

“Linguagem da pintura”: que linguagem?

Recebido 21, jan. 2006 /Aprovado 20, mar. 2006

Olga Guerizoli-Kempinska

Resumo

Este ensaio consiste numa reflexão sobre dois sentidos possíveis da noção de “linguagem da pintura”, noção que tornou-se um conceito-chave no século XX e que resulta fundamental para o discurso crítico sobre as artes visuais. O contraste entre duas visões de linguagem: a estruturalista e a wittgensteiniana, constitui a oportunidade para perguntar-se pelo possível caráter operacional de uma e/ou da outra no domínio da reflexão sobre a pintura.

Palavras-chave: linguagem da pintura, estruturalismo, jogos de linguagem.

“Na maioria das vezes, quando se considera a arte como linguagem, esforçamo-nos em compreender a arte pela linguagem. Talvez seja necessário proceder inversamente e compreender a linguagem pela arte”
(DUFRENNE, 2002, p. 148).

Este estudo tem por objetivo uma análise da noção de “*linguagem da pintura*”. Desde há mais de um século essa noção tornou-se um dos termos-chave em diversos estudos sobre a pintura, mas, apesar dessa freqüente recorrência, ela continua a colocar uma grande variedade de problemas. A fonte do caráter problemático da expressão “*linguagem da pintura*” reside no fato de ela aproximar dois fenômenos – linguagem e imagem – que se mostram, por vezes, dificilmente comparáveis e até mesmo opostos. Com efeito, tradicionalmente, a imagem, a pintura, não faz senão mostrar e representar, enquanto que à linguagem caberia a transmissão de sentido, estando esta, assim, desde sempre intimamente associada ao pensamento. Esta oposição foi muito discutida ao longo do século XX, mas a questão sobre a natureza da relação entre imagem e linguagem permanece atual. A reflexão sobre a “*linguagem da pintura*” situa-se, assim, na perspectiva dessa questão e aponta para os limites e riscos da aproximação desses dois domínios, abrindo igualmente novas perspectivas tanto para se pensar a pintura quanto a linguagem.

I

Inicialmente deve-se dizer que a expressão “*linguagem da pintura*” é uma metáfora. Todavia, a reflexão sobre a pintura esquece com freqüência o caráter metafórico dessa expressão. Na maioria dos casos, no entanto, a expressão “*linguagem da pintura*” exige uma interpretação: diz ela respeito a uma maneira de utilizar os meios plásticos, à relação pintor-obra ou à recepção da obra pelo expectador? Ela se relaciona à expressão ou ao sistema? E ainda que todas essas questões permaneçam com freqüência em aberto – ou talvez justamente por isso –, a noção “*linguagem da pintura*” torna-se uma expressão usual e cada vez mais inquestionada do discurso sobre a pintura. Ela parece, de fato, aproximar-se de uma verdade literal e transforma-se numa “*metáfora congelada*”, segundo a terminologia de Nelson Goodman (GOODMAN, 1976, p. 68).

Existe uma explicação desse esquecimento do caráter metafórico da linguagem da pintura que diz: há, de fato, linguagem na pintura e não se deve tomar a metáfora aqui como mera mentira porque “o que é verdadeiro metaforicamente não é verdadeiro literalmente nem é simplesmente falso” (GOODMAN,

1976, p. 51). Ou seja, a pintura não fala mas o homem introduz aí linguagem porque introduz, na pintura, o pensamento. Assim, mesmo que a pintura não fale, de algum modo e por algum motivo a linguagem teria lugar na pintura. Poderíamos, pois, dizer que a pintura nos fala na medida em que ela nos dá o que falar, na medida em que se dá, em contato com ela, a produção do significado. E é esse acontecimento de linguagem na pintura que se traduziria pela metáfora “linguagem da pintura”, acompanhada com frequência, aliás, por uma outra metáfora, que se coloca na mesma lógica, a saber: a “leitura da pintura”. Se a pintura é “legível” podemos, então, ultrapassar a simples visão e chegar à compreensão.

Nelson Goodman entende a relação entre os componentes de uma metáfora da seguinte maneira: “Possessão metafórica não é, de fato, possessão literal; no entanto, a possessão é atual, seja ela metafórica ou literal. [...] A metáfora requer tanto atração quanto resistência – na verdade, uma atração que ultrapasse a resistência” (GOODMAN, 1976, p. 68 et seq.). A análise do caráter metafórico da expressão “linguagem da pintura” confirma, com efeito, a existência de uma estreita relação de atração entre esses dois fenômenos. Se, no seio da metáfora, a atração entre linguagem verbal e pintura é irresistível, devem, pois, existir certas similaridades entre as propriedades da língua e as propriedades da pintura. Resta ainda descobrir a natureza dessas similaridades que, pela metáfora, se conhece de maneira pré-teórica.

II

“As palavras-mestres, disso ainda não se sabia, mas apenas pressentia, seriam acima de tudo as do signo e da semiologia. Elas vinham dos lingüistas”
(MILNER, 2002, p. 121).

Dessa maneira descreve Jean-Claude Milner o surgimento, nos anos sessenta, da semiologia, disciplina que buscou introduzir rigor científico no estudo dessa aliança intuitiva entre linguagem verbal e pintura como linguagem não-verbal. No contexto dessa ciência geral dos signos, já esboçada no *Curso de Lingüística Geral* (1916) de Ferdinand Saussure, a pintura encontra seu lugar enquanto um sistema de significação ou de comunicação. A pintura seria vista, assim, ao lado da linguagem verbal e de outros sistemas de significação, como um esforço humano de chegar ao não-perceptível partindo daquilo que é manifesto, e, por outro lado, de encontrar meios de tornar manifesto aquilo que não o é (MARTINET, 1973, p. 54). O modo como a pintura produz significação deveria ser abordado, segundo esse esquema, a partir da noção de signo. O signi-

ficado pictórico seria então gerado pelo lugar e função do signo pictórico na estrutura do quadro. Assim, seria a estrutura do campo pictórico – o sistema dos elementos diferenciais – que constituiria propriamente a pintura.

O problema fundamental que, de pronto, aqui se estabelece diz respeito à questão da relação hierárquica entre a pintura e lingüística. No projeto de Saussure, a lingüística não constituiria senão uma parte da semiologia, dessa ciência de todos os sistemas de signos. Desse modo, a pintura, sendo um dentre os múltiplos sistemas de signos, estabelecer-se-ia como um sistema autônomo face à lingüística. Ora, exatamente esta autonomia da pintura foi contestada ao longo dos desenvolvimentos posteriores da semiologia. Continuadores da temática saussureana como Émile Benveniste e Roland Barthes, por exemplo, afirmam categoricamente a impossibilidade da autonomia da pintura enquanto um sistema de signos não-verbais frente à linguagem verbal:

Toda semiologia de um sistema não-lingüístico deve pedir emprestada a interpretação da língua. [...] a língua é o interpretante de todos os outros sistemas, lingüísticos e não-lingüísticos (BENVENISTE, 1989, p. 61).

Enfim, de um modo muito mais geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos significados possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem (BARTHES, 2003, p. 12).

A pintura pode ser vista imediatamente, sua significação, todavia, não é direta: ela é capaz de significar somente em se colocando em relação à linguagem verbal. Nesse sentido, para retomar a questão do caráter metafórico da expressão “linguagem da pintura”, a pintura não se diz por si mesma: é, antes, a linguagem verbal que revela seu sentido. Se se pretende estudar a manifestação do sentido na pintura, é, pois, necessário passar pelo verbal, a saber, pelo signo lingüístico. O significado pictórico depende, assim, da linguagem: é na linguagem que o significado se dá e por isso a pintura parece precisar, sempre, de uma tradução para o verbal. As afirmações da necessidade da linguagem verbal para que se chegue ao sentido estão ligadas, por sua vez, a um importante deslocamento da lingüística frente à semiologia: “[...] a Lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Lingüística” (BARTHES, 2003, p. 13). Este deslocamento tem por conseqüência uma tentativa de encontrar analogias estruturais entre o sistema da língua e o “sistema da pintura”: “Postularemos, pois, que existe uma categoria geral *Lín-*

gua/Fala, extensiva a todos os sistemas de significação” (BARTHES, 2003, p. 28).

A pintura se encontra, assim, elevada ao status de uma linguagem; uma linguagem não-verbal. A pintura, desse modo, enquanto linguagem não-verbal, parece poder ser analisada em se tomando como referência o modelo lingüístico:

Dizia-se que a Lingüística devia ter estabelecido um modelo metodológico teórico e uma matriz universal para a compreensão de todos os fenômenos humanos (pelo menos ao nível interpessoal), já que atingira um estágio avançado de formalização e já que a realidade de todos os fenômenos humanos era, na verdade, lingüística, em primeiro lugar (MACKSEY; DONATO, 1976, p. 11).

A tentativa de aplicação do paradigma lingüístico à linguagem da pintura, resulta, contudo, perigosa e o que fica demonstrado é, por fim, que existem entre esses dois fenômenos mais diferenças do que analogias. Georges Mounin em seu artigo “Linguistique et sémiologie” (1962) enumera os contrastes entre as características da comunicação lingüística e da comunicação não-lingüística. Os diversos sistemas não-lingüísticos não possuem, de acordo com Mounin, as seguintes propriedades: caráter arbitrário do signo, funcionamento como estrutura, caráter linear das mensagens, caráter discretivo dos signos e a dupla articulação da linguagem (MOUNIN, 1970, p. 67-76). Na análise de Mounin torna-se igualmente evidente que a pintura não é um sistema de signos comparável à linguagem dos lingüistas: resulta impossível distinguir na pintura, por exemplo, as unidades diferenciais capazes de se opor e combinar e, por isso, ela não pode se caracterizar por uma dupla articulação. A pintura não funciona, portanto, como um sistema lingüístico e a produção, na pintura, de um significado análogo ao significado lingüístico mostra-se impossível. A pintura é, antes, um procedimento a-sistemático (MOUNIN, 1970, p. 71). Tendo em vista essa característica, Mounin chega a recusar à pintura o estatuto de linguagem e enxerga na expressão “linguagem da pintura” não mais que uma perigosa metáfora.

Seguindo o mesmo caminho que demonstra a falta de coerência do conceito “linguagem da pintura” sedimentado desde investigações da lingüística estruturalista, Émile Benveniste enfatiza, em um estudo de 1969 sobre a “Semiologia da língua”, a impossibilidade de se considerar a pintura como um sistema:

Todo sistema semiótico que repousa sobre signos deve necessariamente comportar (1) um repertório finito de SIGNOS, (2) regras de arranjo que governam suas FIGURAS (3) independentemente da natureza e do número de DISCURSOS que o sistema permite produzir. Nenhuma das artes plásticas consideradas em seu conjunto parece reproduzir um tal modelo.

Quando muito poder-se-ia encontrar alguma aproximação na obra de um artista; não se trataria então de condições gerais e constantes, mas de uma característica individual, e isto ainda nos distanciaria da língua (BENVENISTE, 1989, p. 57).

O problema da pintura é, pois, a impossibilidade de fazer referência a uma estrutura ideal comparável à língua. À exigência de regras gerais ela opõe sempre a sua natureza, que é a do individual e do particular. Nesse sentido, a busca de uma adequação da pintura a uma estrutura universal conduz necessariamente a um insolúvel conflito entre linguagem e pintura. Não é, portanto, a tentativa de redução da pintura ao sistema estruturalista que tornará visível a riqueza inerente à aproximação desses dois conceitos. Esta tentativa não leva senão a uma exclusão da pintura do domínio da linguagem. A procura das relações entre linguagem e pintura deveria, pois, ter como ponto de partida o estabelecimento da especificidade desses dois fenômenos, o que já foi percebido por Benveniste. Ele formula, a esse respeito, o princípio da não-redundância, que exclui a possibilidade de sinonímia entre os sistemas semióticos: “O homem não dispõe de vários sistemas distintos para a MESMA relação de significação [...] Não há signo trans-sistemático” (BENVENISTE, 1989, p. 54). Numa palavra, linguagem e pintura não podem ser analisadas como sistemas isomórficos.

O fracasso da tentativa de aplicar o paradigma lingüístico à pintura, torna discutível a universalidade desse modelo. O processo de significação por meio da pintura reivindica o respeito de sua especificidade. Na mesma época da grande discussão da “primeira semiologia”, em 1966, Mikel Dufrenne, em seu artigo “A arte é linguagem?”, se inscreve na linha de uma crítica do estudo da pintura a partir do conceito de língua:

Podemos facilmente descobrir os elementos do campo pictórico: as cores (que existem ao mesmo tempo naturalmente como cores de... e culturalmente como produtos industriais disponíveis), os valores, e mesmo as linhas ou as formas organizadoras, e os temas plásticos [...]. O que caracteriza os elementos que entram na textura da obra é, em primeiro lugar, que eles não são verdadeiramente significantes: a linguagem das cores pode ser um código, mas a pintura o ignora (DUFRENNE, 2002, p. 125).

Dufrenne não se limita, porém, a uma mera crítica da relação hierárquica entre a pintura e a lingüística, mas ele propõe também uma nova classificação dos campos semiológicos. No lugar da divisão tradicional campo verbal versus campo não-verbal, ele delimita três campos, tomando como critério de distinção não a presença ou ausência de linguagem verbal mas, antes, a relação entre mensagem (significado gerado) e código (sistema). Os três campos da semiologia seriam: o infralingüístico, o lingüístico e o supralingüístico. A pintura se situaria no

campo “supralingüístico”. Aí, nos diz Dufrenne, os sistemas permitem a transmissão de mensagens sem código e “a significação, nesse caso, é expressão” (DUFRENNE, 2002, p.109). A expressão é livre justamente no sentido de ser a-sistemática e plural, de não obedecer a um modelo único, à língua, que se constituiria como garantia de unidade de todos os discursos.

III

Recapitulando as posições de Benveniste, Mounin e Dufrenne, podemos ver que a pintura não pode ser pensada a partir do conceito de língua. Seu código é muito mais livre, a-sistemático, irredutível a condições gerais e constantes. A pintura não pode gerar, assim, uma sintaxe que lhe serviria de modelo abstrato e universal. Ela resiste à formalização. Visto essa característica, resulta impossível estudar a produção do significado pictórico tendo-se por base o conceito de língua. A semiologia estrutural, afirmando que “só há ciência da língua” (BARTHES, 2003, p. 19), mostra-se assim um método inapto para o estudo da pintura, que é uma linguagem sem língua. Mas se, nesse contexto, não se está satisfeito com a alternativa de Mounin, a saber, afirmar que chamamos a pintura erroneamente de linguagem, é necessário, então, encontrar como âmbito do estudo da pintura uma outra visão de linguagem: linguagem sem língua.

IV

Uma proposta que pode resultar fecunda para uma melhor apreensão da noção de “linguagem da pintura” é a visão de linguagem apresentada por Ludwig Wittgenstein (1889-1951) em suas *Investigações Filosóficas*, redigidas entre 1936 e 1949 mas publicadas apenas em 1953 (WITTGENSTEIN, 1979). Utilizando como forma o diálogo imaginário, que reflete o pensamento em movimento, Wittgenstein propõe uma concepção de linguagem sem qualquer estrutura ideal comparável à língua. Ele se opõe ao conceito de uma língua bem definida e bem delimitada. A linguagem é, para Wittgenstein, um conjunto de jogos. Os jogos de linguagem são “o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (§ 7). No § 23 ele não nos apresenta senão alguns exemplos de jogos de linguagem, convidando seu interlocutor imaginário a amplificar tal lista. No elenco de Wittgenstein aparecem as mais distintas atividades como, por exemplo, “cantar uma cantiga de roda” e “resolver um exemplo de cálculo aplicado”. Por mais exemplos que se imagine, essa lista, todavia, nunca estará completa, pois haverá sempre jogos de linguagem que aparecerão e, igualmente, outros que desaparecerão. A pluralidade de jogos de linguagem se opõe a toda tentativa de redução da linguagem a uma estru-

tura única e universal. Ademais, a linguagem está interligada com as ações e assim, no exemplo “comandar e agir segundo comandos”, o jogo é constituído não somente do elemento verbal mas também da ação. Além disso, a diversidade dos jogos de linguagem se conecta à diversidade dos contextos, “formas de vida”, e reflete assim a variedade fundamental da experiência humana.

A pintura como expressão, como modo de significar e comunicar, parece poder encontrar seu lugar entre os jogos de linguagem. Primeiramente porque ambos compartilham do mesmo caráter a-sistemático, não tendo por detrás de si nenhum sistema universal. Em Wittgenstein, o caráter a-sistemático da linguagem está ligado a uma ausência de regras formais, que governassem *a priori* os jogos de linguagem. Ao contrário, as regras wittgensteinianas sempre se formam apenas no jogo dado, no uso concreto da linguagem: “[...] e não se dá também o caso em que jogamos e – ‘make up the rules as we go along’? E também o caso em que as modificamos – ‘as we go along’” (WITTGENSTEIN, 1979, §83). Da mesma maneira, na pintura, não existem regras preestabelecidas: elas se constituem ao longo do processo criativo. O artista fazendo uma obra, pintando um quadro, inventa as regras, “escreve sua própria gramática” (DUFRENNE, 2002, p. 127), e não aplica regras definidas e rigorosas. A pintura não é uma doutrina; ela é, antes de mais nada, uma pesquisa. Como a linguagem em Wittgenstein, que tem amiúde o caráter de improvisação, também a pintura raramente conhece suas regras: “[...] como deve então determinar a regra segundo a qual ele joga? Ele próprio a ignora” (WITTGENSTEIN, 1979, §82). E mesmo que o pintor tenha o costume de escrever sobre seu trabalho, não é o fato dessa escrita que o determina como pintor:

Pois o que torna pintura uma pintura é o que o artista faz, não o que ele diz. O que importa é o que ele faz. O que o artista diz, neste como em tantos outros contextos, é mera informação, e informação comprometida, do que ele fez ou fará. Na melhor das hipóteses, está um passo atrás do que realmente importa (WOLLHEIM, 2002, p. 15).

O fazer é a segunda característica que aproxima a pintura do conceito de jogos de linguagem. Wittgenstein enfatiza que o homem opera ou age com a linguagem (WITTGENSTEIN, 1979, §1) e que a linguagem é indissociável do fazer. Nesse sentido, Wittgenstein descreve a linguagem em termos de uma atividade que leva em conta os usuários e o contexto, opondo essa visão ao conceito de uma estrutura definida e delimitada. Na visão wittgensteiniana é também do uso da linguagem que depende o significado: este não é dado pela linguagem, não preexiste à situação de comunicação. O significado é, então,

fundamentalmente variável e não gerado, de um só golpe, pela estrutura. O que é necessário enfatizar aqui é que quando o significado se cria somente no uso da linguagem, a realidade passa a participar da linguagem. É a nossa experiência, que ocorre sempre no uso da linguagem, que tem significado e não as estruturas lingüísticas e seus elementos.

Pensando a pintura como linguagem a partir da visão wittgensteiniana de jogo de linguagem faz-se necessário tratá-la como uma situação de comunicação e ver que o significado pictórico está interligado aos parceiros e ao contexto dessa comunicação. Esse tratamento permite resgatar o papel fundamental das figuras do pintor e do espectador na produção do significado pictórico, figuras que eram negligenciadas pelas análises da linguagem pictórica no âmbito da semiologia estruturalista. O significado da tela pintada, visto em analogia ao jogo da linguagem wittgensteiniano, não pode ser, pois, pensado como produzido por uma estrutura, mas unicamente como gerado pela situação de comunicação. O artista pinta para comunicar algo – produzir um significado, o que quer dizer que ele quer levar o espectador a pensar esse significado. A tela pintada, que é o veículo desse significado, deve tornar-se, na recepção, uma experiência. Na pintura como experiência o artista introduz intencionalmente “desejos, pensamentos, crenças, experiências, emoções e compromissos” (WOLLHEIM, 2002, p. 44). Sendo consciente de sua participação na comunicação, o artista, no processo criativo, se situa também como espectador de sua obra, prevendo assim o olhar de seu futuro espectador. Os elementos do campo pictórico não são mais somente elementos em mera coexistência: eles podem se tornar, na criação, elementos de um ato intencional e, na recepção, elementos de uma experiência.

A pintura enquanto tela coberta de cores, vista a partir do conceito de jogo de linguagem, torna-se um elemento da situação de comunicação na medida em que nela se dá experiência. A expressão “linguagem da pintura”, por sua vez, aponta para o ato de dotar essa experiência de um significado. É assim que a pintura se torna linguagem: tornando-se processo de significação. A linguagem verbal presente nesse processo não domina, porém, o significado, como supunha a visão logocêntrica dos estruturalistas. É preciso ver nessa relação entre a linguagem verbal e a pintura não uma relação de dependência mas, antes, de interdependência. Como notou Wittgenstein, o significado é gerado no uso – na pintura que se torna experiência, no encontro da linguagem verbal com a tela pintada. Dessa maneira, a pintura irrompe na linguagem com a mesma força que a linguagem irrompe na pintura. Na recepção da pintura compreendida como elemento de uma situação de comunica-

ção, essa irrupção recíproca é necessária para que se dê significado. Sem ela, na experiência de visão de um quadro, a linguagem não ultrapassa o sentido de uma seqüência de ruídos e a pintura de mera coisa material

V

A análise da expressão “linguagem da pintura” em dois âmbitos distintos da reflexão sobre a linguagem – estruturalismo e concepção de jogos de linguagem – mostra que a reflexão sobre a situação da pintura em relação à linguagem é um desafio necessário. Situar a pintura em relação à linguagem permite, de fato, apreender o processo de significação que ocorre na pintura.

A preocupação sistemática que se manifesta no âmbito da semiologia estrutural é, sem dúvida, uma luta contra o indizível e uma tentativa de levar a pintura para o domínio do dizível, que é o domínio da linguagem. Buscando aplicar ao estudo da pintura o paradigma lingüístico, a primeira semiologia visa, na verdade, à redução da linguagem pictórica a uma estrutura. Essa mera busca do isomorfismo entre pintura e linguagem conduz não somente à negação da autonomia da pintura mas também à sua exclusão do domínio da linguagem, porque, visto as divergências fundamentais entre a língua e o campo pictórico, o estudo da produção de significação resulta impossível. A tentativa de situar a pintura em relação à linguagem torna-se, de fato, uma tarefa meramente negativa: a de opor dois fenômenos. A semiologia aparece, assim, como uma teoria da significação, mas não da comunicação; e é por isso que a pintura não encontra nesse âmbito seu lugar como uma linguagem autônoma: para produzir significado ela tem de ser verbalizada.

Resistindo à redução a uma língua e permanecendo sempre a-sistemática, plural e heterogênea, a pintura resiste à transformação em um objeto de estudo. É preciso enfatizar aqui que é justamente essa resistência que conserva a pintura enquanto comunicação: se as críticas da análise estruturalista da linguagem verbal apontavam para a tentativa de transformação da linguagem em objeto, a pintura, que já é um objeto, pareceria encontrar nesse âmbito a consagração de sua condição material tornando-se um objeto estruturado. Seu caráter fundamentalmente a-sistemático e plural resiste, porém, a essa redução e unificação. A pintura pode, assim, opor sua linguagem, da qual ninguém ainda descobriu a sintaxe, à língua e mostrar de que modo aquele que fala, esquecido pela lingüística, tenta se dizer pela linguagem; mostrar que a linguagem não é uma realidade objetiva dada mas, antes, uma experiência sempre em forma-

ção; mostrar finalmente que não existe dicotomia entre linguagem e realidade.

Abstract

This paper aims to reflect on two possible senses of the concept of “language of painting”, a keynotion for the critical discourse on the visual arts in the 20th century. The contrast between two visions of language: the structuralist and the Wittgensteinian offers an opportunity to ask about the possible operational character of the one and/or the other inside the domain of the reflection on painting.

Keywords: language of painting, structuralism, language games.

Referências

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BENVENISTE, Émile. *Semiologia da língua*. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1989. v. 2.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. Cambridge: Hackett, 1976.
- MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio. *O espaço intermediário*. In: _____. (Org.). *A controvérsia estruturalista*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MARTINET, Jeanne. *Clefs pour la sémiologie*. Paris: Seghers, 1973.
- MILNER, Jean-Claude. *Le périple structural: figures et paradigme*. Paris: Seuil, 2002.
- MOUNIN, Georges. *Linguistique et sémiologie*. In: _____. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit, 1970.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.