

DA ARTE PLÁSTICA À ARTE DIGITAL: A COGNIÇÃO SEMIÓTICA NA EDUCAÇÃO

Maria Suzett Biembengut Santade¹ (UMINHO-PT – UERJ – FIMI – FMPFM – SELEPROT)

INTRODUÇÃO

Atualmente, fala-se muito sobre a necessidade de se fazer a inclusão digital para aqueles que não têm acesso às tecnologias de informação. A inclusão digital significa a democratização do acesso às tecnologias da informação para permitir a inserção de todos na sociedade da informação. Há muitos especialistas, empresários e governos que falam em democratização do acesso à inclusão digital sem critérios educacionais e sem prestar atenção se essa inclusão promove os efeitos desejados. A inclusão digital significa, antes de tudo, melhorar as condições de vida de uma determinada região ou comunidade com ajuda da tecnologia. Incluir digitalmente não é apenas alfabetizar o sujeito em informática, mas também melhorar os quadros sociais a partir do manuseio dos recursos tecnológicos. Surgem as questões: Por que há resistência na implantação da Internet gratuita nas escolas? Por que faltam professores qualificados para repassarem o conhecimento tecnológico necessário? Por que não se criou ainda uma metodologia de ensino que viabilizasse o uso dos recursos criativos e digitalizados em sala de aula?

Neste texto, buscamos a Arte Plástica como o caminho da leveza e da visibilidade para que a inclusão digital esteja integrada aos conteúdos curriculares e isto requer um redesenho do projeto pedagógico e da grade curricular atuais da educação. Assim, o estudante deixa de ser um passivo consumidor de informações, bens e serviços e passa também a atuar como um produtor de conhecimentos teórico-criativos valendo-se da Arte.

1. DA ARTE PLÁSTICA À ARTE DIGITAL

Este texto apresenta a reflexão sobre a Arte, sendo tão antiga como a própria evolução humana nos rastros culturais. A vida humana sempre fora, foi e é espelhada desde os primeiros sinais escritos até à informação computacional atual.

Os primeiros sinais culturais e textuais do homem foram deixados em rochas, grutas, madeiras, couros e em quaisquer formas que pudessem registrar seus conhecimentos, suas criações e seus costumes. Portanto, sua cultura. Nessa época, as páginas do texto e contexto do homem eram a própria geografia no seu entorno.

Quando observamos a vida, vemo-la em diversos olhares e focos. Nós "clicamos" a vida em facetas delimitadas de acordo com o olhar e, logicamente, é a leitura de cada um de nós. Na fala fluente, em diálogo, estamos sempre juntando partes, conectando-as sem tampouco perdemos o rumo da conversa. Suponhamos que de repente numa conversa alguém tenha esquecido ou bloqueado o assunto — Pergunta a seu receptor: "onde estava mesmo?". Pede ajuda a ele e passa a retornar ao texto. Assim, a página da fala é a própria situação navegando naquele campo semiótico e semântico construindo-se no conversar das pessoas. Assim a hiperfala acontece na emersão do semântico que se "formata" na contextualização da conversa. Segundo Lévy (1996:35), "desde suas origens mesopotâmicas, o texto é um objeto virtual, abstrato, independente de um suporte específico", e assim, a atualização do texto acontece nas múltiplas versões de leitura do sujeito-leitor que vai dando sentido às versões num processo semiótico-semântico do seu domínio linguístico. Não há fim absoluto na leitura do texto. Simplesmente paramos em um texto porque outro já começa a ser "clicado" por nós. Durante o tempo todo estamos imersos no texto da vida. "Viver é estar na linguagem" (Capra, 1997). A vida é um texto aberto e infinito em que cada usuário o lê puxando o significado de acordo com sua procura (sua busca) no momento de sua precisão. A dispersão ou retroação textual acontece em constante movimento não-linear, sempre virtual. Nas palavras de Lévy (1996:36):

Carteiros do texto, viajamos de uma margem à outra do espaço do sentido valendo-nos de um sistema de endereçamento e de indicações que o autor, o editor, o tipógrafo balizaram. Mas podemos desobedecer às instruções, tomar caminhos transversais, produzir dobras interditas, estabelecer redes secretas, clandestinas, fazer emergir outras geografias semânticas.

O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos.

Num campo semântico supostamente demarcado pelo sujeito-leitor, flui o texto do texto a outros textos que se ramificam em outros. É um jogo de encaixe como moléculas que se estruturam nas estruturas da vida. As imagens recortadas da nossa compreensão significativa ressuscitam a todo instante em outras imagens numa eterna *autopoiese* de linguagem. A incompletude textual faz que cada um de nós "costure" de significação um texto que passa por nós sem começo, meio e fim. Porém, o recorte é de cada um no momento em que "clica", despertando o significado do seu discurso no momento da operação textual — no *uso*.

Não é mais o sentido do texto que nos ocupa, mas a direção e a elaboração de nosso pensamento, a precisão de nossa imagem do mundo, a culminação de nossos projetos, o despertar de nossos prazeres, o fio de nossos sonhos. (Lévy, 1996:36)

Na verdade, quando percebemos racionalmente a produzir, ler, escutar, olhar o texto, passamos a dominá-lo e sentimos como seu dono. Porém, o texto não tem dono, pois é esburacado e cheio de nós, amarrotados e fractuais. Nas palavras de Lévy (1996:37) "o texto serve aqui de vetor, de suporte ou de pretexto à atualização de nosso próprio espaço mental". A *unidade semiótica* está lá, viva, na subjacência do texto. Fazê-la emergir da clandestinidade, depende do usuário que se apropria do texto (que é um campo semiótico-semântico) para renascer, ressuscitar e criar os fluxos de sentido num mundo de significações (infinitamente sem fim).

É a *escrita* que engessa essa unidade e dispersão textual em movimento. Porém, é um oxímoro, pois ao mesmo tempo em que ela "engarrafa" o significado textual, fingidamente estável, permite a dinâmica da criação semiótica do leitor. Portanto, escalonar e "seletar" áreas de sentido e tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros arquivos, é fazer *arte digital*. É aqui que a informática nos ajuda arquivar em memória a multiplicidade de texto. Tudo está organizado em *menu* na memória informática. É como arrumasse e organizasse todos os recortes textuais da vida em diferentes depósitos. E o usuário movimenta tudo numa ordem própria, formando a logicidade do seu texto. A escrita, na verdade, "acelerou um processo de artificialização, de exteriorização e de *virtualização da memória* que certamente começou com a hominização" (Lévy, 1996:38). A escrita não é um registro da fala e sim uma transformação do rosto de Mnemósine.

É sabido que a escrita emergida de situações orais do homem, acaba por tornar-se atemporal a partir do alfabeto e da imprensa. Estes expandiram em movimentos territoriais a escrita. Após o nascimento da imprensa, surge a exigência da verdade universal, numa linguagem referencial, crítica, universal. Para tanto, uma ecologia cognitiva foi estruturada pela escrita com a escola num suporte formal, gramatical e estático.

Atualmente a escrita caminha por territórios diversos como nos e-mails, bate-papos, fóruns, blogs, twitters, e-books, iPhone, iPad, etc com uma rede de diferentes leitores *on line*, onde não há mais a estabilidade linguística. A máquina tecnológica simplesmente incorpora o saber humano, pois o ser humano busca nela múltiplas navegações de acordo com seu patamar de conhecimento. Sua "falsa" liberdade de sujeito-usuário depende de endereços e mais endereços e sua independência no uso da máquina é instável já que "conectar-se" significa estar junto. E, "estar-junto" faz que quebre a barreira de assoberbar-se como *ser-sujeito* unívoco. Assim, o ser humano reaprende a juntar formas não-lineares de aprender.

2. ARTE PLÁSTICA NA PALAVRA

A Arte Plástica facilita, de forma leve, a leitura de mundo através da imagem. A arte dos grandes pintores reflete o interpretar das coisas vistas e sentidas. Porém, cada leitor visual busca dentro de si seus domínios de compreensão pictorial. É dentro de cada um que explode seu ver "no acaso das imagens" que vulcanizam as representações de mundo através das palavras. Estas revelam, desenham e descrevem as percepções e sensações do sujeito na absorção do mundo imagético da arte.

Deste modo, foi com as investigações de Paul Cézanne que os artistas colocaram sua percepção na realidade vista de maneira flutuante entre o externo e interno das coisas em diálogo com as características dos elementos que são próprios da arte plástica, como a cor, a luz e o desenho. Com a subjacência desse diálogo, o artista plástico Wassily Kandinsky chegou à plena abstração em 1917. Assim, busca-se a pintura abstrata que não procura mais retratar objetos ou paisagens, mas sim revelar uma realidade própria na qual está insolitamente convertida e inserida.

A abstração pictorial forma-se, no entanto, manifestando-se em uma realidade concreta dentro do construto da artificialidade da arte. Esta se tornou uma abordagem dos construtivistas e de movimentos similares nas primeiras décadas do século passado. Já os expressionistas abstratos, como o artista Jackson Pollock, não elaborava a realidade previamente, mas encontravam-na do acaso ao acaso (segundo Peirce [2003], a primeiridade). Este tipo de pintura abstrata resulta diametralmente oposta à primeira: enquanto a abstração pictorial busca uma certa racionalidade e expressa apenas as relações estéticas do quadro, a arte expressionista abstrata é normalmente caótica e expressa o instinto e sensações do artista quando da pintura da obra como muito fez Van Gogh.

Vale a pena ressaltar que a escrita surgiu através de rabiscos, desenhos, figurações, esboços revelando a cultura da humanidade. Os desenhos expressivos de épocas tão distantes tornaram-se cada vez mais abstratos pela repetição das cópias e transformaram-se em signos representativos na convenção linguística dos homens. Com a evolução da escrita, outros formatos redesenham o texto nas diferentes páginas de leitura. Antes a escrita colocada nas pedras, nos pergaminhos, nos tecidos, nas folhas de papel e, atualmente, também na tela, na virtualidade em tempo e espaço absurdamente rápidos desterritorializando as demarcações geográficas (cf. Biembengut Santade, 1998, 2002, 2006, 2008).

Surgem as perguntas: A imagem é real ou irreal? Qual o formato não-convencional da leitura imagética? Se na leitura textual e tradicional há um formato de paragrafação, leitura da esquerda para a direita segundo a convenção ocidental, como preparar o sujeito-leitor para ler uma obra plástica já que esta se revela insólita e imageticamente?

No dinâmico da visualização do ser humano, a imagem pode ser vista em tempo quântico e nas diferentes dimensões. Ressaltamos, por exemplo, as obras de Picasso que parecem estar geometricamente quebradas e ao mesmo tempo as formas organizam-se na soma das partes na imaginação de cada leitor. Pablo Picasso dizia que levou toda a sua vida a saber pintar como uma criança e que *a criança expressa-se pela necessidade que tem de se expressar e pelo prazer que isso lhe dá; tal como respira porque tem necessidade, sem que alguém se preocupe em fazer qualquer juízo sobre isso*. Nas telas de Picasso, os rostos multiplicam-se nas formas e dimensões várias, provocando o aspecto cinestésico do espaço imagético. O leitor imagético buscará as formas nos desenhos cubistas, surrealistas, expressionistas na compreensão plástica das telas. Eis aqui, na leitura imagética, que pode usar a Arte Plástica na Palavra.

Ao ler uma obra plástica ou inversamente ler uma poesia surreal é possível transitar da palavra palpável à arte e desta àquela num caminho semiótico-semântico sem os domínios das amarras racionais e objetivas, mas através da coisificação em si mesma – Percepto insolitamente. Segundo André Breton, “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares”.

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que *a maior liberdade* de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). Onde começa ela a ficar nociva, e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem? (BRETON, 1924)

Italo Calvino (1990) em suas seis propostas propunha a perenidade de determinados valores literários, listadas pelo autor na seguinte ordem: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Na aprendizagem especificamente, duas propostas afinam-se: (i) A Leveza, na concepção de Calvino, está relacionada a elementos diversos que permeiam textos literários, capazes de fazer que o leitor vivencie esta sensação; e, ainda, esses elementos são as ferramentas linguísticas peculiares, a definição da ideia e a precisão na linguagem, visando estimular, em especial, a percepção. [ii] A Visibilidade está relacionada a processos imaginativos, à qualidade de expressar imagens, visto que, para Calvino, o acaso imagético antecede o texto no processo criativo devido a seu aspecto multissêmico. Trata-se da transcendência visual sobre a relação entre a análise direta do mundo, o universo ilusório e o mundo simbólico que é transmitida pela cultura e, mais ainda, pela tríade significativa da abstração – condensação – interiorização de uma experiência sensível.

3. A COGNIÇÃO SEMIÓTICA NA EDUCAÇÃO

Conforme a teoria dos signos de Peirce (1978), um signo tem uma materialidade que se percebe com um ou vários dos sentidos; é possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade essencial do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata, existente ou fictícia.. O rubor e a palidez podem ser sinais de doença ou de emoção, assim como certo gesto com a mão, uma carta ou um telefonema podem ser sinais de amizade. Vê-se, portanto, que tudo pode ser signo, a partir do momento em que dele se deduz uma significação. Para Peirce, um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação. O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos (e não apenas dois como em Saussure): a fase perceptível do signo, “*representâmen*”, ou significante; o que ele representa, “objeto” ou referente; e o que significa, interpretante ou significado. Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento assim como da expectativa do receptor. Para este mesmo autor, os signos mais perfeitos são aqueles em que o caráter icônico indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possíveis.

Em síntese, dependendo do modo como se estabelece a relação entre signo e referente, assim se definem os três tipos de signos segundo Peirce:

- **Ícone** (semelhança) – corresponde à classe dos signos cujo significante mantém uma analogia com o que representa, isto é com o seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia de uma casa, são ícones na medida em que se “parece” com uma casa.
- **Índice** (contiguidade, proximidade) – corresponde à classe dos signos que mantém uma relação causal de contiguidade física com o que representam. É o caso dos signos ditos “naturais”, como a fumaça para o fogo e também com base na experiência, na história (como por exemplo, a cruz para o cristianismo, pois a base de transferência é a contiguidade histórica).
- **Símbolo** – corresponde à classe dos signos que mantém uma relação com seu referente. Os símbolos clássicos, como a pomba para a paz, a balança para a justiça entram nessa categoria, junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais.

Santaella (1998:36), apoiada na *teoria geral dos signos* peirceanos, relata que o processo perceptivo acontece entre o frescor das coisas em si mesmas e o processo da aprendizagem. Assim, diz que, dentre as centenas de definições de signo, ou variações em torno de um mesmo tema, Peirce nos legou a definição de signo dando múltiplas possibilidades fenomenológicas na compreensão da realidade. Na visão peirceana, Santaella diz que o signo representa o objeto porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação. Porém, aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto. Para a autora, a percepção, que na sua realidade de acontecimento sempre aqui e agora está sob o domínio da secundidade, o que não quer dizer que ela não tenha também a marca da terceiridade, pois é essa marca que lhe dá condições de generalidade para significar.

Vejamos a definição de signo segundo Peirce (apud Santaella, op. cit., 38):

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. (CP 6.347)

Para Santaella, essa definição a agrada muito, pois há um grande número de modalizações do tipo: “em parte (pelo menos)”... “num certo sentido”... “de certa maneira”... “pode ser”... A autora, valendo-se da citação mencionada, afirma que as expressões indicam indeterminação que cerca a definição embora haja a lógica de indeterminação na relação do signo com o objeto e na relação do signo com o interpretante. Assim extrai da definição (1998:39): (1) que o signo é determinado pelo objeto, isto é, o objeto causa o signo, mas (2) o signo representa o objeto, por isso mesmo é signo; (3) o signo só pode representar o objeto parcialmente e (4) pode até mesmo representá-lo falsamente; (5) representar o objeto significa que o signo está apto a afetar uma mente, isto é, produzir nela algum tipo de efeito; (6) esse efeito produzido é chamado

de interpretante do signo; (7) o interpretante é imediatamente determinado pelo signo e mediadamente determinado pelo objeto, isto é, (8) o objeto também causa o interpretante, mas através da mediação do signo.

Valendo-nos dessa indeterminação da apreensão do signo com o objeto e do signo com o interpretante, observamos que o domínio perceptivo do intérprete-aluno em sala de aula aguça-se através de suas bases semióticas na compreensão dos aspectos da língua, pois o espontâneo das ideias passa a criar formas imagéticas no seu julgamento linguístico. Santaella acredita que a percepção é o processo mais privilegiado para colocar na frente do nosso pensamento a massa dos três elementos de que somos feitos: o físico, o sensório e o cognitivo. O papel cognitivo na percepção é desempenhado pelo julgamento perceptivo. No que diz respeito ao julgamento, a autora (1998:91-92) observa que:

O julgamento de percepção, por ser um signo, ocupa a posição de um primeiro. Diante da porta que vemos, o que vem primeiro é o julgamento de percepção. Este é o efeito que ela produz em nós, caso contrário estaríamos totalmente desprovidos de qualquer capacidade de sobrevivência, incapazes de orientação, reação e compreensão. Mas o julgamento de percepção, da natureza de um signo, é determinado por um objeto dinâmico, que tem primazia real sobre o signo. Esse é o percepto. É na interação corpo-a-corpo com ele que o papel físico da percepção é desempenhado.

O percepto é aquilo que aparece e se força sobre nós, brutalmente, no sentido de que não é guiado pela razão. Não tem generalidade. É físico, no sentido de que é não-psíquico, não-cognitivo, quer dizer, ele aparece sob uma vestimenta física. É um acontecimento singular que se realiza aqui e agora, portanto irrepetível. Trata-se de um cruzamento real entre um ego e um não-ego, secundidade. Percepto etimologicamente tem o significado de apoderar-se, recolher, tomar, apanhar, ou seja, alguma coisa, que não pertence ao eu, é tomada de fora. É algo compulsivo, teimoso, insistente, chama a nossa atenção. Algo que se apresenta por conta própria e, por isso, tem força própria.

A necessidade de transformação do quadro metodológico tradicional ao ensino-aprendizagem da língua portuguesa levou-nos a desenvolver com seriedade a arte do desenho na percepção da língua e, de alguma forma, a reconhecer os inúmeros aspectos nela implicados. Assim, é relevante pensar, por exemplo, nos conceitos gramaticais fora da compreensão do aluno, principalmente nas séries intermediárias do ensino fundamental, e que muitas vezes são utilizados de forma fragmentada, nas diferentes categorias da norma linguística sem os materiais de recursos impressos e tecnológicos. Vale também assinalar aqui que, na diversidade das características territoriais, socioeconômicas e culturais múltiplas, nas diferentes demandas e necessidades de alunos, a língua está sendo posta e exposta como objeto fora do sujeito sem o apelo da percepção.

CONCLUSÃO

Para entender o mundo, é preciso contemplá-lo e absorvê-lo. Na troca de experiências, o eu e o outro processam a comunicação. Dessa forma, a comunicação não é só uma transmissão de informações, mas "é uma *coordenação de comportamento* entre os organismos vivos por meio de um acoplamento estrutural mútuo. Essa coordenação mútua de comportamento é a característica-chave da comunicação para todos os organismos vivos, com ou sem sistemas nervosos, e se torna mais e mais sutil e elaborada em sistemas nervosos de complexidade crescente" (1997: 224-225), de acordo com Maturana nas palavras de Capra. No entanto, a linguagem abstrata através de signos convencionais não dá conta de toda a gama semiótica-semântica da vida. Há na rede de acoplamento estruturais que continuamente tecemos por meio de *languageamento*. "O significado surge como um padrão de relações entre essas distinções linguísticas, e, desse modo, existimos num 'domínio semântico' criado pelo nosso languageamento", na visão de Capra (p. 226). Assim confirma que "ser humano é existir na linguagem. Na linguagem coordenamos nosso comportamento, e juntos, na linguagem, criamos o nosso mundo" (p. 227). Quando conversamos, dizemos sobre nossa experiência de vida, espelhando nossa aprendizagem. "Vida é conhecimento não dado".

A arte não necessita, em princípio, da formalidade de regras, pois a arte em si é signo. Na arte (plástica ou digital), o ícone é o signo da criatividade e está ligado à faculdade de ilustrar a compreensão da vida em linguagem. Segundo Peirce (1978), o ícone puro simplesmente não poderia existir se não houvesse a interação da comunicação. E, para isso, o signo depende não só de uma forma fixa, mas principalmente dos atos perceptivos sem as amarras da arbitrariedade linguística.

REFERÊNCIAS

BIEMBENGUT SANTADE, Maria Suzett. *Oralidade e Escrita dos Esquecidos numa Gramaticalidade Visual*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1998.

_____. *Apreciações semânticas de relatos de aprendizagem*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, 2002.

_____. *A PALAVRA E O DESENHO: uma interação da semântica e da semiótica na aprendizagem da língua*. Relatório de Pós-Doutorado em Letras, supervisionado pela Profa. Dra. Darcilia Simões, ILE-UERJ/Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Semântica e Experiência Humana: o encontro de linguagem na educação básica*. Rio de Janeiro: T.Mais.Oito, 2008.

BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. Texto disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>. Acesso em: 22 março de 2009

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Trad. Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix Ltda., 1997.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

¹ Pós-Doutora em Metodologia do Ensino do Português, Universidade do Minho-UMINHO, Braga-Portugal, sob a supervisão do Prof. Doutor Rui Manuel Costa Vieira de Castro, com o projeto “*Aspectos da Formação de Professor de Português em Portugal e no Brasil*”. Pós-Doutora em Letras na Linha de Pesquisa: Ensino da língua portuguesa: história, políticas, sentido social, metodologias e pesquisa, com o projeto “*A PALAVRA E O DESENHO: uma interação da semântica e da semiótica na aprendizagem da língua*”, sob a supervisão da Prof^a Doutora Darcilia Simões, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ/Brasil. Doutora em Educação. Mestre em Educação. Graduada em Letras Vernáculas - Francês e Inglês em Línguas e Literaturas. Coordenadora e Professora Titular do Curso de Letras na Graduação & Pós-Graduação Lato Sensu das Faculdades Integradas Maria Imaculada-FIMI e Professora Titular da Faculdade Municipal Professor Franco Montoro-FMPFM de Mogi Guaçu/SP/Brasil. Pesquisadora e participante dos Grupos de Pesquisa *Semiótica, leitura e produção de textos* e *Crítica Textual e Edição de Textos* (UERJ-CNPq).

e-mail: suzett.santade@terra.com.br