, depois da declaração da independência do Quijiquistão, depois que o...". Quando se lê o primeiro quadrinho, tem-se um significado absoluto para o valor que o rapaz dá a seu relacionamento; o todo do texto mostra que ele tem um sentido muito, mas muito mesmo, relativo.

Por outro lado, texto e discurso têm uma dimensão ilimitada, graças à propriedade da recursividade. Na peça *A cantora careca*, de Ionesco, temos um exemplo de recursividade na história sobre o resfriado contada pelo bombeiro. O absurdo, nesse texto, está relacionado a uma extensão desmesurada do significante, que não veicula nenhum sentido, porque o predicado do longo sujeito é absolutamente banal ("às vezes, no inverno, como todo mundo, pegava um resfriado") e porque somos incapazes, diante da recursividade incessante, de compreender de quem se fala. O sujeito, que se prolonga por mais de duas páginas, começa assim:

Meu cunhado tinha, do lado paterno, um primo-irmão, cujo tio materno tinha um sogro, cujo avô paterno tinha se casado em segundas núpcias com uma jovem indígena, cujo irmão tinha encontrado, numa de suas viagens, uma moça pela qual se apaixonou e com a qual teve um filho, que se casou com uma farmacêutica corajosa, que não era senão a sobrinha de um cabo desconhecido da Marinha Britânica, cujo pai adotivo tinha uma tia, que falava espanhol fluentemente e que era talvez uma das netas de um engenheiro, que morreu jovem e que era ele mesmo neto de um viticultor, que produzia um vinho mediano, mas que tinha um primo-segundo...<sup>12</sup>

No entanto, há diferenças entre texto e discurso. Este é da ordem da imanência e aquele, do domínio da manifestação. Cabe lembrar, inicialmente, que os termos imanência e manifestação pertencem à metalinguagem e, por conseguinte, não portam nenhum índice de valor a eles associados na linguagem-objeto: imanente não é o mais profundo, o mais importante, etc.; manifesto não é o mais superficial, o menos importante, etc. A manifestação é a presentificação da forma numa dada substância, o que significa que o discurso é do plano do conteúdo, enquanto o texto é do plano da expressão. Em outras palavras, este é da ordem do sensível, enquanto aquele é do domínio do inteligível. O texto é a manifestação de um discurso. Assim, o texto pressupõe logicamente o discurso, que é, por implicação, anterior a ele.

Aqui começa a delinear-se a importância de distinguir discurso e texto, pois o “mesmo” discurso pode concretizar-se em textos muito diversos. Assim, *Hora da estrela*, de Clarice Lispector, manifesta-se por um texto escrito (o romance) ou por um texto que mescla diferentes linguagens, a visual, a verbal, a auditiva não verbal (o filme de Suzana Amaral). Poder-se-ia dizer que, quando se passa de uma linguagem a outra, há diferenças. É verdade. Isso concerne à chamada coerção do material, que será discutida mais adiante. Existe uma primeira tipologia de textos: os não sincréticos, que são a manifestação de um discurso por uma só linguagem, ou, mais precisamente, por uma só substância de expressão (um texto escrito, uma fotografia, uma pintura, etc.), e os sincréticos, que manifestam um discurso por várias linguagens, ou, mais tecnicamente, por diferentes substâncias de expressão (o cinema, a ópera, o jornal, etc.).

O discurso e o texto são produtos da enunciação. No entanto, eles diferem quanto ao modo de existência semiótica. Aquele é a atualização das virtualidades da língua e do universo discursivo, isto é, torna as unidades *in absentia* unidades *in praesentia*. O texto é a realização do discurso por meio da manifestação. Não é preciso explicar a questão da atualização das unidades da língua. No entanto, não é muito evidente o problema da atualização das virtualidades do universo do discurso, que é a forma como se apresenta para nós uma formação social, uma vez que, como já dissemos antes, não temos acesso direto à realidade. O universo discursivo contém uma série de universais em sentido fraco, ou seja, generalizações tidas como universais. A enunciação é a instância de mediação não só entre a língua e o discurso, mas também entre as virtualidades e a atualidade discursiva, ou seja, entre os universais discursivos e sua concretização. Comprova-se, no processo de leitura, a existência desses

universais discursivos, dessas generalizações, dessas abstrações. Ler é apreender esses universais, é fazer generalizações. Tomemos, por exemplo, o poema “Campo de Tarragona”, de João Cabral:

Do alto da torre quadrada  
da casa de En Joan Miró  
o campo de Tarragona  
é mapa de uma só cor.

É terra de Catalunha  
terra de verdes antigos  
penteada de avelã,  
oliveiras, vinha, trigo.

No campo de Tarragona  
dá-se sem guardar desvãos:  
como planta de engenheiro  
ou sala de cirurgiaão.

No campo de Tarragona  
(campo ou mapa o que se vê?)  
a face da Catalunha  
é mais clássica de ler

Podeis decifrar as vilas,  
constelação matemática,  
que o sol vai acendendo  
por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície  
como em carta geográfica,  
com seus volumes que ao sol  
têm agudeza de lâmina,

podeis vê-las, recortadas,  
com as torres oitavadas  
de suas igrejas pardas,  
igrejas, mas calculadas.

Girando-se sobre o mapa,  
desdobrado pelo chão  
ao pé da torre quadrada,  
se avista o mar catalão.

É mar também sem mistério,  
é mar de medidas ondas,  
a prolongar o humanismo  
do campo de Tarragona.

Foram águas tão lavradas  
quanto os campos catalães.  
Mas poucas velas trabalham,  
hoje, mar de tantas cãs.<sup>13</sup>

É universal cultural a oposição entre natureza e cultura, bem como a culturalização da natureza e a naturalização da cultura. Tornam-se, assim, virtualidades do universo discursivo. No poema cabralino, aparece essa oposição quando o poeta se pergunta: “campo ou mapa o que se vê?”. A luz do sol revela essa paisagem, que é natural (campo) e cultural (mapa): “Podeis decifrar as vilas,/ constelação matemática,/ que o sol vai acendendo/ por sobre o verde de mapa”. A visão é o sentido que opera a análise da paisagem da Catalunha: decifrar, ler, ver, avistar. O que é natural (“É terra de Catalunha/ terra de verdes antigos”, “verde de mapa”), a partir do adjetivo “antigo” e da locução “de mapa” aplicados a “verde”, começa a tornar-se cultural, porque racionalmente organizado pelo trabalho humano: é planta de engenheiro ou sala de cirurgião. A vista vai lendo a paisagem como mapa, terra penteada, constelação matemática, carta geográfica. Mesmo as igrejas são esvaziadas de sua força mística, porque são igrejas, sim, mas calculadas. O mar assim como a terra foi lavrado pelo trabalho humano da navegação, que, outrora, num tempo antigo (o das grandes navegações?), foi muito intensa (“Mas poucas velas trabalham,/ hoje, mar de tantas cãs.”). Essa operação náutica levou a um domínio do mar (“É mar também sem mistério,/ é mar de medidas ondas”), que foi o caminho a levar a civilização do campo de Tarragona a outros lugares do mundo (“a prolongar o humanismo/ do campo de Tarragona”). A paisagem é resultado de uma cultura, de uma civilização. O trabalho humano manifesta-se numa arquitetura que desvela uma história.

Como se observa, o percurso figurativo do mapa, do traçado geométrico, atualiza o tema da culturalização da natureza, da historicização da natureza por ação do trabalho humano.

Do ponto de vista translinguístico, o discurso ganha sentido e identidade na relação com outros discursos, que ele cita, parodia, estiliza, com que concorda, de que discorda, a que se opõe, etc.<sup>14</sup> Essa relação interdiscursiva é o dialogismo. Por serem dialógicos é que os discursos são objetos históricos. Sua historicidade não é algo externo, que é dado por referências a acontecimentos da época em que foram produzidos ou por curiosidades a respeito de suas condições de produção (por exemplo, a biografia do autor ou relatos sobre o período em que o autor realizou sua obra). Ela é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a história que perpassa o discurso. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor, para se transformar numa final e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. A história não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. Captar as relações do texto com a história é apreender esse movimento dialético de constituição do sentido.

Por participar de um diálogo, sendo, pois, considerado uma réplica, um discurso tem um acabamento, ou seja, ele permite uma resposta; apresenta um enunciador, um enunciatário e contém valorações, emoções, etc.<sup>15</sup> A enunciação constrói o discurso e este erige seu sujeito.

A relação dialógica entre discursos será chamada relação interdiscursiva e, na medida em que é constitutiva do discurso, é uma relação necessária. Não há discurso fora das relações interdiscursivas.<sup>16</sup>

Exemplifiquemos. Como o princípio central do discurso estruturalista é o da prioridade das relações sobre os elementos e, por conseguinte, o de que as relações que definem a estrutura formam uma hierarquia – cujas partes estão relacionadas entre si e mantêm relações com o todo que engendram –, o discurso estruturalista está em oposição ao discurso transcendentalista, ao analogista e ao anomalista.

O discurso transcendentalista é aquele que faz da linguagem meio para compreender a sociedade humana, o psiquismo do homem, seu sistema concei-

tual, a marcha do ser humano sobre a Terra, as propriedades físicas dos sons, etc. Sem negar que a linguagem possa servir de meio para um conhecimento cujo principal objeto reside fora dela, o estruturalismo opõe, ao ponto de vista transcendental, o princípio da imanência: a linguagem deve ser estudada como “um todo que se basta a si mesmo, uma estrutura *sui generis*”.<sup>17</sup> Nesse sentido, a linguagem deixa de ser meio e passa a ser um fim em si mesmo. A Linguística deve “procurar a estrutura específica da linguagem com a ajuda de um sistema de premissas exclusivamente formais”.<sup>18</sup> Isso significa que a explicação para os fatos linguísticos estará no interior da linguagem, e não numa realidade extralinguística.

Os analogistas e anomalistas veem os fatos linguísticos em si mesmos. Aqueles assentam suas explicações na associação por semelhança. Como nota Mattoso Câmara, isso “leva, sem dúvida, à formulação de um conjunto, mas não estabelece um campo de relações em que o todo se explique pelas partes e cada uma das partes pelas outras e pelo todo”.<sup>19</sup> Os anomalistas, por sua vez, prescindem até mesmo de uma soma, “negando a possibilidade de um conjunto por associação de elementos. A rigor não chegam à gramática, que se reduz para eles em seguir o uso (*cosuetudinem sequens*), como dizia o anomalista Aulo Gélio”.<sup>20</sup> Para eles, a realidade é única, não podendo os fatos ser generalizados. Já notava Hjelmslev que a Linguística estrutural, em sua busca de uma constância, se chocaria com certa tradição humanista, que, em sua forma extremada, “nega a existência da constância e a legitimidade de sua procura”, pois quer que “os fenômenos humanos, contrariamente aos fenômenos da natureza, sejam singulares individuais, não podendo ser submetidos, como os da natureza, a métodos exatos, nem ser generalizados”.<sup>21</sup> Aos anomalistas, o estruturalismo opôs o conceito de estrutura que estabelece que “a todo processo corresponde um sistema que permite analisá-lo e descrevê-lo com um número restrito de premissas”; que o processo deve ser composto de um número limitado de elementos que reaparecem em novas combinações; que esses elementos podem ser agrupados em classes, definidas pelas suas possibilidades combinatórias; que, a partir das possibilidades combinatórias, poderia estabelecer-se um cálculo geral das combinações possíveis.<sup>22</sup> Em outras palavras, o que a Linguística estrutural busca é uma constante que está subentendida às flutuações.

Aos analogistas, o estruturalismo opôs o princípio de que a língua é forma, e não substância, o que leva a considerar não somente semelhanças na análise

dos fatos linguísticos, mas principalmente diferenças. A diferença supõe a semelhança, mas, como diz Saussure, o que importa na língua são as diferenças.<sup>23</sup>

Em relação aos discursos científicos precedentes sobre a linguagem, o estruturalismo opõe o princípio da imanência, o da estrutura e o da forma.

Em oposição ao discurso utópico constitui-se o discurso distópico. Aquele desenha uma sociedade ideal, organizada racionalmente, na qual todos vivem em igualdade e liberdade, dedicados ao trabalho e ao cultivo das artes. Nas sociedades utópicas, há um equilíbrio entre o homem e o mundo. O espaço é edênico.<sup>4</sup> São discursos otimistas, que acreditam no progresso da humanidade, na capacidade de o homem viver em harmonia e de ser feliz. Textos que manifestam esse discurso são, por exemplo: *Utopia*, de Thomas Morus ou *A cidade do sol*, de Tommaso Campanella. Já o discurso distópico é pessimista, pensa que o destino da humanidade é a degradação. Nele, há sempre o domínio dos indivíduos por uma força que eles não podem conter (o estado totalitário, as máquinas fora de controle, os aparatos de entretenimento, uma grande companhia, etc.). Aparecem a vigilância constante das pessoas, sua despersonalização, sua alienação e seu conformismo, o banimento da liberdade e da individualidade, considerados infamantes. No geral, as paisagens são cinzentas; não há verde; as construções estão deterioradas, tudo é escuro e úmido, há um acúmulo de lixo por toda a parte. As distopias revelam os grandes medos do homem na época em que foram produzidas: a diminuição e até o desaparecimento dos direitos individuais com o controle operado sobre as pessoas; a autonomização da tecnologia, que escaparia ao controle humano; a devastação do meio ambiente. Alguns textos que realizam esse discurso são: os livros *Nós*, de Yevgeny Zamyatin (1921); *1984*, de George Orwell (1949), *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1935), *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; o filme *Blade Runner, o caçador de andróides*, de Ridley Scott (1982).

Como o texto é uma unidade de manifestação do discurso, não é necessário que ele mantenha relações dialógicas com outros textos. No entanto, isso pode acontecer. Assim, denominar-se-á *intertextualidade* os casos em que a relação entre discursos é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Quando temos, por exemplo, um

caso de discurso indireto livre, as duas vozes estão presentes no mesmo texto. Nesse caso, trata-se de uma relação intratextual. A intertextualidade diz respeito à relação entre mais de um texto; ocorre quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído, quando um texto se encontra com outro, quando duas materialidades se entrecruzam, quando duas manifestações discursivas se atravessam.<sup>24</sup>

Do ponto de vista da estruturação linguística, o discurso é um todo organizado de sentido, delimitado por dois brancos, pertencente à ordem da imanência, ou seja, ao plano do conteúdo; é a atualização de virtualidades da língua e do universo do discurso. O texto também é um todo organizado de sentido, delimitado por dois brancos, mas é do domínio da manifestação, isto é, do plano da expressão; é a realização do discurso. Do ponto de vista translinguístico, o discurso ganha sentido na relação com outro discurso: ele tem autoria, dirige-se a um enunciatário, tem completude e expressa valores, emoções, etc. O texto, sendo a manifestação do discurso, pode estar em relação com outros textos, mas não é necessário que esteja.

Picasso relê o texto de Manet intitulado *Le Dejeuner sur l'herbe*. O quadro de Manet apresenta uma cena idílica, exceto pelo fato de que uma mulher nua aparece diante de dois homens vestidos, marcando, assim, uma crítica às convenções burguesas. Picasso extrema o conteúdo libertário dessa obra ao pintar uma série de releituras na década de 60 do século XX, a década que marca a liberação sexual.

O poema “No meio do caminho”, de Drummond, retoma, para parodiá-lo, desconstruindo sua solenidade, o título e um dos elementos centrais da composição, o quiasmo, do poema “Nel mezzo del camin...”, de Bilac, que, por sua vez, cita o primeiro verso da *Divina comédia*, de Dante Alighieri:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.<sup>25</sup>

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
E triste, e triste e fatigado eu vinha.  
Tinhas a alma de sonhos povoada,  
E a alma de sonhos povoada eu tinha...<sup>26</sup>

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Mi ritrovai per una selva oscura,  
Chè la diritta via era smarrita*<sup>27</sup>

Cabe agora perguntar se essa distinção entre discurso e texto é necessária. Como já se viu, um mesmo discurso pode ter diversas realizações textuais. Entretanto, é preciso verificar ainda se a textualização é diferente da discursivização, o que garantiria ao texto uma autonomia de construção e agregaria sentidos específicos ao discurso.

A discursivização opera pelos procedimentos de tematização, figurativização, actorialização, temporalização e espacialização. Já a textualização vale-se de outros procedimentos: a linearização e a elastização.

A linearidade espacial ou temporal do significante é uma característica de diferentes sistemas semióticos e isso impõe coerções específicas à textualização. Há, por outro lado, semióticas que não são lineares, mas simultâneas (é o caso das semióticas planares, como a fotografia, a pintura, etc., que manifestam o significado em duas dimensões). Assim, há textos lineares e não lineares.<sup>28</sup>

A linearização “consiste em organizar em contiguidades temporais ou espaciais (segundo a natureza do significante) as organizações hierárquicas, os segmentos substituíveis, as estruturas concomitantes, etc.”.<sup>29</sup>

Um procedimento muito frequente é a sequenciação dos acontecimentos simultâneos. Na linguagem verbal, para marcar a simultaneidade do que é linear, usam-se, por exemplo, locuções adverbiais, advérbios sequenciadores ou orações adverbiais indicando simultaneidade (“E conversavam, enquanto Angelina punha a mesa”);<sup>30</sup> uma série de verbos que indicam concomitância a um marco temporal (presente, pretérito imperfeito ou presente do futuro) no processo conhecido como descrição (“O Ateneu ardia. [...] Na casa de Aristarco reinava o maior silêncio.”).<sup>31</sup>

No livro *Conversa na catedral*, de Mário Vargas Llosas, marca-se a simultaneidade no texto por uma mistura das falas de diálogos que acontecem, ao mesmo tempo, em lugares diferentes.

No filme *Monty Python, em busca do cálice sagrado*, o rei Arthur convoca alguns cavaleiros para ajudá-lo a achar o Santo Graal: o grupo separa-se e há narrativas distintas, que ocorrem ao mesmo tempo: a de Sir Robin, a de Sir Galahad, a do rei Arthur com Sir Bedevere e a de Sir Lancelot. Uma legenda introduz o nome de cada cavaleiro quando se vai contar o que ele tinha feito. É

um tipo de “enquanto isso”: simultaneidades narrada em sucessão. No cinema, há também simultaneidades narradas simultaneamente: em *Narc* (2002), de Joe Carnahan, dois policiais, Nick e Henry, empreendem uma investigação pelo submundo de Detroit; eles separam-se e vão fazendo a investigação; em certos momentos, a tela é dividida em duas e temos as ações simultâneas dos dois policiais; a tela é dividida em quatro e vemos a progressão da investigação dos dois policiais.<sup>32</sup>

Outro procedimento de linearização é a inversão da ordem dos acontecimentos: eles são narrados do fim para o começo. Em *Irreversível*, filme de Gaspar Noé, o estupro de uma mulher leva dois homens ao submundo de uma grande cidade francesa (pontos de prostituição, bares sadomasoquistas). O epílogo é narrado no início e, a partir daí, os fatos são narrados de trás para frente até o desenlace, que está no prólogo no texto. Aparece a frase “O tempo destrói tudo”, no início e no fim, para marcar a irreversibilidade do tempo em sua marcha destrutiva.

O exemplo clássico de inversão, em nossa literatura, é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que começa pela morte e pelo enterro do narrador. Outro exemplo é “Conto retroativo”, de Luís Fernando Veríssimo.<sup>33</sup>

Outro procedimento de textualização diz respeito à elasticidade textual, que é a propriedade que permite reconhecer como semanticamente equivalentes unidades discursivas de dimensão diferente. O texto pode, assim, fazer condensações ou expansões, como, no caso, por exemplo, de denominações e definições: *orvalho* é igual a “condensação do vapor da água da atmosfera que se deposita em gotículas sobre superfícies horizontais resfriadas, pela manhã e à noite”. A paráfrase, que é “uma operação metalinguística que consiste em produzir [...] uma unidade discursiva que seja equivalente a uma anterior”,<sup>34</sup> só é possível em virtude do princípio da elasticidade.

O acúmulo de sinônimos é a textualização de um significado discursivo particular de uma denominação. Assim, João Antônio, em *Leão de chácara*, mostra, por meio de um grande número de sinônimos, a onipresença da preocupação do dinheiro na vida dos desvalidos, que não têm trabalho e vivem na viração:

Eu bem podia me virar na Estação da Luz. Também rendia lá. Fazia ali muito freguês de subúrbio e até de outras cidades, Franco da Rocha, Perus, Jundiaí... Descidos dos trens, marmiteiros ou trabalhadores do comércio, das lojas, gente do escritório da estrada de ferro, todo esse povo de gravata

que ganha mal. Mas que me largava o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro. Aquele um de que eu precisava para me aguentar nas pernas sujas, almoçando banana, pastéis, sanduíches. E com que pagava para dormir a um canto com os vagabundos lá nos escuros da Pensão do Triunfo.<sup>35</sup>

As relações texto e discurso desvelam significados. Três procedimentos deveriam ser estudados: a expressão da duração narrativa, as relações semisimbólicas e as chamadas figuras de expressão.

A duração diz respeito à relação entre o tempo da narração e o tempo do narrado,<sup>36</sup> o que é do domínio do discurso. No entanto, ela só pode ser apreendida na relação entre texto e discurso. Pode-se ter uma identidade dos dois tempos, ou seja, o tempo da narração corresponde à duração do tempo do narrado; uma condensação, em que o tempo da narração é menor do que o tempo do narrado; uma expansão, em que o tempo da narração é maior do que o tempo do narrado; um apagamento, em que o episódio não é relatado, mas pode ser recuperado por catálise. Na arte verbal, a regra, exceto quando se relatam atos de fala, é a condensação. Um dos preceitos da poética clássica, que se tornou lema árcade, era *Inutilia truncat*.

A identidade ocorre, na linguagem verbal, quando se relatam atos de fala em discurso direto ou quando se narram ações bastante pontuais:

Suponhamos (tudo é de supor) que Romeu e Julieta, antes que Frei Lourenço os casasse, travavam com ele este diálogo curioso: [...]

Julieta: [...] Juro-vos que não entendo a língua de minha mãe.

Frei Lourenço: Pode ser que tua mãe não entendesse a língua da mãe dela. A vida é uma Babel, filha; cada um de nós vale por uma nação.<sup>37</sup>

O Pimentel, que serviu de padrinho ao noivo, disse-lhe na igreja, que em certos casos era melhor valsar que nadar, e que a verdadeira chave do coração de Marcelina não era a gratidão, mas a coreografia. Luís Bastinhos abanou a cabeça sorrindo; o major, supondo que eles o elogiavam em voz baixa, piscou o olho.<sup>38</sup>

Como o cinema é uma arte que se desenvolve fundamentalmente no tempo, expressa melhor do que a linguagem verbal a identidade entre tempo da narração e do narrado. Nele, o tempo da narrativa corresponde ao tempo do acontecimento: tempo “real” se transforma no tempo de manifestação do textual, criando a ilusão de que o tempo representado corresponde ao tempo vivido. Em *Matar ou morrer*, de Fred Zimmermann (1952), relata-se a história no tempo compreendido entre o recebimento da ameaça pelo xerife e o duelo final: 85 minutos, marcados pelos relógios espalhados no cenário. Andy Warhol, em *Kiss*, filmou um casal beijando-se por entediadas 18 minutos e, em *Sleep*, retratou um homem dormindo por oito horas.

A expansão, procedimento raro na narração, ocorre principalmente em descrições, que, quando feitas minuciosamente, é como se acompanhassem o olhar demorado do espectador.

A tarde descia calma e radiosa, sem um estremecer da folhagem, cheia de claridade dourada, numa larga serenidade que penetrava a alma. [...] Do lado do mar subia uma maravilhosa cor de ouro pálido, que ia no alto diluir o azul, dava-lhe um branco indeciso e opalino, um tom de desmaio doce; o arvoredo cobria-se todo de uma tinta loura, delicada e dormente. Todos os rumores tomavam uma suavidade de suspiro perdido. Nenhum contorno se movia como na imobilidade de um êxtase. E as casas, voltadas para o poente, com uma ou outra janela acesa em brasa, os cimos redondos das árvores apinhadas, descendo a serra numa espessa debandada para o vale, tudo parecia ficar de repente parado num recolhimento melancólico e grave, olhando a partida do Sol, que mergulhava lentamente no mar...<sup>39</sup>

O cinema faz expansões mais facilmente: uma sequência que ocorre em segundos, numa fração do pensamento, dura vários minutos. Em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, um bando de delinquentes, num futuro próximo, pratica ações muito violentas, como espancar mendigos, invadir casas e maltratar os moradores, estuprar mulheres indefesas, etc. O chefe do bando, Alex, é preso e levado para ser reabilitado numa prisão de segurança máxima, onde irá sofrer uma operação para acabar com a violência. Preso, ele fica aos cuidados do capelão. Numa cena, está na biblioteca da penitenciária, lendo a *Bíblia*, e começa a imaginar situações que poderiam ocorrer com ele. Por exemplo, numa cena, vemos Alex, vestido de centurião romano, dando chicotadas em Cristo.

Um misto de êxtase e felicidade está estampado em seu riso de satisfação. Essa cena que se refere a um rápido pensamento dura vários minutos.

A condensação, como se disse, é a regra geral das narrativas. No texto a seguir, retirado do romance 2666, de Roberto Bolaño, condensam-se uma hora e quinze minutos de conversa entre as personagens Pelletier e Espinosa, mencionando o número de vezes em que certas palavras foram pronunciadas. Como essas palavras têm um sentido no contexto do romance, pode-se reconstruir o diálogo:

Os vinte minutos iniciais tiveram um tom trágico em que a palavra destino foi empregada dez vezes e a palavra amizade vinte e quatro. O nome Liz Norton foi pronunciado cinquenta vezes, nove delas em vão. A palavra Paris foi dita em sete ocasiões. Madri, em oito. A palavra amor foi pronunciada duas vezes, uma cada um. A palavra horror foi pronunciada em seis ocasiões e a palavra felicidade em uma (Espinosa empregou-a). A palavra solução foi dita em doze ocasiões. A palavra solipsismo em sete. A palavra eufemismo em dez. A palavra categoria, no singular e no plural, em nove. A palavra estruturalismo em uma (Pelletier). O termo literatura norte-americana em três. As palavras jantar e jantamos e café da manhã e sanduíche em dezenove. As palavras olhos e mãos e cabelos em catorze. Depois a conversa se fez mais fluida. Pelletier contou uma piada em alemão a Espinosa e este riu. Na verdade, ambos riam envoltos nas ondas ou seja lá o que fosse que unia suas vozes e seus ouvidos através dos campos escuros e do vento e da neve pirenaica e rios e estradas solitárias e respectivos e intermináveis subúrbios que rodeavam Paris e Madri.<sup>40</sup>

Em 2001, *uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, na cena inicial, um dos primatas joga um osso para cima, há um corte e, em seu lugar, surge uma nave espacial que está a caminho da Terra: o corte sintetiza toda a história humana, desde a origem até a conquista do espaço.

O apagamento ocorre quando um fato não é narrado, mas pode ser recuperado por catálise, que é “a explicitação dos elementos elípticos que faltam na estrutura de superfície”. “Esse procedimento efetua-se com a ajuda de elementos contextuais manifestados e graças às relações de pressuposição que eles mantêm com os elementos implícitos”.<sup>41</sup> Neste passo do romance A

*reliquia*, de Eça de Queirós, Teodorico conta que finge uma grande devoção: “Prodigiosa foi então minha atividade devota! Ia a matinas, ia a vésperas.”<sup>42</sup> Nele, está apagado o relato de atividades que não contribuem em nada para a construção dos sentidos criados pela narrativa: por exemplo, preparar-se para sair, deixar a casa, transportar-se até a igreja, entrar no templo para assistir às matinas e às vésperas.

A duração da narração é um dos procedimentos que contribui para criar o andamento do texto,<sup>43</sup> que é o seu ritmo. Os romances com longas descrições e muitos comentários do narrador têm um andamento mais lento do que os atuais *best-sellers*, que se caracterizam por uma narração muito rápida das ações e por diálogos.

Alencar, em *O guarani*, mostra ter consciência do andamento lento do início de seu folhetim. Ao final do segundo capítulo, diz:

Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos.<sup>44</sup>

A adaptação de romances mais antigos para jovens é, em geral, uma mudança de andamento, eliminando-se tudo o que contribui para a lentidão do texto.

No cinema, a percepção de um andamento diferente do normal é mais tangível. Há um andamento acelerado, nas cenas de sexo, em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick; há uma aceleração em programação inversa, em *A bossa da conquista* (1965), de Richard Lester, na cena em que um ovo quebrado na frigideira volta para dentro da casca. O andamento lento mostra a excepcional intensidade do momento: em *Zero de comportamento* (1932), de Jean Vigo, há uma cena, em câmera lenta, em que meninos, vestindo camisola, estão no meio de uma chuva de penas de uma luta de travesseiros. A imagem sugere anjos em uma tempestade de neve. O andamento pode ser suspenso, detido, congelado. Em *Os visitantes da noite* (1957), de Marcel Carné, dois cavaleiros, emissários da morte, interrompem o tempo num baile para levar embora os escolhidos da morte. A música cessa, as pessoas ficam estáticas, espaço e tempo congelam-se; somente os emissários da morte continuam a atuar.

Segundo a natureza da relação entre o plano da expressão e o do conteúdo, temos textos que se relacionam, simbólica, semiótica e semissimbolicamente, com o discurso. Os símbolos são grandezas isomorfas à interpretação, isto é, elementos dotados de conteúdo, mas não passíveis de uma análise em unidades menores constitutivas de uma forma da expressão correlacionada a uma forma do conteúdo. Há, nos sistemas simbólicos, uma correspondência termo a termo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos. Um elemento de um símbolo não pode servir para construir outro, porque há uma relação biunívoca entre expressão e conteúdo. Assim, por exemplo, a cruz gamada é o símbolo do nazismo. Este é seu conteúdo. No entanto, sua expressão não é constituída de unidades menores, cuja relação estabeleceria uma forma da expressão. Seu conteúdo, do mesmo modo, não se constitui de unidades menores. Da mesma forma, a foice e o martelo são o símbolo do comunismo. A foice aí simboliza o campesinato; o martelo, o proletariado, e o cruzamento dos dois, a união dessas duas classes. No entanto, a foice em outro símbolo não significará o campesinato; é no símbolo do comunismo que ela tem esse sentido. Constituído o símbolo, adquire ele um valor global.

Já nos sistemas semióticos não há uma conformidade entre o plano da expressão e o do conteúdo. Com efeito, o conteúdo deixa-se analisar em semas (por exemplo, *touro* analisa-se em /bovino/, /macho/, /reprodutor/) e a mesma coisa ocorre com o plano da expressão, que se decompõe em femas. Não há, entretanto, correspondência entre as unidades menores da expressão e as do conteúdo. Assim, uma unidade de um sistema semiótico pode combinar-se com outras unidades para formar outros significados.

Os sistemas semissimbólicos são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs. /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs. /negação/. É o semissimbolismo que explica os efeitos de sentido gerados pelas aliterações, pelo ritmo, pelas rimas, etc. Nos versos abaixo do poema “A tempestade”, de Gonçalves Dias, há uma oposição entre sons contínuos (constritivos, vibrantes e nasais) e descontínuos (oclusivos). Essa categoria da expressão correlaciona-se à continuidade da tempestade e à pontualidade de seus efeitos (queda dos troncos quebrados):

Nos últimos cimos dos montes erguidos,  
 Já silva, já rugo do vento o pegão;  
 Estorcem-se os leques dos verdes palmares,  
 Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,  
 Até que lascados baqueiam no chão.<sup>45</sup>

O estudo dos sistemas semissimbólicos estabelece as relações entre o sensível e o inteligível, pois, ao examinar as correlações entre categorias da expressão e do conteúdo, está desvelando “os mecanismos reveladores da transfiguração das sensações em manifestações signicas”.<sup>46</sup> É o semissimbolismo que faz que a expressão não seja um mero suporte do conteúdo, mas uma manifestação sensível desse conteúdo.

Em algumas das chamadas figuras da expressão, a organização textual expressa a organização discursiva: por exemplo, a gradação ascendente ou descendente e o quiasmó.

José Dias desculpava-se: “Se soubesse não teria falado, mas falei pela veneração, pela estima, pelo afeto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo...”<sup>47</sup>

Camargo adorava Eugênia: era sua religião. Concentrara esforços e pensamentos em fazê-la feliz, e para o alcançar não duvidaria em empregar, se necessário fosse, a violência, a perfídia, a dissimulação.<sup>48</sup>

Não era tanta a política que os fizesse esquecer Flora, nem tanta Flora que os fizesse esquecer a política.<sup>49</sup>

A distinção entre texto e discurso é necessária porque os procedimentos de discursivização são diversos dos de textualização, porque eles são objetos que têm modos de existência semiótica diversa: um é do domínio da atualização, o outro, do da realização. Um é da ordem da imanência, o outro, da manifestação: o texto é a manifestação do discurso por meio de um plano da expressão, o que significa que um mesmo discurso pode ser manifestado por textos diversos. Por outro lado, certas relações que se estabelecem entre o texto e o discurso dão uma dimensão sensível ao conteúdo, porque ele não é apenas veiculado pelo plano da expressão, mas recriado nele.

## NOTAS

<sup>1</sup> E. Guimarães, 1992, pp. 14-5.

<sup>2</sup> M. G. C. Val, 1991, pp. 3-4.

<sup>3</sup> P. Ricoeur, 1986, p. 152 e 156.

<sup>4</sup> O texto, em Ricoeur, é uma categoria associada à de discurso. Não interessa aprofundar este ponto, mas apenas mostrar que o sentido é dado por uma organização interna e pela relação do discurso com o que está fora dele. Neste parágrafo, de certa forma, ainda estamos tomando texto e discurso como sinônimos.

<sup>5</sup> Já Quintiliano diz que o texto é uma organização: “Quod si numeris ac modis inest quaedam tacita vis, in oratione ea vehementissima, quantumque interest sensus idem quibus verbis efferatur, tantum verba eadem qua compositione vel in textu iungantur vel in fine claudantur: nam quaedam et sententiis parva et elocutione modica virtus haec sola commendat” (ix, 4, 13) [Se há nos ritmos e nas harmonias musicais uma espécie de força secreta, ela é vivíssima no discurso e tanto o valor do conteúdo varia de acordo com as palavras que o exprimem quanto o das palavras varia de acordo com a composição que as une no texto ou no fim dos períodos, porque há casos em que o conteúdo é pobre e a expressão é mediocre e que têm valor apenas por esse mérito].

<sup>6</sup> A. J. Greimas e J. Courtes, 1979, pp. 389-90.

<sup>7</sup> M. Bakhtin, 1998, p. 86.

<sup>8</sup> D. Maingueneau, 1984, pp. 5-6.

<sup>9</sup> Idem, p. 7.

<sup>10</sup> M. Bakhtin, 1970, pp. 238-41.

<sup>11</sup> *Folha de S. Paulo*, 9 jul. 2006, p. E9.

<sup>12</sup> E. Ionesco, 2006, p. 75.

<sup>13</sup> J. C. Melo Neto, 1994, pp. 154-5.

<sup>14</sup> M. Bakhtin, 1998, p. 86, e 1992, p. 316.

<sup>15</sup> M. Bakhtin, 1992, pp. 240-41, p. 299, pp. 308-12, p. 353.

<sup>16</sup> Cf. J. L. Fiorin, 2006, p. 168 e 181.

<sup>17</sup> L. Hjeltmslev, 1975, pp. 2-5.

<sup>18</sup> Idem, p. 7.

<sup>19</sup> J. M. Câmara Jr., s.d., p. 7.

<sup>20</sup> Idem, p. 8.

<sup>21</sup> L. Hjeltmslev, 1975, p. 7.

<sup>22</sup> Idem, p. 8.

<sup>23</sup> F. Saussure, 1969, p. 139.

<sup>24</sup> J. L. Fiorin, 2006, pp. 181-2.

<sup>25</sup> C. D. Andrade, 1983, p. 80.

<sup>26</sup> O. Bilac, 1997, p. 155.

<sup>27</sup> D. Alighieri, s.d., p. 43.

<sup>28</sup> Interessa-nos aqui a linearização, porque o trabalho com o texto verbal é que está em pauta, mesmo que tenhamos mostrado que, sendo ele uma unidade de manifestação, pode apresentar-se por meio de qualquer plano de expressão. Ademais, não foi feito ainda pelos especialistas em Semiótica Plástica um trabalho sobre a simultaneização como o que fizemos para a linearização: sem dúvida nenhuma, a perspectivização ou o achatamento são procedimentos de textualização das semióticas planares.

<sup>29</sup> A. J. Greimas e J. Courtes, 1979, p. 211.

<sup>30</sup> A. Azevedo, 1938, p. 228.

<sup>31</sup> R. Pompeia, 1997, p. 150.

<sup>32</sup> Os exemplos de textos cinematográficos foram extraídos da dissertação de mestrado de Odair José Moreira da Silva, 2004.

<sup>33</sup> L. F. Veríssimo, 1982.

<sup>34</sup> A. J. Greimas e J. Courtes, 1979, p. 268.

<sup>35</sup> J. Antônio, 1975, pp. 63-4.

<sup>36</sup> Cf. G. Genette, 1972, pp. 121-44.

<sup>37</sup> J. M. Machado de Assis, 1979, p. 615.

- <sup>38</sup> Idem, p. 885. [grifos meus]  
<sup>39</sup> E. Queirós, 1966, p. 171.  
<sup>40</sup> R. Bolaño, 2010, pp. 50-1.  
<sup>41</sup> A. J. Greimas e J. Courtes, 1979, p. 33.  
<sup>42</sup> E. Queirós, 1966, p. 1518.  
<sup>43</sup> Cf. G. Genette, 1983, pp. 22-5.  
<sup>44</sup> J. Alencar, 1964, p. 33.  
<sup>45</sup> G. Dias, 1957, p. 869.  
<sup>46</sup> L. Teixeira, 1998, p. 50.  
<sup>47</sup> J. M. Machado de Assis, 1979, p. 812.  
<sup>48</sup> Idem, p. 327.  
<sup>49</sup> Idem, p. 990.

## BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1964.  
 ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Milão: Casa Editrice Sonzogno, s.d.  
 ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.  
 ANTÔNIO, João. *Leão de chácara*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.  
 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. I e II, 1979.  
 AZEVEDO, Aluisio. *O mulato*. 10 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1938.  
 BAKHTIN. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.  
 ———. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 4 ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.  
 BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.  
 BARBOSA, Frederico. *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: Klick Editora, 1997.  
 BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.  
 BOLAÑO, Roberto. 2666. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.  
 CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. O estruturalismo linguístico. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 15/16, s.d., pp. 5-42.  
 DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.  
 FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.  
 GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.  
 ———. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.  
 GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, v. I, 1979.  
 GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 1992.  
 IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 2006.  
 HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.  
 MAINGUENEAU, Dominique. *Génèses du discours*. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1984.  
 MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.  
 POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Klick Editora, 1997.  
 QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello e Irmão, v. I e II, 1966.  
 QUINTILIANO, Marco Fábio. *Institution oratoire*. Paris: Les Belles Lettres, t. 5, 1975.  
 RICOEUR, Paul. *Du Texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986.

- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.  
 SCLAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.  
 SILVA, Odair José Moreira da. *A manifestação de Cronos em 35mm: tempo no cinema*. São Paulo, 2004. Dissertação (mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
 TEIXEIRA, Lucia. Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal. *Gragoatá. Revista do Instituto de Letras*. Niterói: Editora da UFF, n. 4, 1998, pp. 47-56.  
 VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.  
 VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Outras do analista de Bagé*. 44 ed. Porto Alegre: LPM, 1982.