

Arcimboldo: Mago das associações

Isabel Jungk

Doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Mestre em Comunicação e Semiótica e Especialista em Semiótica Psicanalítica pela PUC/SP. Professora e orientadora nos cursos de pós-graduação lato sensu Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura (COGEAE-PUC/SP) e Cultura Material e Consumo: Perspectivas semiopsicanalíticas (CRP/Publicidade-ECA-USP).

Pesquisadora, integra o Grupo de Estudos e Pesquisa Leituras Avançadas de Peirce (CIEP-PUC/SP), e o Grupo de Pesquisa Transobjeto sobre realismo contemporâneo (TIDD-PUC/SP).

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar a prática compositi-va do artista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) à luz dos conceitos de associação por semelhança e associação por contiguidade como elaborados na semiótica filosófica de Charles S. Peirce (1839-1914). Com esta análise, busca-se mostrar as possibilidades de aplicação da teoria peirceana a obras pictóricas, cuja base conceitual ampla e geral é capaz de revelar elementos comuns a todos os tipos de linguagens, sejam elas visuais ou verbais, sem a prevalência de uma sobre outra.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte. Semiótica. Signo. Associação por seme-lhança. Associação por contiguidade.

ABSTRACT: The present work aims to analyze the compositional practice of Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) in the light of the concepts of association by similarity and association by contiguity as elaborated in the philosophical semi-otics of Charles S. Peirce (1839-1914). With this analysis, we seek to show the possibilities of applying Peircean theory to pictorial works, whose broad and general conceptual basis is capable of revealing elements common to all types of languages, whether visual or verbal, without the prevalence of one over the other.

KEYWORDS: Art History. Semiotics. Sign. Association by similarity. Associa-tion by contiguity.

O ARTISTA E SUA OBRA

Giuseppe Arcimboldo nasceu em Milão, provavelmente no ano de 1527, tendo grafado seu nome de diversas formas ao longo de sua vida, como era costume na época. Algumas versões mais conhecidas são: Arcimboldi e Arcimboldus para o sobrenome, e Josephus, Joseph ou Josepho para seu nome. Seu pai, Biagio Arcimboldo, que trabalhou como pintor na Catedral de Milão, vinha de uma família de origem germânica. A estreia de Arcimboldo como artista deu-se aos 22 anos, em 1549, quando desenhou vários vitrais para a Catedral de Milão, trabalhando junto com seu pai. Em 1551, pintou cinco cotas de armas para o duque Fernando da Boêmia, que estava de passagem por Milão e sua fama estendeu-se para além dos domínios da Itália, como afirma um relato da época:

É um pintor de raro talento, com imensos conhecimentos noutras disciplinas e, tendo provado o seu valor, quer como artista, quer como pintor exótico, não só no seu país como no estrangeiro, recebeu os maiores dos louvores, de tal modo que sua fama chegou até à corte imperial na Alemanha. (MORIGIA apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 10)

De fato, em 1562, Arcimboldo foi para Praga, capital do reino da Boêmia à época, dando prosseguimento a suas relações com Fernando I, relações que se estenderam a seus sucessores, os imperadores Maximiliano II e Rodolfo II, todos grandes mecenas, tornando-se um importante pintor dessa corte. Pra-



FIGURA 1. Autorretrato, Giuseppe Arcimboldo, c. 1575. Desenho à pena com aguada azul, 23x15,7cm. Praga, Národní Galerie (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 2).



FIGURA 2. Vertumnus, retrato de Rodolfo II, c. 1590. Giuseppe Arcimboldo, 1573. Óleo sobre madeira, 70,5x57,5cm. Suécia, Balsta, Skoklosters Slott (apud KRIEGESKORTE, 1993, p.

ga transformou-se em um dos principais centros culturais da Europa no século XVI, especialmente sob o governo de Rodolfo II, apreciador das famosas Câmaras de Arte e Prodígios, bem como de grandes festejos públicos cuja finalidade era enaltecê-lo. Tal conjuntura, somada ao apreço dos monarcas germânicos por tudo que fosse exótico, permitiram que o artista gozasse de grande liberdade compositiva, apesar das inúmeras obras que realizou por encomenda.

Provavelmente por ser considerado um pintor de quadros estranhos, apesar da grande fama de que gozou durante sua vida, Arcimboldo foi rapidamente esquecido após sua morte, não tendo sido quase mencionado nos séculos XVII e XVIII, sendo que em 1885, apenas um livro foi publicado sobre sua obra como pintor de retratos. Não se sabe ao certo o motivo da perda de interesse na obra do artista milanês. Como aponta Kriegeskorte (1993, p. 30), “talvez a geração seguinte não o compreendesse, por o considerar nada mais do que um palhaço que costumava pintar quadros estranhos, abstrusos e fantásticos, dos quais restam hoje muito poucos originais”. No entanto, ele também criou e pintou obras mais tradicionais, tais como retratos, vitrais, gobelinos, entre outros. No século XX, Arcimboldo foi revalorizado, chegando a ser considerado um precursor pelos artistas do movimento surrealista. Certamente, a originalidade compositiva de suas obras é incontestável:

O que torna tão singulares as obras de Arcimboldo? Uma cabeça vista de perfil e composta de mil flores é designada por Primavera, outra cabeça

feita de toda espécie de frutos é designada por Verão. A Água é o título de um quadro no qual todas as criaturas marinhas parecem ter-se congregado num caos completo. Depois há a Terra, uma cabeça composta de mais de quarenta animais diferentes. Um busto formado por livros é um bibliotecário. E existem muitas outras composições do gênero. As formas individuais, sejam elas flores animais ou peixes, são sempre feitas com o rigor dos pormenores, bem como com cores delicadas. De facto, algumas das obras são bastante confusas. Uma, por exemplo, inclui uma tigela cheia de tipos diferentes de legumes, mas quando se olha de cabeça para baixo, transforma-se na figura de um horticultor. (KRIEGESKORTE, 1993, p. 32)

Dois aspectos sobressaem na obra do artista italiano: a originalidade do modo compositivo, pelo qual cabeças ou mesmo retratos são formados por conjuntos de elementos que agregam ou reforçam o significado do tema principal de cada trabalho, bem como o rigor com que os detalhes de cada pormenor são executados, conferindo um valor singular, até mesmo naturalista, a cada um deles. Sem dúvida, esse aspecto compositivo é o que torna a obra de Arcimboldo tão singular e lhe proporciona toda a força que se revela àqueles que a contemplam. Tal qualidade, acreditamos, pode ser entendida em função dos tipos de signos que são utilizados e dos jogos associativos que são postos em ação pelo pintor em suas telas.

ASPECTOS COMPOSITIVOS

Uma conhecida análise da obra de Arcimboldo pode ser encontrada no livro **O óbvio e o obtuso**, do renomado semiólogo e crítico literário francês, Roland Barthes (1915-1980), especialmente em seu texto intitulado Arcimboldo ou retórico e mágico. Em seu interessante e criativo ensaio, Barthes efetua uma leitura da obra do pintor desde o ponto de vista da semiologia francesa.

Como é sabido, tanto a semiologia europeia, baseada na linguística de Ferdinand de Saussure, como a semiótica de cunho filosófico criada por Charles S. Peirce, são movidas pelo objetivo de analisar aspectos representacionais dos mais diversos tipos de signos. De fato, existe um grande número de análises semiológicas de obras artísticas, bem como uma quantidade considerável de análises fundamentadas na semiótica de origem norte-americana. No entanto, apesar da semelhança de objetivos, já que ambas têm buscado fundamentos para a compreensão e interpretação de obras artísticas, tanto seus métodos como seus resultados diferem, não se tratando apenas de diferenças terminológicas.

Esse paralelo e a diferença de pontos de partida e de ferramentas analíticas se explica pelas diferentes bases teóricas que fundamentam cada uma dessas correntes. Embora as duas analisem aspectos representacionais, a semiologia parte da estrutura do signo linguístico, compreendido como uma relação entre significante e significado, a qual possui somente uma relação indireta com seus referentes, enquanto a semiótica procede segundo uma concepção triádica de signo, na qual um representamen, ou signo considerado em si mesmo, um objeto e um interpretante

estão sempre indissolúvelmente ligados. Tal concepção sgnica não está restrita às estruturas da língua, mas é geral e abstrata por não transpor estruturas verbais para outros tipos de sistemas de signos, e a partir da qual podem ser entendidas as mais variadas formas de linguagem e expressão, inclusive a verbal, em suas possibilidades, especificidades e limites. Outro fator de diferenciação que importa diretamente nesta análise é a forma como as possíveis associações entre os signos podem ser compreendidas a partir dos dois modelos.

Vale ressaltar que o presente estudo não busca valorizar mais um modelo de signo e seus métodos de análise do que outro, ainda mais considerando o riquíssimo valor das contribuições da semiologia para a compreensão dos processos representacionais no século XX. O argumento em prol da maior generalidade do modelo semiótico justifica-se pela crença franca de que todos aqueles que se interessam pelos processos sgnicos podem beneficiar-se do estudo de sua abstração. Sua adoção para a análise das obras de Arcimboldo visa mostrar que, apesar de não ter sido um modelo tão difundido e utilizado quanto poderia, sua aplicação certamente pode trazer novas perspectivas e contribuições para análises de obras pictóricas e artísticas em geral.

Partir do estudo da linguagem verbal e tomá-la como modelo para apreensão de outros tipos de linguagens é, além de perfeitamente válido, até mesmo inevitável, já que a língua é invariavelmente o primeiro sistema de signos com o qual temos contato como seres humanos falantes. E pode-se observar que, se tal procedimento faculta a criação e utilização de uma gama variada de recursos analíticos, isso é possibilitado porque existem

elementos e processos gerais abstratos comuns observáveis em todos os tipos de linguagens. Dito de outra forma, se uma análise sígnica consegue obter resultados válidos ao transpor as estruturas verbais para outros tipos de signos é porque existem estruturas representacionais que permeiam todas as linguagens, não havendo nenhum tipo de prevalência de uma determinada linguagem ou espécie de signo sobre os demais sistemas sígnicos. Por tais razões, o procedimento semiótico, além de válido e efetivo por sua generalidade, pode ampliar a compreensão dos diversos tipos de linguagem que o ser humano é capaz de articular nas suas singularidades.

A esse respeito, é interessante tomar como exemplo o comentário de Gombrich (2000, p. 383-390), que parte da observação de como palavras onomatopaicas tentam representar o som de seus objetos, o que somente conseguem fazer dentro dos limites fonéticos específicos de cada língua, e toma o exemplo do som de um trem, de um galo, de um relógio e de como há palavras distintas em cada uma das línguas que tentam se aproximar desses sons dentro de suas características próprias.

Segundo Gombrich, tal fato serve como analogia para a compreensão dos processos artísticos, que também buscam uma espécie de mimese com seus objetos, o que também somente conseguem fazer dentro de seus limites pictóricos, levando-o a afirmar que “há mais em comum entre a linguagem das palavras e a representação visual do que às vezes admitimos” (200, p. 385), e que a melhor compreensão de alguns problemas da linguagem verbal pode ser útil na elucidação de problemas de natureza análoga na linguagem pictórica. Como veremos,

tal analogia pode ser clarificada pois, de fato, há elementos comuns a todo tipo de linguagem que podem ser bem compreendidos a partir de uma visão geral e abstrata ao invés de serem analisados como se a estrutura da linguagem visual fosse baseada na estrutura da linguagem verbal ou de uma língua específica.

Em relação às obras de Arcimboldo, Barthes enfatiza o seu aspecto linguístico, comparando o procedimento do pintor com as imagens na famosa série *As quatro estações*, que atualmente estão no Museu do Louvre, Paris, ao fazer poético, uma vez que os poetas jogam com as relações de sinonímia e homonímia entre as palavras da mesma forma que o artista faz com as imagens:

Com Arcimboldo jogamos também esse jogo que denominam ‘retrato chinês’: alguém sai da sala, e os outros decidem qual o personagem que esse alguém deverá adivinhar, e quando volta o inquiridor, deve resolver o enigma pelo jogo paciente das metáforas e das metonímias: Se fosse uma face, o que seria? – Um pêssego. – Se fosse uma gola? – Espigas de trigo maduro. – Se fosse um olho? – Uma cereja. – Adivinhei: é o Verão. Na figura do Outono, o olho (terrível) é uma pequena ameixa. Ou seja (pelo menos, em francês), a ameixa (prunelle, botânica) transforma-se em pupila (prunelle, ocular). Dir-se-ia que, como um poeta barroco, Arcimboldo explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e com a homonímia. Sua pintura tem um fundo linguístico, sua imaginação é propriamente poética: não cria signos, mas os combina, os permuta, os desvia – exatamente o que faz o operário da língua. (BAR-THES, 1990, p.117-118)



FIGURA 3. Primavera, Giuseppe Arcimboldo, 1573. Óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm.



FIGURA 4. Verão, Giuseppe Arcimboldo, 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm. Paris, Museu Nacional do Louvre (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 7; 9).



FIGURA 5. Outono, Giuseppe Arcimboldo, 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm.



FIGURA 6. Inverno, Giuseppe Arcimboldo, 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm. Paris, Museu Nacional do Louvre (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 10; 12).

Em outra passagem, Barthes especifica a comparação do procedimento do pintor ao de um poeta, ao fazer sua leitura de dois dos retratos reversíveis de Arcimboldo e das analogias, comparações e recursos metafóricos de que se vale:

Se o discurso comum compara (o que é frequente) um penteado a um prato, Arcimboldo toma a comparação ao pé da letra, dela faz uma identificação: o chapéu transforma-se em tigela, a tigela em capacete (uma 'saldada', celata). O processo desenvolve-se em dois tempos: no momento da comparação, o bom-senso escolhe o que há de mais banal, uma analogia; mas em um segundo tempo, a analogia enlouquece, porque é radicalmente explorada, é levada até destruir-se a si mesma enquanto analogia: a comparação torna-se metáfora: o capacete não é como uma tigela, é uma tigela. No entanto, última sutileza, Arcimboldo mantém separados os dois termos da identificação, o capacete e a tigela, de um lado leio uma cabeça, do outro, o conteúdo de um prato; a identificação dos dois objetos não se origina da simultaneidade da percepção, mas da rotação da imagem, apresentada como reversível. A leitura assim, gira sem cessar; apenas o título a fixa, faz do quadro o retrato de um Cozinheiro, porque, da tigela, infere-se metonimicamente o homem que com ela trabalha. (BARTHES, 1982, p. 118)

Tal leitura, interessante e muitíssimo criativa, esbarra em algumas contradições em função de partir de princípios linguísticos, como o próprio Barthes



FIGURAS 7 e 8. Um assado servido ou O cozinheiro, Giuseppe Arcimboldo, c.1571. Óleo sobre madeira, 52,5 x 41 cm. Estocolmo, coleção particular (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 40-41).



FIGURAS 9 e 10. Vegetais em uma tigela ou O horticultor, Giuseppe Arcimboldo, c.1590. Óleo sobre madeira, 35 x 24 cm. Cremona, Museo Cívico Ala Ponzzone (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 42-43).



FIGURAS 11 e 12. Uma cesta com frutas ou uma Cabeça reversível, c.1590. Óleo sobre madeira, 56 x 42 cm. French & Company, New York. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo_-_Reversible_Head_with_Basket_of_Fruit_-_WGA00843.jpg>, acesso 30/01/2020.

aponta. Uma delas está na palavra francesa *prunelle*, que pode significar tanto ameixa como pupila., tal duplicidade se dá na língua francesa, mas, por outro lado, Arcimboldo era italiano e trabalhava para a corte germânica, acrescenta o autor. Embora não seja de todo impossível que o artista tenha se valido da homonímia francesa, é possível observar o que está em causa e que, portanto, subjaz, tanto à estrutura linguística quanto ao procedimento visual de pintar uma ameixa no lugar de uma pupila, que é um elemento de ordem mais geral do que as especificidades das linguagens verbal e visual, e que, dessa forma, pode ser encontrado tanto nesses dois tipos de linguagem como em muitas outras formas expressivas.

Tal elemento, na semiótica peirceana, atende pelo nome de associação por semelhança embora na língua seja comumente chamado de metáfora. Para Peirce, existem dois modos de associação que são tão gerais que estão para a mente como a lei da gravidade está para a natureza. São as associações por semelhança e por contiguidade que estão na base da função representativa através da qual o ser humano exerce sua capacidade de linguagem entendida em sentido lato. Tal importância se deve ao fato de que a sintaxe, isto é, a estrutura ou as relações formais de associação e organização entre os signos, independentemente do tipo de linguagem, ocorre basicamente por esses dois processos que, portanto, podem ser aplicados para a análise e compreensão de qualquer linguagem.

A associação por contiguidade assenta-se em relações de fato, em atos de reação do mundo exterior à mente que as constata, ou seja, está calcada em existências contíguas no tempo e espaço e trata-se do modo mais rudimentar de associa-



FIGURA 13. O Bibliotecário, Giuseppe Arcimboldo, c.1566. Óleo sobre tela, 97 x 71 cm. Suécia, Balsta, Skoklosters Slott (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 29).

ção. A associação por semelhança, por sua vez, baseia-se em atributos qualitativos comuns às ideias associadas e, por envolver uma observação de qualidades como tais, se desenvolve no mundo interior do ser humano e, portanto, repousa, como diz Peirce, ou numa capacidade de linguagem propriamente dita, ou, ao menos, numa capacidade para a linguagem, uma vez que é a mente que estabelece a semelhança e não o contrário. Por tais razões, em qualquer sistema de signos, isto é, qualquer tipo de linguagem, seja ela visual, verbal, onírica, natural, entre outras, os signos estarão associados conforme esses dois modos, algo que a linguística igualmente explora, e que a semiótica olha sob outra perspectiva.

Desse modo, pode-se observar que a substituição de uma pupila por uma ameixa em uma composição pictórica não ocorre em função da coincidência de nomes de ambas em uma determinada língua, mas assenta-se em uma qualidade comum a elas, ou seja, a característica de que ambas, pupila e ameixa, são esferas de cor escura, semelhança que subjaz tanto à metáfora linguística como ao procedimento representativo de Arcimboldo. O mesmo ocorre no caso da tigela que, vista de outro ângulo parece um chapéu; a semelhança de suas formas côncavas responde pela associação visual. Tais associações por semelhança ocorrem sempre em função de qualidades como formas e cores, entre outras características, e respondem, concomitantemente, pelo caráter conotativo, icônico, em sentido peirceano, das obras de Arcimboldo, que exploram esse mundo de possibilidades de associação por semelhança que a mente humana pode estabelecer através de seus diversos sentidos perceptivos e formas expressivas.

A associação por contiguidade, ou metonímia como é chamada no estudo da linguagem verbal, também contribui para a singularidade das obras arcimboldescas. As estações do ano estão associadas, no tempo e no espaço, aos frutos de época, bem como a primavera caracteriza-se pela abundância de flores, sendo o inverno a estação das folhas e galhos secos. Todas essas existências contíguas são utilizadas pelo artista para compor suas telas, conferindo-lhes um sentido denotativo em relação ao tema proposto. É por isso que um horticultor é composto por legumes, bem como o cozinheiro por diversos animais que servem de alimento.

Em outras palavras, a forma de um nariz pode ser assemelhada a coisas diferentes, tais como legumes, carnes, frutas e até livros, como em *O Bibliotecário*, mas cada associação é constituída propositalmente em função do caráter indicativo que o artista quer dar a cada uma de suas telas, o que é obtido pela utilização de relações contíguas pré-existentes na composição, sendo essa a causa de um cardume transformar-se em uma cabeça denominada *Água*, e de chamas comporem a figura intitulada *Fogo*.

Essas associações e consequentes substituições de partes do rosto por frutas, animais e uma série de outros elementos é visualmente possível porque Arcimboldo capta o aspecto mais relevante de cada um dos traços de um rosto em suas configurações, jogando com as combinações possíveis dentro dos temas que ele propõe para suas obras, sem, no entanto, deixar de expressar esses elementos essenciais que permitem reconhecer um rosto como tal. Como bem explica Arnheim:

Ver significa captar algumas características proeminentes dos objetos – o azul do céu, a curva do pescoço do cisne, a retangularidade do livro, o brilho de um pedaço de metal, a retitude do cigarro. Um simples linhas e pontos são de imediato reconhecidos como ‘um rosto’, não apenas pelos civilizados ocidentais, que podem ser suspeitos por estarem de acordo com o propósito dessa ‘linguagem de signos’, mas também por bebês, selvagens e animais. Köhler aterrorizou seus chimpanzés mostrando-lhes os ‘mais primitivos brinquedos de pano’ com botões pretos no lugar dos olhos. Um hábil caricaturista pode criar a semelhança expressiva de uma



FIGURAS 14 e 15. Água, Giuseppe Arcimboldo, 1566. Óleo sobre madeira, 66,5x50,5cm. Fogo, Giuseppe Arcimboldo, 1566. Óleo sobre madeira, 66,5 x 51 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (apud KRIEGESKORTE, 1993, p. 19; 23).

pessoa por meio de algumas linhas bem escolhidas. [...] Alguns traços relevantes não apenas determinam a identidade de um objeto percebido como também o faz parecer um padrão integrado completo. Isto se aplica não apenas à imagem que fazemos do objeto como um todo, mas também a qualquer parte em particular sobre a qual nossa atenção se focaliza. Capta-se um rosto humano, exatamente como todo o corpo é captado, como um padrão total de componentes essenciais – olhos, nariz, boca – aos quais se podem adaptar mais detalhes. (1995, p. 36-37)

Nesses jogos associativos, outra característica bastante peculiar da obra de Arcimboldo é a reversibilidade de muitas de suas imagens, cuja semelhança com cabeças “humanas” somente fica evidente quando a imagem é vista numa determinada direção e não em outra. Embora tal singularidade também possa ser compreendida à luz da semiótica filosófica de Peirce, seu estudo demandaria um espaço que está além dos limites deste trabalho. Por ora, limitamo-nos a observar que se trata de mais uma camada sígnica que Arcimboldo trabalha em suas obras com a mesma maestria que o caracteriza na criação e execução de todas as outras.

ARCIMBOLDO, UM MAGO DOS SIGNOS

Outra questão que a tomada da língua e suas estruturas determinadas como ponto de partida de análises de obras visuais pode ser encontrada nas afirmações barthesianas (1990, p. 118) de

que Arcimboldo não cria signos em suas composições, mas se vale daqueles que já existem nas línguas. Barthes (1990, p. 121) observa que “Arcimboldo não pinta propriamente as coisas, mas antes sua descrição falada, feita por um ‘contador’ maravilhoso: ilustra o que no fundo, é a cópia linguística de uma história surpreendente”. Embora esse seja um elogio à obra do pintor milanês, pode-se considerar que as obras de Arcimboldo fazem mais do que copiar contextos verbais.

Em termos semióticos, a qualidade sui generis da obra de Arcimboldo está justamente na criação de signos altamente originais e engenhosos, especialmente pela complexidade que apresentam. Cada uma de suas figuras se vale de diferentes tipos de associações que remetem a elementos tanto por semelhança como por contiguidade. Isso se dá pela capacidade refinada do pintor em estabelecer sofisticadas similaridades de cores, formas e volumes, bem como de valer-se das relações contíguas que os elementos incorporados a uma obra estabelecem fora de seus quadros e que, sendo conhecidos de antemão pelo público, enriquecem o significado de suas composições. Esse artifício parte de uma elaboração sensível, criativa e inteligente dos diversos aspectos que podem ser associados a cada um dos temas com os quais ele trabalha. Tal competência é parte da capacidade para a linguagem que constitui todo ser humano, e que Arcimboldo utiliza com a magia e a maestria que até hoje impressionam e maravilham todos aqueles que contemplam suas criações. ■

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Trad. Ivonne T. de Faria. São Paulo: Ed. Pioneira, 2000.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990 [1982].
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1995.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation. **Image and Code**; Steiner, Wendy (org). Michigan studies in the humanities. Michigan Slavic Publications, 1981.
- JUNGK, Isabel. Os objetos do signo linguístico. **Caderno da 14ª Jornada de Estudos Peirceanos**. Vol. 14, p. 79-85. Centro Internacional de Estudos Peirceanos - CIEP - PUC/SP, 2011.
- KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Arcimboldo**. Trad. P. Reis, Lisboa. Colônia: Taschen Ed., 2006 [1993].
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- PEIRCE, Charles S. **Os pensadores: Peirce: escritos coligidos**. 3ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____, Charles S. **Collected Papers**. Vols. 1-6, C. Hartshorne & P. Weiss (eds.); vols. 7-8, 1931. A. W. Burks (ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958. (Citado como CP seguido de nº do volume, ponto e nº do parágrafo).
- SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Ed. Pioneira, 2000 [1995].
- _____, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3ª. Ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2001.
- _____, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999 [1997].
- TEIXEIRA COELHO NETTO, José. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1980].