

## O MUNDO DISCURSIVO NO CINEMA: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Elizabeth Moraes Gonçalves<sup>1</sup>, Rosa E Rocha<sup>2</sup>

### Resumo

O texto apresenta reflexões sobre a constituição da linguagem cinematográfica e suas diferentes formas de organização. O cinema é visto como uma arte expressiva de muitas individualidades, inserida em um contexto sócio-histórico responsável por construir diferentes representações da realidade. Tais reflexões são subsidiadas por referenciais teóricos dos estudos da linguagem e do discurso e ilustradas com cenas de filmes brasileiros. As diversas possibilidades de relacionar os signos que compõem a mensagem cinematográfica propiciam múltiplas formas de representações, o que nos leva à reflexão de que a linguagem “hollywoodiana” consumida na sociedade é apenas uma das formas de apresentação da linguagem cinematográfica, e o gosto estético do público pode ser incentivado a partir da divulgação mais efetiva de outras constituições da linguagem do cinema.

### Palavras- chave

Linguagem, Discurso, Cinema.

y

P

### **O Mundo discursivo do Cinema: a construção de sentidos**

O cinema é uma arte de grande heterogeneidade expressiva devido, principalmente, à quantidade de combinações que pode haver em uma produção, seja de ordem *semântica* - aqui levando em consideração a evolução do cinema e de sua significação no tempo e no espaço-, ou *sintática* - relacionando o cinema às suas diversas formas de comunicar, informar e discutir determinado tema de acordo com a disposição de seus elementos. São variados sistemas cinéticos que geram múltiplos gêneros, escrituras, narrativas, todos influenciando e influenciados por um contexto produtivo, uma espécie de enunciação produtiva que leva em consideração o momento da produção, ou melhor, a conjuntura sócio-histórica da obra, bem como todos os indivíduos responsáveis por esse objeto, seja ele o construtor ou o espectador. “O gênero cinematográfico, da mesma maneira como antes dele o gênero literário, também é permeável às tensões históricas e sociais” (Stam, 2003, p.29). Assim, a linguagem cinematográfica é vista como uma das possibilidades humanas de representação da realidade, de exteriorização das concepções de universo, das formas de ver o mundo, portanto, uma forma de interação entre indivíduos, um gênero de representação e de construção e não de espelhamento da realidade.

Na acepção bakhtiniana de gênero podemos considerar o cinema como um tipo de discurso, no qual diferentes gêneros se relacionam, ou seja, pode-se considerar o cinema como um gênero complexo ou secundário, formado pela relação de gêneros primários “que transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios” (Bakhtin, 1997, p. 281).

Os sistemas cinéticos que compõem o filme são mistos de uma variedade de peças discursivas que se unem formando um jogo significativo de representações da realidade. Cada peça apresentada é composta de significações e são criadas de acordo com as vozes existentes no interior de seus criadores. Cabe aqui o pensamento Bakhtiniano, de que todas as artes, até nas coisas mais inertes, estão repletas de subjetividade (Bakhtin, 1997, p.340). São múltiplas vozes responsáveis por dar aos closes, planos, luzes e sombras o significado necessário para uma compreensão fílmica. Essa polifonia existe, nesse caso, não só com relação ao contexto de produção da obra, mas também no contexto de vida de seu autor, que traz consigo, de forma involuntária ou intencional, uma avalanche de conceitos, ideais, posturas, olhares. O filme em si é um objeto produto da criação ideológica de seu autor, tendo, portanto,

subentendido, o contexto histórico, social, cultural; ele não existe fora da sociedade, com ela e por si só dialoga.

Ao se considerar a obra cinematográfica como fruto da interação de muitas visões de mundo, de muitos profissionais envolvidos na sua concepção e realização, podemos entender que há diferentes maneiras dessas vozes se harmonizarem ou se debaterem. Essas múltiplas vozes presentes na produção do objeto podem ter caráter polifônico ou homofônico (Barros, 2001, p.36), no primeiro caso, todos os discursos presentes na produção fílmica possuem a mesma importância na condução; no segundo, existe a predominância de uma voz sobre as outras. Na fase de elaboração da obra cinematográfica temos um material totalmente polifônico, pois as diferentes vozes e visões de mundo co-ocorrem. Porém, ao se considerar a obra acabada tem-se um produto homofônico, prevalece uma das vozes - a do diretor ou do autor -, a menos que se trate de um gênero polêmico cuja intenção é precisamente mostrar o embate entre idéias.

No cinema, podemos perceber a presença de características específicas que delineiam um conjunto de obras e nos levam a pensamentos lineares quanto a aspectos e constantes mensagens. Podemos citar como exemplo o cinema marginal brasileiro, surgido por volta da década de 60 do século passado, onde a ousadia e a liberdade estética tinham como objetivo construir novos rumos à arte e ao cinema em particular. O termo, cinema marginal, também foi usado para se referir a filmes marginalizados economicamente; alijados do circuito pela censura, recusados pelo público por sua ousadia ou cujos realizadores desprezaram solenemente a exibição comercial tradicional. “(...) esse cinema não se dirigiria, por enquanto, a salas comerciais, mas atingiria o público por intermédio dos cineclubes, dos centros populares de cultura, das associações de classe e de bairro” (Bernardet, 2007, p. 39).

As principais definições do que seriam os filmes ditos marginais, se pautaram por critérios estéticos. Foram justamente as características formais dos filmes marginais que os levaram a serem reconhecidos como obras fundamentais dentro da História do Cinema Brasileiro. Expondo críticas sociais em produções com humor corrosivo e às vezes anárquico, o cinema marginal criou seu próprio discurso com experimentalismos e inovações. Em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) ou *Matou a Família e foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969), temos a descontinuidade das cenas, criando uma narração fragmentada e caótica; a estética do lixo, com imagens sujas com a pretensão de mostrar a realidade de um país periférico.

Sganzerla celebra a estratégia pós-moderna da bricolagem, em sintonia com o que defendia Mikhail Bakhtin, ou seja, a redenção do que era tido como menor, baixo, desprezado, imperfeito, desvalorizado e lixo, como parte de uma estratégia de subversão. O momento é o do tropicalismo, antropofágico, e não há como não deixar de relacionar o contexto nacional com a circulação de idéias também transnacionais e estratégias de criação e apropriação (guardadas as devidas proporções) encontradas naquele momento em uma arte internacional (...). (Vieira, p.14, 2007)

Por fim, todas as vozes refletem em uma construção cinética repleta de significados, como o movimento da câmera ou a própria lente do instrumento, por exemplo, que seria como uma espécie de olho de um observador astuto, segundo Ismail Xavier (1984, p. 22), que legitima a validade da imagem nesse movimento. Exemplo disso tem-se as imagens em *O Pagador de Promessas*, quando após a morte de Zé do Burro (Leonardo Vilar), a população se revolta e tenta invadir a igreja; a imagem da revolta dos populares é acompanhada com a câmera que focaliza a revolta e o morto sendo crucificado, como que conversando com o espectador. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as imagens onde aparece o personagem Antonio das Mortes (Maurício do Vale) sempre acompanham certo suspense, para casar com a idéia de um personagem revolucionário (pois é ele quem elimina as fontes de alienação no filme e dá a Manuel, o personagem principal, a possibilidade de agir racionalmente) e ao mesmo tempo gerador de tensão e medo na história apresentada por Glauber Rocha.

Enfim, tudo que é apresentado nas cenas cinematográficas está relacionado às condições de percepção existentes na leitura da imagem, que é feita diante do que nos é mostrado na tela e de nossa capacidade de interpretação e agudeza.

Essa multiplicidade do caráter audiovisual é mostrada, por exemplo, nas possibilidades de montagem de um audiovisual – possibilidade por muitos anos vista como principal característica do cinema como arte. Os teóricos da montagem, no século passado – pelos idos de 1920- eram estruturalistas e acreditavam que um simples plano cinematográfico não continha significado algum, seu entendimento só seria positivo quando na montagem do filme. A montagem de fragmentos do filme passou a ser vista como uma forma de auxiliar na narrativa cinematográfica.

A montagem é um procedimento narrativo, pois através dela o diretor pode modificar ou reforçar seu discurso, exprimindo seus estilos, suas filosofias,

enfim, colocado na obra algo mais de si, de seus conceitos pessoais. Inicialmente, serviu para juntar os fragmentos de planos, mas com o tempo ganhou força narrativa, capaz de sintetizar uma história através de sua seqüência temporal e geográfica (RENÓ, 2010, p.65)

O autor e cineasta soviético Sergei Eisenstein, entendia a montagem como uma estratégia de domínio estético e ideológico, e via nos planos do filme um apelo implícito, como se cada fragmento da película apresentasse vozes polifônicas. Eisenstein compartilhava com os formalistas- movimento que floresceu posteriormente ao estruturalismo- a crença no cinema como linguagem, na montagem como construção discursiva. “Os teóricos da montagem foram também, em um certo sentido, estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem. Ou seja, adquiria sentido apenas em relação, como parte de um sistema maior.” (Stam, 2003, p.55).

Os formalistas foram os primeiros teóricos a analisar com mais rigor a questão estética e a relação existente entre cinema e linguagem. Com apoio da semiologia de Saussure, os formalistas entendiam que no cinema existia uma correlatividade semântica, através de signos semânticos. E que procedimentos cinematográficos como a iluminação, o som e a própria montagem faziam parte desta correlatividade que transcreviam o real para o filme na forma de signos. Guardadas as proporções, outro teórico, o francês André Bazin- que era contra a montagem cinematográfica e a favor do plano-sequência-, acrescentou de forma semelhante ao realismo cinematográfico o conhecido “mito do cinema total”, em que via o cinema como representação total e completa da realidade.

Foram exatamente definições como estas últimas que fizeram os teóricos da Escola de Bakhtin questionar os estudos formalistas. Para os “bakhtinianos”, o cinema não apresenta a realidade; na verdade ele reflete e refrata outras esferas ideológicas, ele apresenta uma realidade ou constrói uma realidade a partir de um determinado recorte ou visão. “Para os autores da escola de Bakhtin, qualquer fenômeno artístico é simultaneamente determinado desde o interior e o exterior; o limite entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ é artificial, pois, de fato, o que existe é uma grande permeabilidade entre eles.” (Stam, 2003, p.68).

Nem formalista, nem bakhtiniano, Siegfried Kracauer também trabalhou com o realismo cinematográfico, mas deslocando esta questão para outro nível, onde os filmes são

representantes de uma realidade não-litera, mas de forma alegórica, são representações de perturbações ou desejos - muitos inconscientes. “Em seu entendimento, o cinema possuía uma forma privilegiada para registrar o que designava, alternativamente, como ‘realidade material’, ‘realidade visível’, ‘natureza física’ ou simplesmente ‘natureza’” (Stam, 2003, p. 97).

Quando se busca a visão estruturalista da semiologia de Saussure para o contexto da obra cinematográfica, a primeira questão que se coloca é o fato de o linguista procurar dissociar a língua, objeto da linguística, da visão histórica da sociedade na qual se insere, embora entendesse que a linguagem não era mero acessório de compreensão da realidade, mas como elemento formativo dessa realidade<sup>3</sup>. Tal polêmica é abordada por Stam (2003, p.125):

Saussure sustentou que a linguística deveria se afastar da orientação histórica (diacrônica) da linguística tradicional, rumo a uma abordagem sincrônica que estudasse a linguagem como uma totalidade funcional em um determinado ponto no tempo. Porém, na realidade, é praticamente impossível isolar o sincrônico do diacrônico. A bem da verdade, muitas das aporias do estruturalismo derivam de sua incapacidade para reconhecer que história e linguagem são mutuamente imbricadas.

O pensamento é organizado pela posse e pelo uso da linguagem, vista como um processo, sempre em movimento e em constante reformulação, significando e ressignificando o universo de diferentes formas. A construção da mensagem seleciona recursos lexicais, sintáticos e imagéticos que revelam intenções e trazem informações subjacentes, projetando posicionamentos do seu produtor e sua leitura do universo. O enunciado é um fenômeno histórico a ser observado e identificado, e, no contexto da análise, todos os elementos que compõem a mensagem, assim como a posição dos atores sociais envolvidos devem ser considerados como significativos.

Tendo como ponto de partida da pesquisa qualquer coisa formada a partir de um sistema de signos organizados segundo códigos estruturados de significação, a semiologia arrastou consigo vários grandes estudiosos como Roland Barthes, Cristian Metz, entre outros. Isso aconteceu, principalmente, por ser em sua natureza passível de utilização em várias áreas fora da lingüística, como o cinema, por exemplo. Segundo Robert Stam (2003, p. 128), a preocupação naquele momento era tanto com relação ao cinema e sua linguagem, quanto se os sistemas fílmicos poderiam ser compreendidos à luz dos métodos da lingüística. Metz foi um

dos primeiros a concluir que cinema não é uma língua, é linguagem. E essa linguagem é composta de cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita. Para ele, o cinema tornou-se um discurso ao se organizar como narrativa e produzir um conjunto de procedimentos significantes.

O Cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos. (Stam, 2003, p. 132)

De acordo com Maingueneau (2001, p. 53), “o discurso é ‘orientado’ não somente porque é concebido em função de uma perspectiva assumida pelo locutor, mas também porque se desenvolve no tempo, de maneira linear. O discurso se constrói, com efeito, em função de uma finalidade, devendo, supostamente, dirigir-se para algum lugar”. Nesse sentido, Santaella (1996, p.330) reflete a respeito da parcialidade dos discursos: “As linguagens não são inocentes nem inconsequentes. Toda linguagem é ideológica, porque ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata. Há sempre, queira-se ou não, uma transfiguração, uma obliquidade da linguagem em relação ‘àquilo a que ela se refere”.

Apesar da contribuição significativa para o estudo do discurso cinematográfico, semiólogos como Cristian Metz trabalham a linguagem cinematográfica como um sistema unitário- uma das principais críticas já citadas anteriormente. Portanto, uma abordagem entre todas as linguagens (internas e externas aos filmes) mostra um verdadeiro jogo de dialética que existe na construção de todo discurso fílmico, assim facilitando a compreensão de várias produções como o documentário, o cinema de vanguarda e o militante. Como afirma Stam (2003, p. 138): “Uma abordagem translinguística seria mais relativista e pluralista com respeito a essas diferentes linguagens cinematográficas, privilegiando o periférico e o marginal em oposição ao central e ao dominante”.

Como dominante, tem-se o cinema hollywoodiano que, desde o início do século passado construiu um alicerce que lhe assegura o predomínio sobre o cinema em todos os continentes. Nesse alicerce estão não só um sistema de distribuição que otimiza seus interesses, como também produção e exibição voltados para a inserção cada vez maior de seus filmes, com

seus traços e linguagens típicos. Essa situação, inclusive, chegou a colocar o termo Cinema Marginal no Brasil, como redundante. Isso porque “muitos já disseram que todo o cinema brasileiro deve ser considerado marginal, uma vez que sempre disputou um mercado dominado pelo produto estrangeiro.” (FREIRE, 2007, p. 07). O predomínio do produto estrangeiro gerou, por conseguinte, uma dominação estética hollywoodiana, de forma que qualquer produção fora dessa linguagem é questionada pelo grande público, difícil de ser aceita. Exemplo disso é a pequena exposição de obras cinematográficas alternativas, de arte, fora do circuito comercial.

A imagem é matéria – prima e elemento base da linguagem cinematográfica. Apesar de ser captada de forma real e objetiva por um aparelho, ela é, ao mesmo tempo, o resultado de uma atividade orientada precisamente pelo realizador. Marcel Martin (2003, p.23) explica mais claramente isso, quando afirma que, mesmo sendo tecnologicamente objetiva, a imagem fílmica pode exprimir idéias gerais e abstratas pelo simples fato de que toda a sua reflexividade está diretamente ligada à consciência simbólica de quem a vê e de quem a realiza. Eisenstein já observara que as imagens recebidas por uma sociedade está diretamente relacionada a sua própria cultura. Marc Ferro (1992, p. 18) pensa de forma semelhante e complementar quando afirma que o conteúdo e a significação de uma obra podem ser lidos de maneiras diferentes e mesmo inversos em dois momentos de sua história.

Afirma-se, portanto, que imagem não é objetiva. Ela carrega por si só, implicitamente ou não, ambiguidades e uma polivalência de significados influenciada tanto pelos que a produzem quanto pelos que a vêem. “A imagem, por sua vez, é susceptível a muitos modos de leitura: um esquema se presta a significação muito mais que um desenho, uma imitação mais que um original, uma caricatura mais que um retrato. Mas, justamente, já não se trata de uma forma teórica de representação: se trata desta imagem, oferecida para esta significação” (*tradução nossa*) (Barthes, 2002, p.200). A própria câmera, durante o ato de filmar, tem papel importante naquela realidade construída pela película. Seus enquadramentos, planos, ângulos de filmagem e movimentos; tudo tem um significado e um sentido. “(...) seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente” (Ferro, 1992, p.16).

Percebe-se, assim, grande relevância na construção discursiva da imagem fílmica. Os conceitos de verdade e objetividade no cinema são relativos e, em determinadas produções

brasileiras, por exemplo, a visão do sujeito-da-câmera é nítida, seja em filmes de ficção seja em documentários.

O sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, na circunstância da tomada. Sua constituição pode ser exclusivamente maquínica (a imagem-câmera do planeta Terra visto de Marte, por exemplo), mas sempre incorpora a subjetividade da tomada, pois a máquina-câmera foi posta lá pelo sujeito que a funda e mede (assim como a régua) para fruição do espectador. (Ramos, 2009, p. 84)

Essa nitidez nas narrativas do sujeito-da-câmera pode ser vista em alguns diretores brasileiros como os marginais Rogério Sganzerla e Julio Bressane e o cinemanovista Glauber Rocha. Os três, responsáveis por filmes que marcaram época na produção nacional, representam posturas estéticas diferenciadas do cinema, mas algumas semelhanças ideológicas. Os dois primeiros são representantes do Cinema Marginal, que adveio do próprio cinema Novo, tendo Glauber como um de seus expoentes. Sganzerla e Bressane utilizaram da estética *do lixo*, da não-linearidade nas cenas, da forma de narração fragmentada e caótica para transpor ao cinema a ordem do mundo em que o espectador está vivendo. Ou melhor, tenta transpor para o cinema a desordem do mundo subdesenvolvido em que vive o espectador. As produções marginais da época foram as que melhor representaram o termo Carnaval proposto por Bakhtin, com uma estética anticlássica que rejeitava a harmonia e as unidades formais em prol do assimétrico, do heterogêneo, do miscigenado.

### **Considerações finais**

A linguagem cinematográfica que se constitui da relação entre imagem e som, envolve todo um jogo de subjetividades de diferentes atores que participam das diversas etapas da construção da obra. Da mesma forma os fatores sociais, econômicos, políticos, ideológicos influenciam a construção da mensagem e deixam suas marcas. Portanto o cinema, considerado como arte, é reflexo de uma sociedade e faz parte de um complexo que envolve, além da criatividade da autoria, também o trabalho de uma grande equipe, com sua visão de mundo particular.

A composição da obra cinematográfica pressupõe diferentes elementos sógnicos, desde o texto verbal, oral e escrito, os muitos sons – músicas, trilhas, cenário sonoro, ruídos dos mais diversos- iluminação, cenário, até os recursos da interpretação, com os recursos de voz, gesticulação, dentre outros. A forma de organizar a mensagem cinematográfica, de compor

esses diferentes recursos já foi motivo de grandes reflexões dos teóricos da área, dentre os quais citamos Sergei Eisenstein e André Bazin.

Hoje a indústria cinematográfica, apropriando-se de elementos da evolução tecnológica, tem diversificado e ampliado seus recursos de expressão, porém, conservam-se os elementos fundamentais que caracterizam o cinema. O grande poder de divulgação das obras hollywoodianas mostrou uma maneira de fazer cinema que ficou arraigado ao gosto do público brasileiro, de tal forma que outros formatos dificilmente são aceitos ou consumidos como obras de importância. Destacamos neste texto alguns exemplos brasileiros de fazer cinema como formas alternativas ao padrão de Hollywood.

São imagens montadas, criadas e dirigidas com o intuito de provocar o interesse humano, de refletir (e/ou refratar) uma idéia monofônica. No Brasil, temos discursos específicos, e porque não singulares, que vão de nomes como Glauber Rocha e Leon Hirszman, até Eduardo Coutinho que conseguem cumprir essa finalidade mesmo com suas influências existentes dentro e fora do seu país.

Nos dias atuais, onde temos uma overdose de imagens e, por consequência, a desconfiança geral do que nos é apresentado, trabalhos autorais e com uma carga reflexiva perceptível, como os que foram exemplificados aqui, elevam o cinema de indústria meramente, para arte. Aqui, esse processo foi apresentado com o aporte de múltiplas molduras teóricas para reforçar a idéia de que a linguagem “hollywoodiana” consumida na sociedade é apenas uma das formas de apresentação da linguagem cinematográfica, e que o gosto estético do público é, em alguns casos, não só incentivador, mas pode ser incentivado a partir da divulgação mais efetiva de outras constituições da linguagem do cinema. Dessa forma, podemos voltar para a idéia inicial entendida por alguns dos teóricos aqui apresentados, que defendiam um cinema voltado para o enriquecimento do campo da percepção humana e ampliador da consciência crítica da realidade.

## Referências

Bakhtin, M.(1987). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Barros, D. (2001). Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. En Faraco, C.; Tezza, C.; Castro, G. (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. 3ª ed. Curitiba: Ed. Da UFPR.

Bernardet, J. (2007). *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Ferro, M. (1982). *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, R. REIRE (2007). Introdução: a invenção do curso. En *A Invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro, RJ. Associação Cultural Tela Brasilis. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Maingueneau, D. (2001). *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.

Martin, M. (2003). *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.

Ramos, F. (2009). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.

Renó, D. (2010). *Uma Linguagem para as Novas Mídias: a montagem audiovisual como base para a constituição do cinema interativo*. 182 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo.

Santaella, L. (1996). *A produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus.

Vieira, J.L. (2007). João Luiz. Cinema Brasileiro Marginal: humor, paródia e chanchada às avessas. En *A Invenção do Cinema Marginal*. Rio de Janeiro, RJ. Associação Cultural Tela Brasilis. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Xavier, I. (2008). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação pela UMESP e Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (UMESP), coordenadora do Projeto “Comunicação e Linguagem”. E-mail [bethmgoncalves@terra.com.br](mailto:bethmgoncalves@terra.com.br). Home page: [www.elizabethgoncalves.pro.br](http://www.elizabethgoncalves.pro.br)

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo- UMESP e especialista em História Cultural pela Universidade Federal do Piauí- UFPI. Email [rosaedite@gmail.com](mailto:rosaedite@gmail.com)

<sup>3</sup> Os estudos do linguista também forneceram paradigmas para a ascensão do estruturalismo nas ciências sociais e nas humanidades e foram posteriormente utilizados pelo antropólogo francês Levi-Strauss fundando o estruturalismo como movimento.