

organizadora
Neiva Maria Machado Soares

MULTIMODALIDADE, GÊNEROS E DISCURSOS

teorias e análises



organizadora
Neiva Maria Machado Soares

MULTIMODALIDADE, GÊNEROS E DISCURSOS

teorias e análises

 pimenta
cultural
2020
São Paulo


FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Jório de Albuquerque Veiga Filho
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado do Amazonas

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela <i>Universidade Católica do Paraná, Brasil</i>	Breno de Oliveira Ferreira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil</i>	Carla Wanessa Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alexandre Antonio Timbane <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Alexandre Silva Santos Filho <i>Universidade Federal de Goiás, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Aline Daiane Nunes Mascarenhas <i>Universidade Estadual da Bahia, Brasil</i>	Daniel Nascimento e Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Pires de Moraes <i>Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Danielle Aparecida Nascimento dos Santos <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i>
Ana Carolina Machado Ferrari <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Delton Aparecido Felipe <i>Universidade Estadual de Maringá, Brasil</i>
Andre Luiz Alvarenga de Souza <i>Emill Brunner World University, Estados Unidos</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Doris Roncareli <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Católica de Pernambuco, Brasil</i>	Elena Maria Mallmann <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade Católica de São Paulo, Brasil</i>	Emanoel Cesar Pires Assis <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Erika Viviane Costa Vieira <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>
Beatriz Braga Bezerra <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>	Everly Pegoraro <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil</i>
Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Fábio Santos de Andrade <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>

Fauston Negreiros

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck

Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello

IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ismael Montero Fernández,

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo

Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira

Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria de Fátima Scaffo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbroni

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Ramofly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil

Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil

Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil

Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil

Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patrícia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emídia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabrieli Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cíntia Moralles Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
*Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

- Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil
- Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil
- Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil
- Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Glaucio Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil
- Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
- Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
- Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Jeane Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil
- João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
- João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
- Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil
- Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil
- Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Manoel Augusto Polastrelli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil
- Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil
- Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil
- Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil
- Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

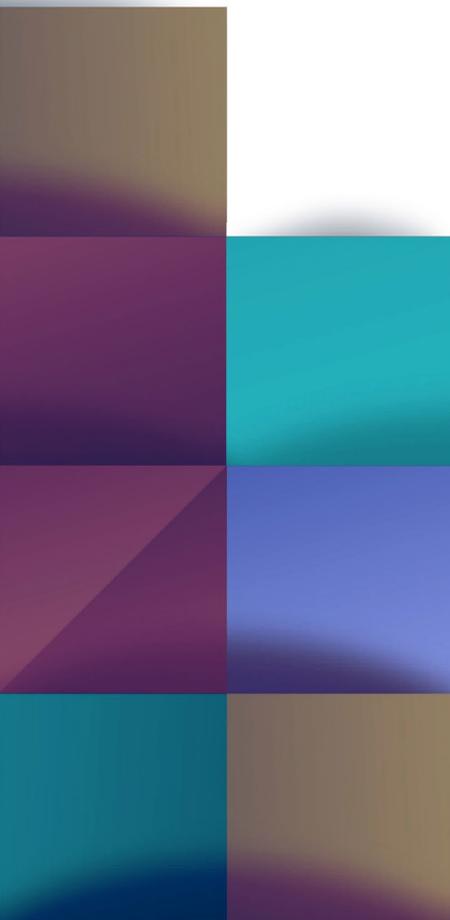
Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Direção editorial Patricia Biegling
Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas Marcelo Eyng
Diretor de criação Raul Inácio Busarello
Assistente de arte Lígia Andrade Machado
Imagens da capa Freepik.com
Editora executiva Patricia Biegling
Assistente editorial Peter Valmorbidia
Revisão Tascieli Feltrin
Organizadora Neiva Maria Machado Soares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M961 Multimodalidade, gêneros e discursos: teorias e análises.
Neiva Maria Machado Soares - organizadora. São Paulo:
Pimenta Cultural, 2020. 302p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5939-081-6 (brochura)
978-65-5939-080-9 (eBook)

1. Língua. 2. Linguagem. 3. Multimodalidade.
4. Gênero. 5. Discurso. I. Soares, Neiva Maria Machado.
II. Título.

CDU: 81.1

CDD: 410

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 0

SUMÁRIO

Apresentação..... 13

PARTE I

DISCURSOS, GÊNEROS TEXTUAIS E MULTIMODALIDADE: TEORIAS E ANÁLISES

Capítulo 1

**Uma leitura multimodal e discursiva-crítica
da Amazônia na fotografia
de Sebastião Salgado 17**

*Bruna Pollyana Almeida da Costa
Neiva Maria Machado Soares*

Capítulo 2

**A arte de rua em Manaus: rituais sagrados
e a representação do indígena da (na) cidade 39**

Glaunara Mendonça de Oliveira

Capítulo 3

**O panorama político presente
em um convite religioso: uma análise
multimodal e crítica do discurso 70**

Johêdyr Adjyan Cartaxo de Freitas

Capítulo 4

**A re(configuração) do mapa-folder
da Amazonastur em campanha publicitária
turística: alinhamento discursivo e semiótico 98**

Denise T. M. Soares de Souza

Capítulo 5

**Análise crítica multimodal de discursos
sobre AIDS e HIV em capas de revistas:**

um ensejo por mudanças na arquitetura
das práticas sociais contemporâneas 127

Rafael Seixas de Amoêdo

Neiva Maria Machado Soares

Capítulo 6

Descubra que é Vigor: um estudo multimodal

de uma campanha publicitária virtual 158

Vivian Gomes Monteiro Souza

Neiva Maria Machado Soares

Capítulo 7

A era dos extremos:

análise da capa da Revista Veja à luz
da gramática do design visual..... 187

Adriano Ferreira da Silva

Neiva Maria Machado Soares

Capítulo 8

**Representação visual e discursiva
dos atores sociais na marca**

Na'kau - Chocolate Amazônico..... 214

Jackeline Andrade Duarte de Souza

Neiva Maria Machado Soares



PARTE II

DISCURSOS E INTERTEXTUALIDADES

Capítulo 9

Convergências pós-coloniais:

Lídia Jorge e Mia Couto..... 242

Alexandre Rodrigues Gomes

Otávio Rios

Capítulo 10

Ressonâncias do fantástico: uma análise

interartes do Inferno Musical Boschiano 266

Camilla da Silva Corrêa Ferronato

Otávio Rios

Sobre os autores e as autoras 294

Índice remissivo..... 299

APRESENTAÇÃO

Este e-book organizado em parceria com orientandos de iniciação científica, graduação e pós-graduação (PPGICH/UEA), pesquisadores e parceiros do Grupo de Pesquisa SDISCON oportuniza um diálogo entre áreas em franca expansão no contexto da universidade, do GP e de inúmeros outros âmbitos que desenvolvem pesquisas orientadas para língua e linguagem sob uma concepção dinâmica e multifacetada.

Os artigos aqui apresentados perfazem uma gama de gêneros textuais bastante relevantes e constantes no ambiente das práticas sociais contemporâneas, inclusive, almejamos que possam ser instrumentos para estudos e análises no contexto escolar também.

A multimodalidade, tema circundante nas análises da Parte I, constitui-se como uma abordagem advinda do âmbito da semiótica social de Halliday (1994) entendendo que a língua opera em contextos sociais sendo neles que se constroem as relações e se constituem visões de mundo por meio de textos, considerados pelo autor como unidades concretas de uso, que compõem um todo coeso e coerente. Na acepção do analista crítico que orienta também nossos estudos, Fairclough (1992, 2001, 2003), os discursos como práticas sociais não apenas representam o mundo, mas significam o mundo. Sendo esses significados construídos no e pelo discurso. No entanto, essa significação pode se constituir de diferentes formas, funções e objetivos. Nesse fulcro, nosso livro dialoga com as teorias dos gêneros textuais e discursivos (BAKHTIN, 1992) que, aqui, perfazem nossos objetos analíticos.

As análises Multimodais realizadas conduzem-se via Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (1996/2006) que consideram que assim como há uma gramática para o trato do aspecto gramatical

SUMÁRIO

da língua é possível haver uma para o aspecto visual, assim como as orações, por exemplo, se organizam em um texto, as imagens se arquitetam para produzir significados. Esta orientação ressalta a importância de todos os modos semióticos na constituição dos significados e na interpretação de textos verbais e visuais. Entendemos que a teoria multimodal ainda está em expansão no país e que a base norteadora da GDV, por ser o texto original em inglês, apresenta dificuldade para seus leitores. Por isso, apresentamos algumas traduções livres realizadas por nós com a finalidade de elucidar e aproximar a teoria de quem almeja conhecer o tema e empregá-lo em suas pesquisas em sala de aula.

Ressalta-se, outrossim, que cinco dos artigos aqui apresentados resultam de pesquisas empreendidas em Iniciação Científica (PAIC) e Mestrado (PPGICH), inclusive algumas financiadas pela FAPEAM cujas temáticas trazem à discussão propostas relacionadas ao contexto Amazônico de uma forma bastante pontual e produtiva, merecendo ser alvo de discussão e disseminação dentro e fora do contexto acadêmico.

Considerando que o GP oportuniza inúmeros diálogos em campos teóricos convergentes, apresentamos, na Parte II, dois artigos de pesquisadores do grupo e da Universidade que contribuem para alçar o contexto da literatura e seus múltiplos olhares como objeto de estudo.

Apresenta-se esta obra, assim dividida em Parte I - Discursos, Gêneros Textuais e Multimodalidade - Análises e Teoria e, Parte II - Discursos e Intertextualidades de forma que se estabeleça um diálogo entre ambas e apresente o direcionamento dos textos e suas investigações.

Logo, este e-book *Multimodalidade, Gêneros e Discursos: Teorias e Análises* deseja ser objeto de interesse para constituirmos

SUMÁRIO

um cenário fecundo de pesquisa fora e dentro da universidade nas áreas propostas, sopesando o mundo da linguagem sob a ótica do letramento, mas acima de tudo na do multiletramento.

Boa leitura a todos!!



SUMÁRIO



DISCURSOS,
GÊNEROS TEXTUAIS
E MULTIMODALIDADE:
TEORIAS E ANÁLISES

parte

I

1

Bruna Pollyana Almeida da Costa
UEA - LETRAS - SEDUC - SDISCON

Neiva Maria Machado Soares
UEA - LETRAS - PPGICH - SDISCON

UMA LEITURA MULTIMODAL E DISCURSIVA-CRÍTICA DA AMAZÔNIA NA FOTOGRAFIA DE SEBASTIÃO SALGADO

INTRODUÇÃO (PRIMEIROS FLASHES)

É inquestionável o poder da linguagem escrita verbal para as sociedades letradas, seja para a manutenção de ideologias que sustentam o poder hegemônico de determinados grupos em detrimento de outros, seja para a mais básica manifestação das práticas sociais. Por extensão, infere-se que a linguagem verbal é privilegiada por ser considerada a mais importante forma de comunicação da sociedade. No entanto, há de se concordar com Kress e Van Leeuwen (2006) quando afirmam que as produções imagéticas deveriam receber a mesma atenção crítica das demais produções verbais.

Nesta pesquisa, objetiva-se não só uma análise das representações visuais do ponto de vista linguístico-crítico, mas também, propõe-se uma reflexão sobre os aspectos visuais capazes de produzir significados na contemporaneidade e constituir discursos. Registros fotográficos de Sebastião Salgado são trazidos como objeto de estudo no Design Visual a fim de investigar como atores sociais são representados por seus ângulos, saturações, posições, entre outros aspectos. Sabendo que, na contemporaneidade, as produções multimodais surgem e se reinventam a todo momento, a fotografia, nesse contexto, passa a ser marcada principalmente pela revolução global e tecnológica da internet. Isso acaba em alterar processos que a ADC chama, dentro da prática discursiva, de produção, distribuição e consumo, Fairclough (2016). A fotografia, como objeto de estudo científico, ganha um vasto campo de estudos e análises dentro da semiótica e outras ciências. O propósito aqui também é contribuir para a expansão de estudos da ciência da linguagem, mais especificamente a Teoria Social da Semiótica Multimodal (TSSM). A exploração de textos multimodais e esses múltiplos novos modos de comunicação e interação ainda são pouco discutidos na área da ciência da linguagem, outrossim, nos cursos de Letras.

A GDV é dotada de vantagens em sua estrutura analítica. Uma delas é não empregar o termo “gramática” em sua forma tradicional, estruturalista, e sim, utilizá-la através de uma perspectiva mais funcional, colocando o texto visual em contato direto com as experiências de cada indivíduo na interação social. A GDV, portanto, visualiza nos textos híbridos, um potencial de representações multimodais carregadas de significado em contexto social (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2). Os teóricos levam em conta as experiências de mundo e as identidades dos participantes envolvidos nos processos. “Relaciona-se as estruturas linguísticas às estruturas visuais apontando para determinadas interpretações particulares de experiências e formas de interação social”¹, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2). A GDV objetiva discutir a tomada de consciência da sociedade para a valorização social e linguística das imagens. De modo que, elas recebam a atenção necessária à sua produção (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 16).

A partir dessas concepções teóricas, podemos visualizar, nas produções de Sebastião Salgado², a temática da fotografia como documento que apresenta os povos indígenas habitantes da região amazônica: Korubo (AM), Zo'é (PA) e os Kamayura (MT). Tais fotografias estão disponíveis na obra *Gênesis* (2013) e *Amazônia* (2018)³, esta última ainda em fase de produção. Neste trabalho, também optamos por um recorte significativo das fotografias, tendo em vista o trabalho de Salgado ser bastante amplo.

SUMÁRIO

- 1 Tradução livre de: Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experiences and forms of social interaction, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2).
- 2 Sebastião Salgado nasceu em Aimorés, Minas Gerais em 1944, começou sua carreira como fotógrafo profissional em Paris, em 1973. Posteriormente, trabalhou em agências de fotografia como Gamma, Sygma e Magnum Photos. Em suas obras mais relevantes como fotojornalista incluem-se: *Trabalhadores* (1996), *Serra Pelada* (1999), *Outras Américas* (1999), *Êxodos* (2000), *África* (2007) e *Gênesis* (2013).
- 3 Esse trabalho está em fase de produção com apenas exposições realizadas e citadas em vários sites, inclusive do Supremo Tribunal Federal que sediou uma delas.

REPRESENTAÇÃO E PRÁTICA SOCIAL NA FOTOGRAFIA

A fotografia é um exemplo de prática social e representação discursiva, porque como texto se insere no universo dos gêneros e de acordo com Fairclough (2016) essas construções discursivas, passíveis de escolhas de seus produtores, podem adquirir formas específicas em relação a outras. A forma como os indivíduos utilizam essa modalidade textual hoje em dia, com o uso dos *smartphones*, por exemplo, é um parâmetro importante para se construir as análises em ADC. Fairclough (2016) busca, de forma aquiescente desenvolver um método de análise de discurso crítica com base nas questões que envolvem enunciados e relações de poder, a construção discursiva de sujeitos sociais, conhecimento e o funcionamento do discurso na mudança social, (FAIRCLOUGH, 2016, p. 64). Abaixo apresentamos seu modelo tridimensional da ADC.

Figura 1: Modelo Tridimensional



Fonte: Fairclough (2016[1992]).

Na esteira de Batista Junior (2018), todo discurso se manifesta em um texto (seja ele verbal, multimodal, oral e ou escrito). O discurso é processado por uma prática discursiva de produção, distribuição, consumo e interpretação textuais. Todo discurso, portanto, se encaixa em uma prática sociocultural.

A análise linguística e a teoria social estão centradas numa combinação desse sentido mais socioteórico de “discurso” com o sentido de texto e interação na análise de discurso orientada linguisticamente. Qualquer evento discursivo (qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social (FAIRCLOUGH, 2016, p. 22).

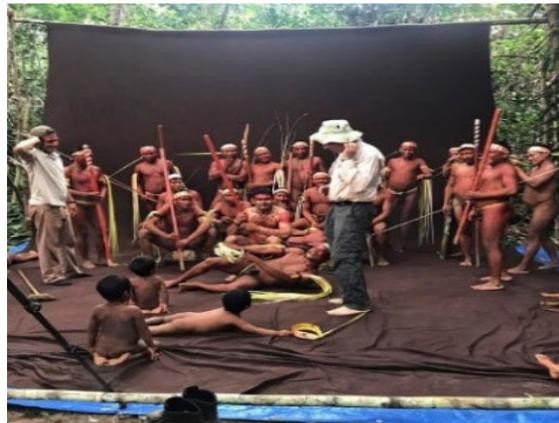
Apesar de evidentes, tais definições, parecem ainda pouco perceptíveis aos olhos do leitor. Quando observamos uma fotografia, dificilmente nos atentamos à complexidade que envolve sua produção. Em Kress e Van Leeuwen (2006, p. 114), vemos que os processos nos distanciam por não sabermos como ele é elaborado. O que resta é o produto final e uma vaga ideia dos modos de sua produção.

[...] Os participantes interativos são pessoas reais que em diferentes níveis e caminhos regulam o que pode ser dito nas imagens. A maioria dos espectadores não apenas nunca encontrará todos os contribuintes para o processo de produção face a face, mas também terão apenas uma ideia nebulosa, e talvez distorcida e glamurizada, dos processos de produção por trás da imagem[...] (idem, 2006, p. 114).⁴

A fotografia, a seguir, pode ilustrar o dizer do Kress e Van Leeuwen e evidenciar um desses processos de produção. Um estúdio fotográfico improvisado em meio à floresta amazônica traduz a complexidade da produção de sua obra, “Amazônia”.

SUMÁRIO

Imagem 1 – Uma lona de caminhão instalada por Salgado no meio da floresta, serve de meio de produção para o cenário.



Fonte: <<https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/medo/>>. Acesso em 15 de julho de 2019.

SUMÁRIO

Diferentemente do processo de produção, que ocorre em um contexto específico de escolha do produtor, os processos de distribuição e consumo das imagens no meio social tendem a ser mais amplos. Os textos podem ser distribuídos e consumidos em diversos segmentos como: revistas, sites, exposições em galerias de arte, entre outros. Para representar o processo de distribuição e consumo das imagens da prática discursiva de Fairclough (2016) apresentamos uma imagem de lançamento da exposição de Salgado no Supremo Tribunal Federal (STF) em Brasília. Os produtores elegeram a divulgação (distribuição) das imagens em uma cerimônia seleta no Supremo. Acompanhado por importantes líderes do cenário político brasileiro como a ministra Carmen Lúcia, na época presidente da Corte, os participantes, as circunstâncias e o texto formam um contexto de práticas discursivas e práticas sociais relevantes. O STF, instituição mais importante do judiciário nacional, foi o local escolhido pelo produtor, e essa escolha também foi pensada, haja vista, o fotógrafo agora assumir um papel

social diferenciado daquele antes ocupado quando se encontrava em meio à floresta amazônica.

Imagem 2 – Uma amostra da obra “Amazônia” é exposta no Supremo Tribunal Federal.



Fonte: < <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=370022>> Acesso em 17 de julho de 2019.

SUMÁRIO

A FOTOGRAFIA COMO PRÁTICA TEXTUAL VISUAL – UMA ANÁLISE A PARTIR DA GDV

O ato de fotografar se insere em uma prática social de produção de textos. O texto, contudo, se submete a um conjunto de regras que se alinham ao processo de distribuição e de consumo. Nessa perspectiva, insere-se a GDV, como um método de leitura e análise de imagens a partir de categorias sistêmicas (ideacional, interpessoal e textual) de Halliday (1994). Vemos as categorias da gramática de Kress e Van Leeuwen imbricadas em cada um das metafunções, a saber, representacional interativa e composicional associadas aos pressupostos teóricos hallidayanos e organizadas no Quadro 1, abaixo.

Quadro 1 – Categorias analíticas da GDV.

<p>- Metafunção Representacional – Representação das experiências de mundo por meio da linguagem Estrutura Narrativa (Ação Transacional, Ação Não-Transacional, Ação Bidirecional); (Reação Transacional, Reação Não-Transacional); Estrutura Conceitual – Processo Classificacional, Processo Analítico, Processo Simbólico;</p>
<p>- Metafunção Interativa – Estratégias de aproximação e afastamento para o leitor Contato: Demanda e Oferta Distância Social: Social, Pessoal e Íntimo Atitude: Objetividade e Subjetividade Modalidade: Valor de verdade</p>
<p>- Metafunção Composicional – Organização coesiva do texto multimodal Valor de informação: Ideal, Real, Dado, Novo, Centro e Margem Saliência: Elementos mais salientes que conduzem o caminho da leitura Moldura: O modo como os elementos estão conectados nas imagens</p>

Fonte: adaptado de Petermann (2006).

Como os dados acima evidenciam, a GDV acredita, assim como Halliday (1994) em um sistema metafuncional, produtor de significados em contexto. No entanto, que não se baseie unicamente em normas ou regras conforme Kress e Van Leeuwen (2006). Os textos multimodais são materializações das mesmas intenções comunicativas das quais a humanidade sempre se serviu: os signos, e seguem ritos e convenções próprias de cada contexto social. Sendo assim, cada categoria de análise em GDV foi constituída para atender às expectativas das composições imagéticas em contexto social como fonte produtora de sentidos. Nesta análise, a fim de que fosse atingido o propósito de investigar como são construídas as representações indigenistas na fotografia de Salgado, nas fotos das obras citadas, optou-se por detalhar a análise pelo fulcro da metafunção representacional, apresentada na sequência.

METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL

Está relacionada à metafunção ideacional de Halliday (1994), compreende padrões de experiências sociais, ou seja, busca analisar em uma imagem, a representação de sua ação e de sua realidade. Divide-se em duas estruturas: narrativas e conceituais.

REPRESENTAÇÃO DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS

Os processos narrativos estão associados diretamente às ações executadas pelos participantes nas imagens. Na GDV, os participantes expostos nas imagens são chamados de Participantes Representados e Participantes Interativos - PR e PI, respectivamente, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 47-48). Essas representações, que significam acontecimentos do mundo material, são divididas em ações, ou processos, os quais recebem os nomes de: transacional, não-transacional e bidirecional. Ainda temos os processos reacionais que se dividem em: transacional e não-transacional (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 74-75) que serão explicitados na sequência.

PROCESSOS NARRATIVOS DE AÇÃO TRANSACIONAL

Nesse processo, o PR é o ator ativo na imagem (aquele que age) e a meta é o outro participante (aquele que sofre a ação). A representação narrativa da fotografia 1 é classificada como um processo narrativo de ação transacional, pois, evidencia o PR perfurando a orelha do menino Kamayura, em um ritual da

comunidade. No caso da fotografia 1, retrata uma prática comum durante festividade do Quarup. Observa-se que no processo narrativo que todos os participantes se posicionam em volta do menino. O processo transacional ocorre por meio da ação executada pelo participante que age ao perfurar a orelha⁵.

Fotografia 1 – Indígenas Kamayura, durante a cerimônia do Quarup, Alto Xingu, MT, Brasil.



Fonte: Salgado (2013)

Essa cerimônia constitui-se como parte da cultura Kamayura no Alto Xingu, Mato Grosso, em que se celebram mortos ilustres, sobretudo familiares dos chefes. Como acontece na maioria das festividades do Alto Xingu, o Quarup ocorre ao longo de vários dias durante a estação seca (maio a outubro). Meses antes do evento são dedicados a numerosos rituais e a treinos intensivos, isso é retratado em Salgado (2013, p. 465 e 466).

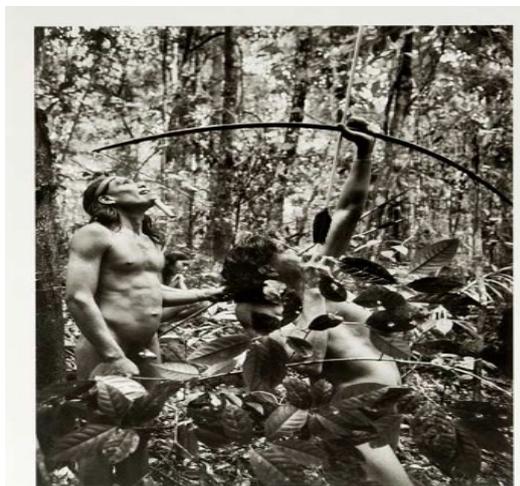
5 Nas fotografias analisadas, vemos representados os povos indígenas considerados isolados dos não indígenas. O termo “isolados” se refere especificamente a grupos indígenas com ausência de relações permanentes com as sociedades nacionais ou com pouca frequência de interação com não-índios e até mesmo outros povos indígenas. Segundo dados da FUNAI, há 107 registros desses povos considerados como “isolados” em toda a Amazônia Legal.

PROCESSOS NARRATIVOS DE AÇÃO NÃO-TRANSACIONAL

A narrativa nesse processo ocorre quando os participantes são reatores, ou seja, aquele que forma um vetor com a linha imaginária dos olhos (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 67). A importância dada aos atores PR's nesse enquadre é maior do que o registro da meta (alvo) em si mesma.

Na fotografia 2, a seguir, observamos, a representação da caça entre o povo Zo'é. Diferentemente da ação transacional, aqui a meta não está representada na imagem, portanto temos uma representação narrativa de ação não-transacional. Apenas dois atores – PR's - estão “em cena” agindo sobre a meta que não está visível aos olhos do PI. O PR usa os braços, que funcionam como vetores da ação de empunhar a flecha e direcionada ao alvo (meta), mirando-a para cima. Um outro PR, acompanha a ação com o olhar e conduz ou descola a cena para o alto.

Fotografia 2 – Indígenas Zo'é em momento de caça, Pará, Brasil.



Fonte: Salgado (2013)

Na cultura da etnia Zo'é, a prática da caça varia conforme as estações do ano. Entre março e abril, por exemplo, há a caça aos macacos em virtude do período das chuvas, Salgado (2013, p. 447). Observa-se, ainda, que a narrativa visual retratada na imagem acima se constrói pela representação de uma prática cotidiana nas comunidades indígenas que utilizam o arco e flecha como elementos de caça, mas, acima de tudo de subsistência, sobrevivência e poder. O fato de os dois participantes não pousarem diretamente para o fotógrafo revela o intuito de demonstrar como se dá a prática da caça em situação “real”, empregando inclusive o instrumento símbolo da cultura indígena evidenciado em primeiro plano. No entanto, cabe destacar que na contemporaneidade muitos indígenas não empregam mais esses instrumentos, mas está evidenciado na produção de Salgado.

PROCESSO NARRATIVO DE AÇÃO BIDIRECIONAL

Nesse caso, a representação narrativa de ação bidirecional, ou seja, um processo recíproco no qual tanto ator quanto a meta assumem o mesmo papel social e o mesmo propósito, simultaneamente. A exemplo dos pronomes reflexivos da gramática tradicional, esses participantes agem e recebem a ação como um circuito interativo entre “A e B”, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p 76). Na fotografia 3, tal representação possui valor simbólico da luta hegemônica pelo poder entre membros do grupo Kamayura. Os braços de ambos funcionam como vetores que conduzem a ação bidirecional, uma vez que os dois lutam com o mesmo objetivo, vencer.

SUMÁRIO

Fotografia 3 – Indígenas Kamayura em cerimônia Quarup, MT, Brasil.



Fonte: Salgado (2013)

Em imagens que resgatam as relações sociais entre indígenas no Brasil é comum observarmos representações de rituais de danças e de luta (guerra). Para Fairclough (2016, p. 95) o discurso é fundamentalmente tanto representação como a significação de identidades sociais e posições de sujeitos. Nessa perspectiva, depreendemos que os Kamayura, durante o Quarup, apresentam suas práticas sociais, estabelecendo e mantendo relações de poder entre as entidades coletivas, tais como: classes, comunidades e grupos. Assim, como em outras comunidades, seus ritos significam o mundo, onde se precisa lutar pelo poder e principalmente pela sua manutenção, Fairclough (2016).

PROCESSOS NARRATIVOS REACIONAIS - O OLHAR CONDUZ A IMAGEM

Nessa categoria de processos reacionais, os vetores são frequentemente representados pelo olhar. O vetor a ser trabalhado é

o que se constitui a partir da linha dos olhos indicando um fenômeno a ser observado por aquele que irá interpretar a fotografia (PI). O olhar do PR, que agora é chamado de reator, assumindo o papel de vetor da ação. Os processos reacionais não-transacionais e transacionais direcionam a leitura da imagem para essas ações, que podem ou não ser representadas na fotografia.

PROCESSO NARRATIVO REACIONAL NÃO-TRANSACIONAL

Para Kress e Van Leeuwen (2006), trata-se de uma representação narrativa de reação não-transacional, quando PI não sabe exatamente o que está sendo observado pelos PR's na imagem.

Na fotografia 4, indígenas da etnia Korubo olham atentamente para o que ocorre no alto. Podemos dizer, baseados na GDV, que os indígenas observam o fenômeno e o leitor não tem acesso a ele.

Fotografia 4 - Indígenas da etnia Korubo caçando com zarabatanas.



Fonte: <<https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/medo/>> Acesso em 15 de julho de 2019.

Pela imagem o PI pode apenas inferir que tal representação se trata de uma cena de abate de alguma caça, cujo dardo venenoso que sai da zarabatana, disparado pelo homem, também conduz a ação. Nesse caso, a ação é reproduzida pela criança ao lado e observada pelos demais participantes. O processo reacional não-transacional está diretamente relacionado com o processo comportamental dos participantes representados (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 78). Esse evento é cotidiano dos Korubo e precisa ser acompanhado pelas crianças a fim de que eles aprendam essa atividade de caça desde a infância. Novamente, a imagem retrata uma prática instituída na cultura desses participantes.

PROCESSO NARRATIVO REACIONAL TRANSACIONAL

Já nas representações narrativas de reações transacionais, ao contrário da anterior, o leitor da fotografia tem a noção exata do que o reator contempla na ação. Nota-se, na fotografia 5 a PR, uma indígena da etnia Kamayura se preparando para as festividades do Quarup, e observando atentamente os grafismos sendo feitos em sua pele. O PI acessa essa informação junto com a jovem indígena e de certa forma interage na representação.

Fotografia 5 - Preparação de uma jovem Kamayura para a cerimônia amuricumã. Alto Xingu, Mato Grosso, Brasil.



Fonte: Salgado (2013)

Esses modelos de representações reacionais não-transacionais e transacionais são considerados mais importantes do que o próprio fenômeno. Prova disso é o destaque da luz e enquadre levemente oblíquo feito pelo autor nas duas fotografias analisadas. O produtor não mostra com detalhes a forma da pintura, e sim o reator, nesse caso a jovem indígena Kamayura que tem destaque em primeiro plano na imagem.

PROCESSOS CONCEITUAIS NA METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL

Os processos conceituais se estabelecem quando as representações não possuem mais características predominantemente

narrativas. Nesse aspecto, tais processos assumem relações com as identidades dos participantes e com atributos os quais possuem, conforme Kress e Van Leeuwen (2006). O resgate da essência de cada participante, sua disposição com relação ao espaço utilizado na representação e a relação entre as partes com o todo semiótico da fotografia são uma das características mais relevantes dos processos conceituais. Os processos dividem-se em: Classificatórios, Analíticos e simbólicos. Vejamos cada um deles.

PROCESSOS CONCEITUAIS CLASSIFICATÓRIOS

Os processos representacionais conceituais classificatórios reagrupam os elementos da imagem por grupos de similaridade, dispostos de forma que cada grupo se relaciona entre si, subordinado a uma temática. A fotografia 6, pode ilustrar essa definição quando imaginamos o leitor observador da representação apresentando os oito Xamãs Kamayura.

O tipo de processo presente na fotografia, para a GDV, configura-se em termos taxonômicos, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 79-87). Isso quer dizer que as relações hierárquicas entre subordinados e superordenados são evidenciados visualmente neste aspecto. A estrutura classificacional é hierárquica e obedece a preceitos sociais de organização visual. Os semioticistas ainda argumentam que é crucial nas relações taxonômicas a equivalência entre os subordinados em uma composição simétrica. Isso justifica a tomada de posição de cada membro na fotografia em relação ao sacerdote. Enquanto o membro mais importante é representado sentado em um banco mais alto e no centro da imagem, os outros são representados de pé, atrás ou mesmo do lado do dele denotando companheirismo, lealdade e familiaridade.

Fotografia 6 - Retrato dos Xamãs Kamayura, evidenciando ao centro, o chefe, Takumã Kamayura. Mato Grosso, Brasil.



Fonte: Salgado (2013).

O homem com um chapéu feito de pele de onça-pintada sentado ao centro se chama Takuma Kamayura. Ele é o sacerdote mais importante de toda a região do Alto Xingu, (SALGADO, 2013, p. 476-477). De acordo com a tradição, só aos xamãs é permitido o ato de fumar, uma vez que é considerado sagrado, pois lhes permite contatar com as divindades. A saturação de cores em preto e branco realça ainda mais a intensidade da fumaça, já que o fotógrafo opta, também nessa imagem, em utilizar uma espécie de lona como pano de fundo.

PROCESSOS CONCEITUAIS ANALÍTICOS E SIMBÓLICOS

No caso dos processos representacionais conceituais analíticos, o PR, passa a ser chamado de portador, visto que se envolve com os elementos que possui, chamados de atributos. De acordo com os teóricos da GDV, os processos analíticos relacionam os participantes

em termos de partes pelo todo e envolvem dois tipos de participantes: o portador (o todo) e o atributo (as partes)⁶, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 87). Retomando as análises, podemos dizer que os adereços próprios das etnias Korubo, Kamayura e Zo'é podem ser considerados como atributos de cada uma delas. O chapéu feito da pele da onça e o ato de fumar dos Kamayura, na fotografia 6, são exemplos de práticas sociais que só pode ser compartilhadas pelo grupo de Xamãs que lideram o grupo. O valor simbólico imbuído no ato de fumar o cigarro e vestir os adereços também são carregados de perspectiva atributiva.

Fotografia 7 – Indígena utiliza o embe'po (adornos labiais) típicos do povo Zo'é



Fonte: Salgado (2013)

Quando 'lemos', analisamos as fotografias de Salgado, 'lemos' também a representação dos elementos que dão estrutura, significado e conectam as identidades de cada membro a seus participantes representados. Seja as bordunas, zarabatanas ou

6 Tradução livre de: Analytical processes relate participants in terms of a part-whole structure. they involve two kinds of participants: one carrier (the whole) and any number of possessive attributes (the parts).

cacetes dos Korubos (fotografia 4), seja o *embe'po* (adornos labiais) da indígena Zo'é (fotografia 7). Cada atributo não só faz parte da cultura de cada povo como os caracterizam e os diferenciam em termos de identidade com relação aos demais grupos indígenas existentes, visto que cada elemento, adorno, adereço ou instrumento utilizado lhes é próprio e singular.

CONSIDERAÇÕES (ÚLTIMOS CLICKS)

Como pode-se evidenciar pela análise de apenas uma metafunção da GDV, este trabalho não se esgota aqui, tampouco as narrativas sobre o que esses povos tão ricos que muito têm a nos ensinar. A análise empreendida dentro do rigor da Teoria Semiótica Social revela como a linguagem é produtiva, como o contexto pode nos trazer significados e como a vida solidifica, conduz e transforma conceitos. As comunidades aqui retratadas, quer pelas nossas lentes de pesquisadoras, quer pelas do fotógrafo não se esgotam, e pedimos desculpas por não compreender muitas vezes a riqueza desses povos e por não sabermos compartilhar ou entender seus preceitos.

Compartilhamos o pensamento do próprio fotógrafo de que “não existe uma natureza e sim uma condição humana”, ou seja, tudo aquilo com o qual os indivíduos mantêm contato torna-se imediatamente uma condição de sua própria existência. As representações narrativas e conceituais, marcadas nas fotografias de Salgado, solidificam ou tentam solidificar dada orientação que a lente do produtor do texto buscou apresentar, mas quantas outras eram ou são possíveis? Difícil pergunta e difícil resposta...

Ao analisarmos as sete fotografias, com base nos pressupostos teóricos discutidos, percebemos que o social e o cultural estão

materializados no discurso que, por sua vez, têm efeitos ideológicos sobre as relações sociais, ações, interações, conhecimentos, crenças, atitudes, valores e identidades. Sabendo disso, buscamos revelar o maior número de representações sociais, para desconstruir consensos, estabelecer relações e revelar as identidades dessas comunidades ditas isoladas dos não indígenas e, por vezes estigmatizadas, mas que muito têm a nos ensinar sobre respeito, crenças e valores humanos de uma dada cultura.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2017.

BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

BATISTA JR. J.R.L. *et al. Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo, Parábola. 2018.

DUBOIS, P. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 5° Ed. Campinas, SP, Papyrus, 1993.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. I. Magalhães (coord.). Brasília: UnB, 2001.

_____. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London: Routledge. 2003.

FAIRCLOUGH, I; FAIRCLOUGH, N. *Political Discourse Analysis*. Oxon: Routledge, 2012.

FUNAI. *Povos Indígenas Isolados e de Recente Contato*. Disponível em: Página Inicial — pt-br (www.gov.br). Acesso em junho de 2019.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2. ed. London: Arnold, 1994.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An introduction to functional grammar*. 4° ed. Routledge, 2014.

KRESS, G. VAN LEEUWEN, T. *Reading Images*. The Grammar of visual design. Londres: Routledge, 2006 [1996].

KRESS, G. *Multimodality: a social approach to contemporary communication*. Londres: Routledge. 2010.

OLIVEIRA, G. M. Uma arte, quatro vozes: Análise do hibridismo discursivo em arte de rua em Manaus. *Revista Saberes da Amazônia*, vol. 3, nº 7, Porto Velho, 2018.

PETERMANN, J. Imagens na publicidade: Significações e persuasão. *UNRevista*, vol. 1, nº 3 UFSM, 2006.

SALGADO, S. *Gênese*. Taschen, 2013.

VAN LEEUWEN, T. *The language of colour: an introduction*. London: Routledge, 2011.

VIEIRA, J. A; SOARES, N. M. M. Hibridismo Discursivo e multimodal contemporâneo: Novas práticas discursivas reconfiguradas. In: SOARES, N.M.M. *Análise em discurso: Semiótica e multimodalidade*. UEA Edições, 2017.

_____; J. BENTO, A. L. *Discursos contemporâneos em estudo*. Brasília, Centro de Pesquisas em Análise de Discurso Crítica, 2011.



SUMÁRIO



2

Glaunara Mendonça de Oliveira
PPGICH-UEA - SEDUC - SEMED - SDISCON

**A ARTE DE RUA EM MANAUS:
RITUAIS SAGRADOS
E A REPRESENTAÇÃO
DO INDÍGENA DA (NA) CIDADE**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809.39-69

INTRODUÇÃO

Segundo dados do IBGE levantados em 2010, há um número de 183.500 indígenas no Estado do Amazonas e, segundo a FEPI, uma média de 10.000 deles estão em Manaus, o que a torna a segunda capital com maior quantidade de indígenas no Brasil. Mesmo diante desses dados, o conceito de índio urbano e sua participação na cidade é assunto pouco explorado nas escolas e no universo acadêmico, o que contribui para a perpetuação do discurso naturalizado do índio como ser isolado na selva.

Nos últimos quatro anos, a representação de indígenas em murais grafitados na cidade de Manaus tem sido recorrente e abre espaço para discussão sobre os discursos propagados pela arte de rua, possibilitando evidenciar criticamente aspectos relacionados a essas representações através de imagem do que é ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade e o meio ambiente.

Para refletir sobre estes discursos, este capítulo traz um recorte da pesquisa “Muros que não separam – A Arte de rua em Manaus: A identidade indígena e sua representação em murais grafitados”, que resultou em uma dissertação defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas.

O intuito deste capítulo é apresentar a análise de um mural produzido pelo artista Rai Campos (Raiz), que foi entrevistado e informado sobre esta pesquisa enquanto ainda produzia este mural no viaduto da *Boulevard Álvaro Maia*, na capital amazonense. Dentre outros resultados, a análise evidenciou que o indígena está inserido na formação de Manaus até os dias atuais, onde se observam seus costumes seculares presentes nos hábitos e na cultura local. Para que os resultados fossem mais abrangentes, fez-se uso da Gramática do

Design Visual (GDV), de Kress e Van Leeuwen (2006), que considera os contextos de produção e está embasada nos estudos de práticas sociais nas quais a Arte de rua também se insere.

A PRÁTICA DISCURSIVA, A ARTE DE RUA E A CONSTRUÇÃO DE OLHARES SOBRE A IDENTIDADE DO ÍNDIO NO BRASIL

De improditivos e empecilhos para o desenvolvimento a valiosos protetores da floresta, o discurso sobre o ser índio passou por várias perspectivas sociais as quais Luciano (2006) resume em três: A primeira é a romântica, defendida por Rousseau - e apoiada atualmente por ambientalistas - de que o indígena é um ingênuo, sem maldade e também considerado protetor da floresta. A segunda é a do segmento econômico, propagada pelos bandeirantes e que ecoa, atualmente, através de madeireiras, fazendeiros e mineradoras, a qual concebe o índio como cruel, bárbaro e preguiçoso, um obstáculo para o progresso. E a terceira, que “concebe os índios como sujeitos de direitos e, portanto, de cidadania” (LUCIANO, 2006, p. 36).

Os dois primeiros olhares, como pode se observar, ainda vigoram na sociedade e são transmitidos e reproduzidos de várias formas seja na forma de campanhas publicitárias em prol do meio-ambiente, ou em discursos de bancadas políticas ruralistas. Segundo Aguiar (2012), a representação se constrói a partir do pensamento sobre o outro, sendo um “processo de invenção” iniciado:

[...] a partir das histórias que ouvimos nos espaços escolares da sala de aula e nos espaços escolares além da sala de aula – nas narrativas orais e escritas; nas imagens visuais dos manuais escolares e nas produções cinematográficas. Enfim, nos artefatos que, além de servirem para outras finalidades, possuem

também efeito de instrumentos pedagógicos que estimulam e colaboram para a formação do eu social e para invenção da nossa forma de pensar e agir (AGUIAR, 2012, p. 26).

Dentre estes artefatos, os murais grafitados com representações de indígenas na cidade de Manaus, por seu destaque em tamanho e localização, têm um alcance abrangente. Daí a importância de se discutir sobre o tema e aproveitar oportunidades para análises discursivas que levantem reflexões sobre o ser índio da (na) cidade.

Seja em paredes de cavernas, como as pinturas rupestres, nos muros da cidade de Pompeia no século 79 a.C, ou nas pichações nos grandes centros urbanos, as manifestações discursivas inscritas em muros e paredes são práticas discursivas comuns ao ser humano e atravessam limites de tempo e espaço. Dessa forma, a Arte de rua que se observa em murais nas cidades é capaz de comunicar discursos, os quais ainda carecem de pesquisas cujo interesse recaia sobre a análise da sociedade urbana que produz e consome esse tipo de arte.

A Arte de Rua é uma prática social que se originou no meio urbano e, como tal, o discurso pode figurar nela de três modos: como uma parte da atividade social dentro da prática, em representações e na constituição das identidades – esse último designado como função identitária (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92). Por serem construídas ao longo do discurso, as identidades podem tanto ser representadas na arte, como modificar os discursos que constroem a identidade do espectador, contribuindo “para a construção do espaço público, para a orientação das relações sociais, para a participação na elaboração dos conteúdos do pensamento” (CAUNE, 2014, p. 13), sendo, portanto, um meio de comunicar uma representação da sociedade, enquanto constrói a identidade desta.

É certo que arte comunica, o que faz dela uma linguagem e, deste modo, segundo Halliday (2004, p. 24), “é usada para entender

SUMÁRIO

nossa experiência e realizar nossas interações com outras pessoas”. Na busca por entendê-la, os métodos usados devem interagir com o que se passa nos processos sociais em que o homem se envolve. Daí afirmar que a linguagem opera em contextos nos quais os interlocutores produzem seus textos. Por essa razão, uma análise textual só pode ser completa se observar os contextos, que, segundo Halliday (2004), dividem-se em dois: contexto de cultura e contexto de situação. As variáveis contextuais estão associadas às funções da linguagem: As metafunções atreladas à assimilação do meio; ao relacionamento com as outras pessoas e à estrutura da mensagem.

Os estudos de Halliday (2004) através da Linguística Sistêmico-Funcional – LSF estão associados, principalmente, com a língua, mas servem de base para todo tipo de linguagem, incluindo as que fazem uso de recursos semióticos, devido ao caráter multifuncional de suas teorias que melhor se adequavam às necessidades da pesquisa social, pois considera o contexto em que os textos estão inseridos e, assim como “os textos variam sistematicamente de acordo com os valores contextuais [...] de acordo com a natureza dos contextos em que são utilizados” (HALLIDAY, 2004, p. 27), a arte, por ser uma linguagem como os textos o são, passa, dessa forma, pelas mesmas variações de valores comunicativos.

Partindo desse princípio, a LSF serviu de apoio para outros estudos linguísticos relacionados também às linguagens que se utilizam de recursos semióticos não associados apenas à língua. Exemplo dessas abordagens são as pesquisas relacionadas à Teoria da Comunicação Multimodal, que trata dos usos dos vários modos semióticos; e à Gramática do *Design* Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996]), na qual os autores apresentam

Uma proposta inovadora de análise das estruturas visuais como produtoras de imagens da realidade ligadas às instituições sociais onde há lugar à sua produção circulação e leitura. Estes

autores adaptam as metafunções propostas por Halliday para as estruturas visuais: uma mesma imagem representa o mundo (significado representacional), estabelece uma relação com o leitor (significado interacional) e com seus próprios elementos (significado composicional) (MARQUES, 2020, p. 33).

Por seu caráter mais abrangente, a GDV servirá de fundamento metodológico para analisar o discurso no mural selecionado para este capítulo, considerando o significado representacional, o significado interativo e o significado composicional dessa manifestação artística urbana.

GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL – GDV

Diante do uso cada vez mais comum de imagens no processo comunicativo, Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]) perceberam que comunicação visual seria cada vez mais parte do domínio da comunicação pública e propuseram uma gramática – A Gramática do Design Visual – GDV – que se relaciona com os estudos da Semiótica Social e pode ser usada para leitura de imagens na cultura ocidental, o que não a torna um método universal para análise de imagens, mas que pode ser aplicável sem entraves em pesquisas que tratem de recursos linguísticos multimodais em qualquer país ocidental, como o Brasil.

A língua é estudada em seus fonemas, palavras e estruturas frasais, podendo ser organizada e analisada por meio de uma gramática. Com imagens o processo não é diferente. Conforme a Gramática do Design Visual, “o que é expresso na linguagem através da escolha entre diferentes classes de palavras e estruturas frasais, pode, na comunicação visual, ser expresso através da escolha entre

diferentes usos de cores e diferentes estruturas composicionais. E isso afetará o significado”. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996], p. 2)⁷.

Assim como a gramática de uma língua se propõe a conceder métodos para a análise dos elementos estruturais dela a fim de melhor compreendê-la, a Gramática do *Design* Visual de Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]) também provê métodos para a análise de recursos linguísticos que se utilizam de imagens e, por estar relacionada aos estudos de Halliday (2004 [1978]), dialoga com as pesquisas sociais de análise do discurso, permitindo que essa metodologia contribua para a análise dos discursos visuais.

Halliday (2004 [1978]) apresentou uma abordagem sobre a Linguagem e seus usos, os quais denominou de Metafunções: Função Ideacional – uma função de representar o mundo ao redor e dentro de nós; Função Interpessoal – responsável por promover interações sociais e relações sociais; Função Textual – que mantém a coerência e coesão no texto, conectando suas partes. Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]), considerando esse conceito, declararam que todo modo semiótico cumpre uma Função Representacional; uma Função Interativa; e uma Função Composicional, respectivamente as funções Ideacional, Interpessoal e Textual de Halliday.

SIGNIFICADO REPRESENTACIONAL

Conforme a GDV, o Significado (ou metafunção) Representacional se associa à Metafunção Ideacional de Halliday (2004 [1978]), relacionando-se à capacidade da imagem de narrar acontecimentos do mundo material – *representações narrativas* (KRESS; VAN LEEUWEN,

7 As traduções dos originais são de responsabilidade da autora.

2006, p. 45) – ou de conceituar ideias – *representações conceituais* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 79)

As *representações narrativas* tratam de participantes interativos – PI (nesta pesquisa estes seriam os artistas que produziram os murais em análise e os observadores dessas imagens) e participantes representados – PR, bem como as ações dos PR identificadas por *vetores*, que “podem ser formados pelo corpo ou membros do corpo ou por ferramentas em ação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59), entre outros elementos. Diferentes tipos de processos narrativos podem ser criados a partir de diferentes tipos de *vetores*. O Quadro 1 aponta como acontecem essas representações visuais.

Quadro 1 – Representações Narrativas

Representações Narrativas (acontecimentos do mundo material)	Ação (equivalentes aos verbos transitivos e ao verbo intransitivo)	Transacional: Dois participantes (um ator por meio de um vetor; uma meta atingida pelo vetor).
		Bidirecional: Dois participantes que são, ao mesmo tempo, ator e meta.
		Não transacional: Há um ator sem meta.
	Reação	Transacional: Olhar do PR para o fenômeno na imagem.
		Não transacional: Olhar do PR para o fenômeno fora da imagem.
	Outros processos	Mentais e Verbais (falas em balões ou caixas de texto); de Conversão (PR é autor e meta); de Simbolismo Geométrico (não há participantes, somente vetor).

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e Van Leeuwen (2006 [1996])

Os vetores indicam um *processo transacional* quando há dois participantes, sendo um ator que, por meio de um vetor (corpo, parte do corpo, ferramenta), busca atingir uma meta (um objeto ou outro PR). Quanto ao *processo bidirecional*, é percebido quando os dois PR são,

ao mesmo tempo, ator e meta, e usam vetores para alcançarem um ao outro mutuamente. O *processo não-transacional* seria como os verbos intransitivos, em que não há uma meta representada a ser alcançada, mas apenas um ator (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Nos *processos reacionais* não há atores, mas reagentes, não há metas, mas fenômenos. O *reagente* deve ser um humano, ou um animal que tenha feições parecidas com a de um humano, que reage, observando a ação narrada na imagem (fenômeno). Essas reações podem ser *transacionais*, quando o reagente se direciona para o fenômeno dentro da imagem, ou *não transacionais*, quando o reagente se volta para o fenômeno fora da imagem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 63- 64).

Há ainda outros processos como os Mentais e Verbais (falas em balões ou caixas de texto); os de Conversão (usados em diagramas que indicam ciclos, em que o PR é meta para um participante e ator para outro); de Simbolismo Geométrico (não há participantes, somente vetor) (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 68-71).

Além das representações narrativas evidenciadas pelos vetores e participantes representados, há também as *representações conceituais* que evidenciam a identidade desses participantes, o que possibilita a percepção deles enquanto membros de um grupo. Elas podem ser demonstradas por processos *classificatórios*, *analíticos* e *simbólicos*.

Os *processos classificatórios* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 79) relacionam participantes entre si por meio de uma taxonomia em que um conjunto de participantes desempenhará o papel de subordinados em relação a um outro participante, reagrupando-os por grupos de similaridades. Os *processos analíticos* relacionam os participantes numa estrutura de parte-todo, “envolvendo dois tipos de participantes: um portador (o todo) e um número de atributos possessivos (as partes)” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 87). E os

SUMÁRIO

processos simbólicos “tratam do que o participante significa ou é” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 105), o que pode ser atribuído ou sugerido por meio de recursos imagéticos como o uso de cores, de contraste, de foco, etc.

SIGNIFICADO INTERATIVO

O significado interativo – ou *metafunção interativa* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 114) – retoma a Metafunção Interpessoal da LSF e está atrelada à relação imagem-observador, podendo salientar as relações de poder ou de proximidade, pelas categorias de *contato*, *distância social* e *atitude*, além de especificar a modalidade da representação – se é naturalista ou abstrata.

As imagens constroem relações entre os participantes representados e o observador, através de recursos visuais como o ângulo formado entre o corpo do participante e o leitor no eixo horizontal, ou por meio da direção do olhar e dos vetores. Esta última pode ser definida pelas categorias de *contato*. Quando o PR olha diretamente nos olhos do observador ou aponta na direção do espectador da imagem, um contato é estabelecido, “o olhar do participante demanda que o observador entre em um tipo de relação imaginária com ele ou ela [...] o mesmo se aplica a gestos” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 118). O contato estabelecido está, nesse caso, no nível da *demanda*. Por outro lado, se não há contato nem por meio do olhar, ou através de vetores, “o observador não é objeto, mas sujeito do olhar e o participante representado é o objeto de escrutínio desapassionado do observador” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 119), a imagem fica, portanto, no nível da *oferta*.

A *distância social* também estabelece níveis de relações entre PI e PR e pode ser percebida no *close-up* que se faz sobre o PR.

Quanto maior for o *close-up*, maior a intimidade social estabelecida entre PR e PI. Ressalta-se ainda que, assim como na categoria de contato, a “relação entre os participantes humanos representados na imagem e seu observador é uma relação imaginária” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 126).

O envolvimento entre PR e observador também pode ser definido pela categoria de *atitude*, determinada pelo ângulo horizontal e pelo ângulo vertical entre observador e imagem. O primeiro define o quão envolvido ou não o observador está com o PR. O segundo ressalta a relação de poder que há entre eles.

Por meio da Metafunção Interativa, também se estabelece a modalidade da representação que pode ser: Naturalista ou Abstrata. Se no uso da cor, textura, saturação, contraste, pano de fundo e outros recursos para a representação criada foram considerados aqueles que a tornariam mais próxima da realidade, a representação seria naturalista. Caso contrário, se a representação se distanciasse da realidade, seria considerada abstrata.

SUMÁRIO

SIGNIFICADO COMPOSICIONAL

Significado ou metafunção composicional contempla os valores dos elementos representados, considerando: a posição deles compondo a imagem num todo, as cores utilizadas, o brilho, a saturação e outros recursos de composição imagética. Na cultura ocidental, é comum a tendência de atribuir valores a cada item representado conforme a área que ele ocupa no veículo comunicativo. As posições Direita/Esquerda, por exemplo, estão associadas ao Dado/Novo, segundo a GDV; enquanto as de Topo/Base relacionam-se ao Ideal/Real; e Centro/Margem, com informação principal e complementar (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 179-200).

Se uma linha vertical divide a imagem observada ao meio, tem-se, à esquerda, algo que seja familiar ao observador, algo que ele já conhece e, à direita, algo não conhecido até aquele momento, algo que requer maior atenção.

Para que alguma coisa seja considerada DADO, significa que foi apresentada como algo que o observador já conhecia, como algo familiar, como ponto de partida acordado para a mensagem. Para algo ser NOVO, significa que é apresentado como alguma coisa que ainda não é conhecida, ou talvez, não foi acordada pelo observador e, conseqüentemente, o observador deve lhe dar atenção especial (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 181).

Segundo a teoria proposta, o que está à esquerda da imagem tem menor valor do que o que está representado à direita do todo. Apesar de os estudos de Kress e Van Leeuwen (2006) estarem relacionados à semiótica visual das culturas ocidentais, essa escala de valores também é usada em outras culturas, mas de uma forma diferenciada, entretanto, os próprios teóricos alertam que a teoria não deve ser encarada com rigidez.

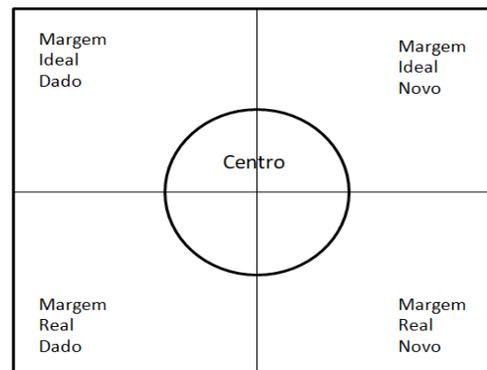
Ainda em termos de valor, ao dividir uma imagem ao meio por uma linha horizontal, o que está localizado no topo terá um valor diferenciado daquilo que se apresenta na base. Este segundo terá um valor mais informativo, o valor REAL, enquanto o primeiro terá um valor mais apelativo, o valor IDEAL, pois “a seção superior tende a fazer uso de um recurso emotivo e nos mostra ‘o que poderia ser’; a seção inferior tende a ser mais informativa e prática, nos mostrando ‘o que é’” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 186).

A dimensão de centro e margem também atribui valores na metafunção composicional, tanto que, “para que algo seja apresentado no centro significa que é apresentado como núcleo da informação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 196), isso quer dizer que, no centro da imagem, está o elemento de maior valor, enquanto à margem se encontram os elementos de valor secundário. Para ilustrar essa escala de valores, esses teóricos usam o seguinte quadro (ver Figura 1):



SUMÁRIO

Figura 1 – A dimensão do espaço visual



Fonte: Reprodução do quadro ilustrativo da escala de valores na dimensão do espaço visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 197).

A metafunção composicional ainda trata de outros elementos que contribuem para informar escalas de valor e manter a coesão e a coerência entre os elementos representados em uma imagem, como a *saliência* e o *enquadre*. Enquanto a primeira “pode criar uma hierarquia de importância entre os elementos,” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 201), o segundo pode unir ou separar elementos representados no todo, criando uma conexão, ou não, entre eles (ver Quadro 2).

Quadro 2 – Categorias de *saliência* e *enquadre*

Saliência	Tamanho	O que está representado em tamanho maior tem mais importância.
	Perspectiva	O que está em primeiro plano tem prioridade de informação.
	Cor	A cor e suas variações têm significados a serem considerados, podendo relacionar-se a identidades, provocar emoções e criar coesão entre elementos.
	Brilho	O ajuste de brilho pode reforçar a importância de um elemento representado comparado a outro no todo.
	Saturação	O balanço na saturação de cor é usado para reforçar ou não o valor de um elemento representado sobre outro no todo.

Enquadre	Conexão	Quando há dispositivos de enquadramento conectando um elemento representado a outros no todo.
	Desconexão	Quando um elemento é visualmente separado de outros por meio de linhas de moldura, espaços vazios de elementos e outros dispositivos de enquadre.

Fonte: Elaboração da autora com base em Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]).

Como exposto até aqui, a interdisciplinaridade entre teorias e metodologias é essencial dado o caráter híbrido da Arte de Rua que, unindo culturas e identidades diferentes, ressignifica muros, paredes e viadutos da cidade. Partindo dessa perspectiva metodológica, é possível seguir para a análise do mural cuja etnia representada se faz presente na capital e no interior do estado do Amazonas.

RITUAIS SAGRADOS E A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA DA (NA) CIDADE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

SUMÁRIO

Historicamente, a cidade de Manaus sempre contou com a presença de indígenas. Entretanto, os primeiros habitantes cuja etnia deu nome à cidade ou se mudaram, ou permaneceram ali, assimilando os traços culturais e a língua do colonizador. Outras etnias, atraídas pelo sonho de melhores condições de vida, passaram a migrar para a capital, seja interessadas pelas promessas econômicas da Zona Franca, ou por melhores condições de vida. Assim, uma metrópole, atravessada por várias culturas, surgiu no meio da Amazônia, onde manifestações artísticas urbanas, como a Arte de Rua, tomaram seu espaço e as representações de indígenas por narrativas orais foram reforçadas pelas narrativas visuais na arte patrocinada pela prefeitura da cidade, ou outras instituições.

O mural escolhido para análise apresenta rituais da etnia *Sateré-Mawé* – grupo étnico oriundo da terra indígena localizada entre os municípios de Barreirinha, Parintins e Maués – no Amazonas – e Itaituba e Aveiro – no Pará, os quais, segundo Bernal (2009), desde a década de 1970 passaram a morar também na cidade de Manaus, onde procuram manter certos aspectos culturais de sua tradição enquanto se inserem nessa sociedade urbana, abraçando hábitos comuns a ela. A análise tem o objetivo de levantar reflexões sobre o discurso do ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade.

O mural produzido pelo grafiteiro Rai Campos, conhecido como Raiz, foi financiado pela Prefeitura de Manaus, compondo a série de manifestações artísticas do Festival Amazônia Walls e, neste capítulo, se faz análise de seus significados representacional, interativo e composicional, considerando a GDV.

**Figura 2: Ritual da Tucandeira – Sateré-Mawé
(Boulevard Álvaro Maia – Manaus – AM)**



Fonte: Williany Rosendo

No caso deste mural, originalmente, o cordão vermelho no peito do garoto foi desenhado de forma diferente pelo autor e alterado

por outro elemento antes da coleta dessa imagem, alterações estas comuns na arte de rua exposta ao público.

Figura 3 – Detalhe do mural na forma original



Fonte: Williany Rosendo

SUMÁRIO

SIGNIFICADO REPRESENTACIONAL DO MURAL COM RITUAL DA TUCANDEIRA

Os discursos narrativos são capazes de construir representações de identidades de si mesmo e do outro por ser “um dos meios pelos quais grupos sociais ou sujeitos são apresentados à sociedade” (AGUIAR, 2012, p. 82). Este mural está dividido em duas partes que representam momentos característicos dessa etnia. À direita, a representação da Festa da Tucandeira – um ritual de passagem para a fase adulta. À esquerda, a etapa final do “fabrico” do guaraná, em que o bastão do guaraná é ralado por uma mulher. Os dois momentos estão ligados à tradição e ao mito de origem da etnia *Sateré-Mawé*, conhecida por ser a primeira a dominar a arte de cultivo e preparo para consumo do guaraná.

As categorias de representação narrativa e de representação conceitual esclarecerão aspectos da análise do Significado Representacional do discurso visual neste mural.

REPRESENTAÇÃO NARRATIVA DO MURAL

As narrativas podem ser expressas visualmente quando há presença de vetores formados pelo corpo ou membros dos participantes representados, ou por ferramentas em ação. Esses vetores são capazes de indicar movimento, a ação comum às narrativas. No caso deste mural, os vetores conduzem a narrativa para o contrafluxo dos carros que por ali passam. A mulher está voltada para a esquerda, o menino direciona levemente o corpo para a mesma direção, a formiga caminha também para esquerda, uma linha vermelha serpenteia, partindo do coração da mulher representada, e atravessa o peito do garoto, da direita para esquerda também. Os vetores formados pela mulher, pelo cordão vermelho, pelos frutos do guaraná, pelas linhas brancas que partem da cuia nas mãos da mulher representada, pelo garoto e pela formiga indicam ação transacional, pois todos apontam para uma meta, mesmo que sejam diferentes.

Figura 4 - Constituição Narrativa do Mural: (PR) Rapaz e mulher indígenas e formiga; (PI) Autor do mural e observadores



→ = Indicação de posição e direcionamento dos vetores

Fonte: Quadro criado pela autora considerando representação narrativa da GDV (Foto: Williany Rosendo).

Os vetores, sinalizados por setas amarelas para esta análise, fazem deste mural uma narrativa rica em ações. Além deles, o pano de fundo também constrói a narrativa, informando tempo e espaço. No caso deste mural, o tempo não pode ser definido pelo cenário, o que torna as ações representadas atemporais. O espaço celeste conduz a narrativa para plano comumente associado ao espiritual.

Para se compreender as ações representadas neste mural, é necessário o conhecimento sobre dois ritos característicos dessa etnia: o Çapó e a Festa da Tucandeira.

O Çapó é o guaraná em bastão ralado na água, último processo do “fabrico” dessa bebida, oferecida para a família, ou em reuniões de tuxauas. À mulher, ou à filha do anfitrião, cabe a tarefa de produzir o çapó, que será passado para o chefe da casa e este, depois de beber uma parte do preparo, passará a cuia para o visitante mais velho ou mais ilustre, que, seguindo o exemplo do anfitrião, tomará uma parte e, então, passará aos outros até que a cuia fique vazia e volte para o dono da casa, que a devolverá à mulher ou à filha para preparar nova rodada.

Antes de chegar à forma de çapó, o guaraná passa por outros processos de manipulação desenvolvidos quase todos pelos homens: a colheita dos cachos, a descasca do guaraná cru, a lavagem do guaraná, a torrefação dos grãos, a descasca do guaraná torrado e pilagem. As meninas e mulheres participam apenas na descasca do guaraná cru e do guaraná torrado. Mas para o processo de “fabrico” do pão do guaraná – a massa que será defumada e seca em forma de bastão a ser ralado para o çapó – só os mais velhos e mais experientes estão aptos.

O cultivo e manejo do guaraná até se extrair o çapó atravessou culturas e, excetuando-se os ritos e simbologias, a bebida ganhou fama de energético por todo o Brasil, inclusive é acrescentada em

SUMÁRIO

refrigerantes de fábricas locais e multinacionais, dando provas de que a cidade é território onde cultura não segue o conceito de pureza, sendo ela o “resultado de interações e trocas de experiências e modos de vida entre indivíduos e grupos sociais” (LUCIANO, 2006, p. 50). A descoberta dos *Sateré-Mawé* é, hoje, produto de exportação com o qual o brasileiro se identifica, tanto que o maior patrocinador da Seleção Brasileira de Futebol na Copa de 2018 foi o *Guaraná Antártica*, da multinacional *AMBEV*, que acompanha a Seleção há quatro Copas.

O guaraná deixou de ser apenas um marcador étnico fundamental da etnia *Sateré-Mawé*, para também identificar o brasileiro de forma geral. Mas há outro marcador dessa etnia que permaneceu apenas nas fronteiras culturais que a separavam das demais: a Festa da Tucandeira.

A Festa da Tucandeira representa um ritual de passagem de menino para a fase adulta. Bernal (2009, p. 84-7) descreve detalhadamente esse rito impregnado de simbologia que marca a maturidade dos garotos dessa etnia. As luvas são tecidas pelos tios maternos, que inserem nelas as tucandeiras anestesiadas (*Paraponera clavata*) – espécie de formiga que possui ferrões – coletadas por quem pretende ser iniciado, que, após se pintar com tinta de jenipapo preparada por sua mãe, colocará suas mãos nas luvas para serem ferradas no mínimo vinte vezes. As penas que adornam as luvas são chamadas de saioite da tucandeira, a qual, segundo lendas, já foi uma mulher que seduzia homens devido à beleza de suas vestes e ornamentos. As luvas, portanto, representam o órgão sexual feminino, e o menino que termina o ritual prova que está pronto para ser chefe de família.

Os vetores presentes no mural reavivam a narrativa em torno do fruto que define a etnia *Sateré-Mawé*. Iniciando a leitura, seguindo o fluxo dos vetores maiores, tem-se o preparo do guaraná, “fruto cuja função simbólica original nos mitos de criação e conformação do

SUMÁRIO

povo *Sateré-Mawé* é um elemento fundamental da renovação ritual” (BERNAL, 2009, p. 80), lembrando o mito de origem dessa etnia. Essa parte do mural representa, portanto, o início da narrativa. A segunda parte é narrada pelo quadro seguinte, onde se encontra o menino indígena, o fruto do guaraná lhe dá força espiritual – através do vetor vermelho – para que o menino se torne homem e continue o ciclo dos *Sateré-Mawé*, que, comparado à formiga representada no terceiro quadro, abrirá caminhos para conquistar e manter seu espaço.

REPRESENTAÇÃO CONCEITUAL DO MURAL

A representação conceitual da GDV analisa a identidade dos participantes representados através de processos *classificatórios*, *analíticos* e *simbólicos*. Este último processo se afina, inclusive, com o conceito de que “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (SILVA, 2014, p. 10).

Considerando os processos *analíticos* da relação parte/todo, os participantes representados simbolizam homens e mulheres da etnia *Sateré-Mawé*, como também podem corresponder às outras etnias urbanas presentes na cidade de Manaus que não foram representadas nos outros painéis. Não que os filhos do guaraná possam substituir todas essas etnias, mas pelo fato de serem seus “parentes” indígenas urbanos, como elas o são. E, seguindo esse conceito genérico, é possível que eles também representem os indígenas brasileiros que mantêm tradições seculares passadas de geração a geração, mesmo em meio urbano, como se observa neste mural: uma geração – a mulher mais velha – passando a outra geração – um garoto – seus ritos culturais. O meio urbano é salientado pelas formas quadradas que na sociedade contemporânea ocidental “são elementos de ordem mecânica e tecnológica do mundo de construção humana” (KRESS;

VAN LEEUWEN, 2006, p. 54), e no mural em análise são atravessadas pelo cordão vermelho que parte do peito da mulher e perpassa o peito do garoto representado – no processo *simbólico*, esse cordão pode simbolizar a cultura e tradição passada de uma geração a outra, atravessando as barreiras que o meio urbano pode impor.

Ainda pelo processo *simbólico*, os frutos do guaraná ao redor do menino se assemelham a olhos que se voltam para várias direções, representando os olhares apontados: para as tradições da etnia *Sateré-Mawé*; para a cidade que a abriga e também a observa; para o mundo que conhece um de seus elementos sem nem mesmo associá-los a esses indígenas; e para a formiga que, representada desproporcionalmente maior que os outros PR, simboliza, num processo *classificatório*, a espiritualidade e força desse povo que abre caminhos nos territórios da cidade para manter suas tradições inalteradas e visíveis para a sociedade na qual se inserem. A forma circular ao redor da cabeça das representações do menino e da mulher reforça a ideia de persistência da manutenção da cultura, visto ser o círculo “o tradicional símbolo da eternidade e do paraíso” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 54), enfatizando, assim, a espiritualidade e continuidade dos ritos representados nesse mural.

O que se constrói nessa narrativa visual é a representação do indígena relacionado às tradições comuns à sua etnia que se mantiveram no meio urbano, dentre elas, a do manejo e consumo do guaraná, que passou a fazer parte da cultura manauara, visto que é possível encontrá-lo facilmente, em feiras e lanchonetes da cidade, na forma de bastão, em pó e até misturado a refrigerantes dentre os quais um foi batizado com o nome de uma das primeiras etnias moradoras da cidade de Manaus: os *Baré*. Este mural apresenta uma representação indígena que se aproxima geográfica e culturalmente da capital amazonense e, embora ainda os apresente pelo caráter exótico de seus rituais, os aproxima da

SUMÁRIO

identidade dos indígenas urbanos que contribuem para a formação culturalmente híbrida da capital amazonense.

Para aprofundamento da análise, ainda serão considerados os Significados *Interativo* e *Composicional*.

SIGNIFICADO INTERATIVO DO MURAL COM RITUAL DA TUCANDEIRA

Os significados dos discursos visuais também são construídos na interação entre PR e PI, revelando maior ou menor envolvimento, uma distância social mais ou menos íntima, ou evidenciando diferenças de poder entre eles por meio da atitude. Pelo contato do olhar, observa-se que ambos os participantes representados (PR) não olham diretamente nos olhos dos participantes interativos (PI). A ausência de contato deixa o PR no *nível da oferta*. Por se tratar de ritos que não fazem parte dos hábitos de moradores da cidade de maneira geral, mas algo específico de uma etnia, a tendência é observar como quem não está inserido naquele momento, mas é mero espectador, o que corresponde, em parte, à realidade do contexto. Todavia, como tais ritos também têm participação de espectadores, até um indígena dessa etnia pode observar o mural sem se sentir de todo excluído.

A falta de envolvimento, evidenciada pela ausência de contato do olhar com o observador, é reforçada na distância em *medium shot*, no caso do garoto, e *long shot*, no da mulher, denotando respectivamente uma distância social e impessoal com relação ao observador. A distância em *long shot* pode revelar a não participação do observador no processo de produção do guaraná, ou até mesmo, um distanciamento temporal de quando os ancestrais dos *Sateré-Mawé* atuais desenvolveram esse processo. A nova geração, representada

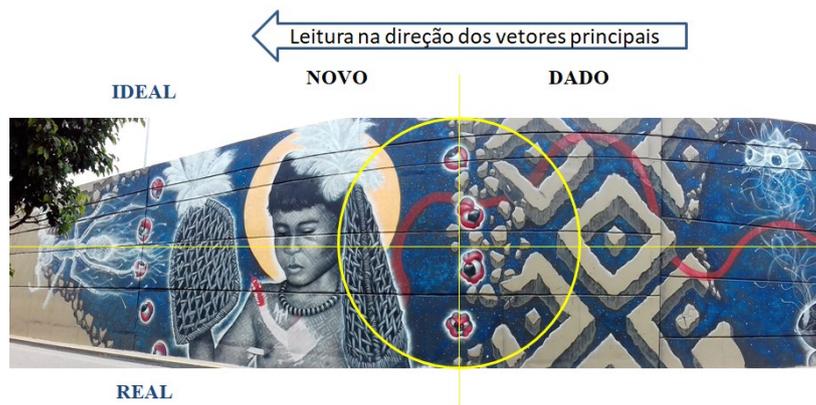
pelo menino em *medium shot*, é que aproxima o observador para conhecer a etnia mais profundamente, apreciando outros ritos além do processo de fabricação do guaraná. Entretanto, essa aproximação ainda não chega ao nível de intimidade que tornaria o observador não apenas mero espectador, mas participante desses ritos.

A atitude demonstrada pelos ângulos de posicionamento do PR com relação ao PI – horizontal oblíquo e vertical equânime – aponta para uma relação de poder equânime, embora não seja íntima, o que denota o distanciamento entre indígena representado e observador. A representatividade indígena em Manaus é significativa, como bem apontou o último censo e outras pesquisas para a presença de mais de dez mil deles. O que falta é o conhecimento a respeito do índio urbano, o índio da (na) cidade.

SIGNIFICADO COMPOSICIONAL DO MURAL COM RITUAL DA TUCANDEIRA

A avaliação do Significado Composicional encerra a análise discursiva deste mural. A GDV foi formulada para a cultura ocidental que lê textos e imagens da esquerda para a direita, seguindo um eixo horizontal em que, à esquerda, é apresentado o que é Dado – algo que o observador já conhecia – e, à direita, o que é Novo – algo que mereça mais atenção do observador, mas “em culturas em que a escrita segue da direita para esquerda, o Dado posiciona-se na direita e o Novo na esquerda” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 181). Por mais que os murais estejam inseridos numa cultura ocidental, o artista posicionou os vetores de maneira que a leitura é conduzida para a direção contrária, começando pela produção do *çapó* e, depois, seguindo ao rito da tucandeira. Dessa maneira, o *valor informacional* segue o seguinte esquema:

Figura 5 - Quadro do valor informacional do mural



Fonte: Quadro criado pela autora considerando o significado composicional da GDV (Foto: Williany Rosendo).

VALOR INFORMACIONAL DO MURAL

Considerando a leitura na direção apontada pelos vetores principais, à direita, encontra-se a mulher, ralando o guaraná, em posição do que é Dado, já de conhecimento do leitor que, inserido numa sociedade consumidora da bebida originária desse fruto, o reconhece mesmo que em representação descolorida ou num processo rústico de produção. À esquerda, a tradicional Festa da Tucandeira, dos *Sateré-Mawé*, algo Novo, principalmente para os que não fazem parte dessa etnia. Dois ritos são representados no mural: um de conhecimento da população manauara e já incluso em seus hábitos e outro que apresenta um ritual de passagem, conhecido por um número menor de habitantes por já ter sido apresentado em canais locais e também cantado e encenado em toadas de boi, como ocorrido no Festival Folclórico de Parintins, em 2010.

A posição base/topo posiciona os participantes representados em nível do que é real (base) e do que é ideal (topo). O ideal, segundo a GDV, apela à emoção e, no Mural 4, é a parte espiritual nele representada: o fruto do guaraná que sai da cuia como matéria espiritual, o saiote da tucandeira que remete a um espírito antigo, a formiga, também na cor branca, representando a força espiritual do povo dessa etnia. Reconhecer esses elementos como parte de um mundo espiritual também é salientado pelas categorias de saliência e enquadre. Na base do mural, está representado o real, o guaraná sendo preparado na cuia, elemento que faz parte da realidade não só manauara, mas brasileira. O cordão vermelho que surge no peito da mulher e segue caminho até o peito do garoto atravessa os dois mundos, real e ideal, assim como a formiga está posicionada no meio da linha horizontal. Na cultura animista não há divisão entre mundo material e espiritual, todos fazem parte do mesmo plano, assim o atravessamento dos dois mundos feitos por estes últimos elementos representados retoma a ideia de que não há limites entre físico e metafísico para a etnia representada. Curiosamente, a base sofreu alteração, salientando que o plano real – a realidade de hábitos e costumes dessa etnia – vem se alterando com o tempo, através da assimilação dos modos urbanos de se vestir e da língua portuguesa no uso cotidiano.

As posições de Centro/Margem também conferem significado de mais importante (centro) e menos importante (margem) ao PR. O fruto do guaraná define a etnia *Sateré-Mawé* e não é só moldura ao redor do garoto representado, mas também é o centro de toda a narrativa apresentada no Mural 4 e “reforça os laços de adesão à comunidade e entre seus membros” (BERNAL, 2009, p. 80), aproximando indígenas e não indígenas, por meio do çapó. Essa aproximação também é evidenciada pela ausência de margens do mural, onde não há mais a presença da moldura superior ou inferior, denotando que a cultura representada no mural tem atravessado fronteiras e se inserido na realidade da sociedade manauara.

SUMÁRIO

ENQUADRE

A omissão de molduras no todo do mural denota a ausência de barreiras delimitadoras entre a cultura *Sateré-Mawé* e os demais habitantes da cidade de Manaus, o que é ilustrado, na realidade cotidiana dessa região, pela presença do guaraná na dieta do amazonense de forma geral. Entretanto, há molduras separando os elementos representados: formas quadradas da cor do viaduto e os frutos do guaraná. Essa divisão não acrescenta valor de maior ou menor importância aos PR. Embora pareça salientar desconexão entre os elementos representados, esse efeito é quebrado pelo cordão vermelho que liga a mulher ao garoto. Então as molduras acrescentam mais uma divisão temporal que geográfica, como ocorre em histórias em quadrinhos, onde as sequências temporais são montadas quadro a quadro, com início, meio e fim. O início das tradições dessa etnia no cultivo e manejo do fruto do guaraná; o meio, representado pelo ritual da tucandeira, que dará força ao homem para manter vivas as tradições de seu povo; o fim, a continuação espiritual desse ciclo representado pela abertura do caminho feita pela formiga tucandeira.

SUMÁRIO

SALIÊNCIA

A saliência é responsável por atrair o olhar do observador para determinados elementos representados e pode ser “realizada pelo posicionamento de primeiro plano e plano de fundo, tamanhos relativos, contraste e tons de cores e diferenças de nitidez” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177). Partindo desse conceito, o tamanho desproporcional de um inseto naturalmente minúsculo chama a atenção do observador. Esse grau de saliência dado à formiga denota o valor que ela tem para essa etnia, não apenas por ser

fisicamente parte de um rito, mas a contar pela coloração dada a ela em tons claros, ser também um representante espiritual, visto que “na luminosidade pode haver uma ressonância divina, criando uma inegável intensidade espiritual” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 61). A mesma presença de tons brancos se repete nas linhas finas contorcidas, que saem da cuia onde a mulher rala o bastão do guaraná, projetando a forma desse fruto, e são as mesmas linhas que formam a formiga, revelando coesão entre os elementos representados como espirituais.

Ainda com relação ao uso das cores, Leeuwen (2011), citando alguns autores que abordaram o assunto, como Goeth, Stapleton e Feisner, associa o amarelo à luz, à serenidade e à vitalidade. Essa cor foi usada tanto no vestido da mulher – a qual serenamente cumpre seu papel na produção do çapó – quanto na forma circular ao redor da cabeça do garoto – cercado pela áurea da vitalidade associada ao rito da tucandeira. Enquanto acrescenta significados ao mural, a cor amarela mantém coesão entre participantes representados. A cor azul, que além de transmitir confiança e tranquilidade, também é a cor que “carrega o senso do espiritual” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 26), foi usada em tom escuro no pano de fundo, compondo o cenário que enfatiza o caráter espiritual dos rituais representados. E o uso do vermelho, a cor do guaraná e do cordão que segue da mulher ao garoto no mural, é considerado pelo mesmo autor estimulante, assim como o próprio fruto dos *Sateré-Mawé*.

SUMÁRIO

SUPORTE

Este mural usou, como suporte, as paredes de um viaduto. Além de agregar novos sentidos a uma via que tinha como único objetivo facilitar o escoamento do trânsito para alguns dos bairros mais antigos

da cidade – Compensa e Glória – o mural relembra a participação do indígena na formação da cultura manauara. Assim, o suporte escolhido tem a função de não apenas facilitar o atravessamento entre espaços geográficos, mas também culturais, ao lembrar que todo manauara, que saboreia produtos os quais usam o guaraná como matéria-prima, é culturalmente devedor a uma etnia indígena que primeiro o descobriu.

O suporte utilizado foi mais uma vez incluído na composição do painel, como participante da narrativa, representando também a cidade cujas paredes passam a abrigar um portal que se abre para um universo muitas vezes esquecido, onde o indígena é participante na constituição dos hábitos culturais e que estes mesmo hábitos já tiveram uma carga religiosa, atualmente perdida entre não indígenas ou outras etnias que residem na capital amazonense.

A localização desse mural – na via que segue o sentido bairro/centro – também é capaz de agregar ainda outro significado, como um memorial, o qual recorda que o centro histórico da cidade, para onde quem por ali passa se dirige, já abrigou, antes da chegada do colonizador que por toda parte imprimiu sua marca em construções de pedra e concreto, é terra sagrada de valor espiritual, onde estão enterradas as evidências de um povo mais antigo, cujos hábitos ancestrais, não necessariamente o mesmo representado no mural, mas de maneira semelhante a ele, ainda fazem parte da cultura manauara.

CONSIDERAÇÕES

Mesmo que a representação indígena do mural analisado apresente o índio em seu caráter mais exótico, o que poderia ser fator para distanciar o observador dos participantes representados, há um elemento que produz o efeito contrário: a bebida oriunda do guaraná,

consumida, comercializada e conhecida pela maioria dos moradores da cidade. Essa representação, portanto, aproxima qualquer manauara da etnia representada. O indígena não está na cidade, ele é da cidade e qualquer não indígena que conheça e aprecie o guaraná pode se identificar com a etnia *Sateré-Mawé*.

Desde 2017, a prefeitura de Manaus firma parceria com artistas locais que expressam suas impressões sobre o meio em que vivem. Patrocinados também por outras instituições, estes artistas conquistam espaços de destaque para expressarem seus discursos. A exemplo disso, o Manauara Shopping, em 2019, presenteou a cidade com um extenso mural em homenagem aos 350 anos da capital amazonense, contando com a participação de artistas de rua veteranos como Arab e Lobão e outros talentos femininos como Déborah Erê e Marieta, dentre outros (ver Figura 6). Em meio a tantas representações da cidade, destaca-se o indígena e seu universo mitológico

Figura 6 – Detalhes do mural em homenagem aos 350 anos de Manaus patrocinado pelo Manauara Shopping (Rua Maria da Fé Anzoategui – Manaus – Am)



Fonte: Anne Botileiro

Tanto nesse evento, como em outros como o promovido pelo projeto “#Manaus no coração”, da empresa Águas de Manaus, em novembro de 2019, a representação do indígena continua em destaque. Em parte, um dos maiores responsáveis pela propagação das representações de indígenas é o artista Raiz que tem sido convidado para pintura dos maiores painéis na cidade (ver Figura 7).

Figura 7 – Reservatório na Ponta Negra e Posto de gasolina no bairro São Jorge



Fonte: Anne Botileiro

O fato de essas representações indígenas estarem cada vez mais presentes no cenário da capital amazonense, apenas destaca a importância de pesquisas como esta, que por meio de análises críticas revelem o quanto esses discursos visuais são capazes de representar o ser índio, sua cultura e sua relação com a cidade, para que, através desse conhecimento, as relações entre indígenas e não indígenas se tornem mais amistosas e a análise de outros gêneros multissemióticos seja uma prática fácil e cotidiana não apenas para especialistas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, J. V. de S. *Narrativas sobre povos indígenas na Amazônia*. Manaus: EDUA, 2012.

BERNAL, R. J. Índios Urbanos: Processo de Reconformação das Identidades Étnicas em Manaus. Manaus: EDUA/Faculdade Salesiana D. Bosco, 2009.

CAUNE, J. *Cultura e comunicação: Convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo. UNESP, 2014.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. C. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em Língua Portuguesa*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. London: Hodder Arnold, a member of the Hodder Headline group, 2004 [1978].

IBGE. Censo Demográfico 2010. *Características Gerais dos Indígenas*. Resultados do Universo. Rio de Janeiro, IBGE, 2012.

KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold, 2001.

_____. *Reading images: a grammar of visual design*. Londres: Routledge, 2006 [1996].

LUCIANO, G. dos S. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2006.

MARQUES, G. Estratégias semiótico-discursivas na (re)construção de identidades de marcas territoriais. IN: SOARES, N. M. M.; ALMEIDA, S. V. de (org.). *Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos*. Manaus: Letra Capital, 2020.

SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

VAN LEEUWEN, T. *The language of colour: an introduction*. London: Routledge, 2011.

3

Johêdyr Adjyan Cartaxo de Freitas
PPGICH-UEA - SDISCON

O PANORAMA POLÍTICO PRESENTE EM UM CONVITE RELIGIOSO: UMA ANÁLISE MULTIMODAL E CRÍTICA DO DISCURSO

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809.70-97

INTRODUÇÃO

A experiência do bem-estar é um desejo comum. Diversas propostas transmitem essa ideia a partir de perspectivas ideológicas, educacionais, políticas ou religiosas. Seus pressupostos têm como bandeira a promoção da paz, agradando ou melhorando a vida de seus idealizadores, promotores e/ou adeptos (sendo que, por vezes, os primeiros têm primazia).

No período Pré-Moderno, por exemplo, uma das marcas era a condução da vida sob a perspectiva político-religiosa. Durante a Modernidade a característica destacada era o pensamento unificado e/ou absolutista. Como esses atributos estão sendo percebidos do ponto de vista social e cultural em destacado declínio na contemporaneidade, tal período tem sido referido como Pós-Moderno. Dessa forma, um discurso atual terá seu posicionamento e relevância diminuídos quando estiver baseado em argumentos ou experiências anacrônicas.

Tal proposição tem aplicação em contextos como o religioso, indicando a importância de analisar como denominações históricas (ou seja, presentes desde o século XIX) atuam em tempos pós-modernos e lugares contemporâneos (para utilizar os termos de Giddens (1991)).

A Análise de Discurso Crítica – ADC (FAIRCLOUGH, 2016[1992]) e a Multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006[1992]), compondo a Linguística Sistêmico Funcional (HALLIDAY, 1994 [1985]), são as ferramentas para alcançar o objetivo de analisar, sob a perspectiva da ADC e da Multimodalidade, o panorama político presente em um convite on-line de uma igreja que cultua num shopping de Manaus/AM.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

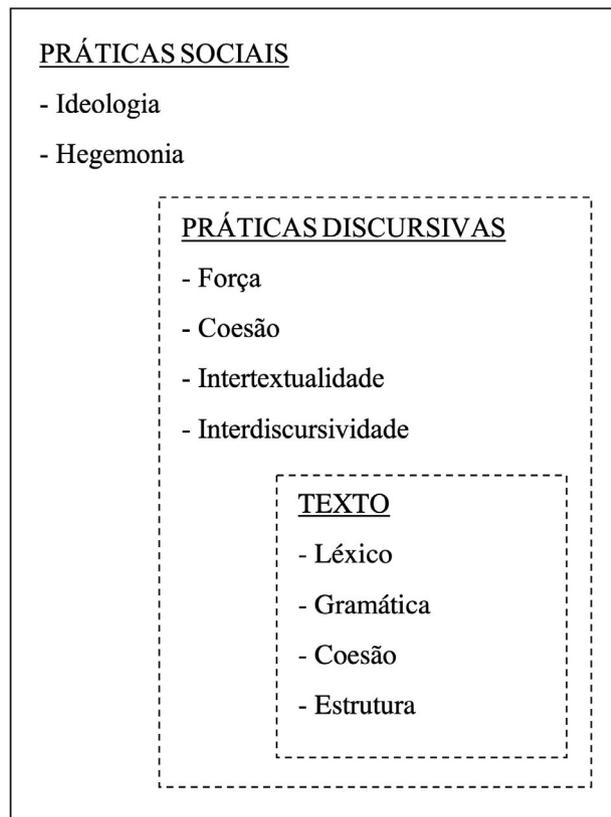
A frustração com a perspectiva político-religiosa marcante da Idade Média, bem como a proposta absolutista da Idade Moderna, levou algumas denominações cristãs históricas à contextualização de seu discurso evangelizador. Nessa intenção, composição textual e ambiente virtual têm sido ferramentas utilizadas e, por isso, utilizados para análise científica.

O texto é uma forma peculiar da comunicação e sua composição extrapola as frases ou palavras escritas (forma materializada) e alcança o contexto (uma vez que é utilizado para a escolha semântica). Assim, tudo pode vir a ser um texto. Essa característica tem contribuído para o interesse dos estudos acadêmicos que têm o texto, como elemento de “Análise do Discurso” (AD), o que engloba também a Multimodalidade, que será discutida a seguir.

ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA

A Análise de Discurso Crítica (ADC) tem em Fairclough (2016[1992], p. 3) um dos seus principais teóricos que afirma: “os discursos não somente refletem ou representam instituições e relações sociais, eles as constroem/constituem”. O autor compreende a ADC como tridimensional e a Figura 1 apresenta tal concepção, juntamente com suas dimensões de análises, deparadas com linhas pontilhadas (destacando sua inter-relação).

Figura 1 – Concepção Tridimensional do Discurso com Dimensões de Análise



Fonte: Autoria própria, com base em Meurer, Bonini e Motta Roth (2005, p. 95)

Nesta concepção, Fairclough (2016 [1992]) contempla a prática social, a prática discursiva e a prática textual propriamente dita. Assim, o texto não é analisado de maneira exclusiva, mas observando também os aspectos externos a ele. A seguir, é apresentada uma discussão individual dessas três dimensões, de maneira a aprofundar o seu entendimento:

PRÁTICA TEXTUAL DA ADC

Norman Fairclough ([1992]2016) aplica a análise da prática textual a partir de quatro perspectivas apresentadas individualmente nos parágrafos a seguir.

O *vocabulário* considera as palavras individuais tanto registradas em dicionários, quanto aquelas ativas nas interações sociais (FAIRCLOUGH, ([1992]2016).

A partir da *gramática*, que relaciona as palavras combinadas em orações e frases, pode-se compreender o conjunto de regras que regem o uso da língua em que o texto é produzido. Uma vez que a combinação das menores unidades da língua forma as unidades maiores, sua compreensão irá compor a análise a ser realizada pelo pesquisador crítico (BATISTA JÚNIOR; SATO; MELO, 2018).

Quando a *coesão* é considerada como critérios de análise do texto, ela é concebida a partir de como as orações são ligadas em frases e, como as frases, por sua vez, são ligadas para formar unidades maiores nos textos.

O último conceito é chamado de *estrutura textual* e diz respeito à arquitetura dos textos e/ou à ordem em que os elementos são narrados. Essa estruturação vai seguir alguma convenção e, ao ser identificada, poderá ampliar a percepção de variados aspectos como os sistemas de conhecimento e crença, os pressupostos sobre as relações sociais e as identidades sociais que estão embutidos nos diversos tipos de texto (FAIRCLOUGH, [1992]2016).

PRÁTICA DISCURSIVA DA ADC

Relacionada com a produção, a distribuição e o consumo dos textos e contextos, a prática discursiva, de alguma forma, faz parte da prática social. Ela percorre os construtos apresentados individualmente nos parágrafos a seguir.

Cada texto, ao ser construído, pode apresentar componentes adicionais através de ordens, perguntas, ameaças ou promessas feitas através de atos de fala que indicam a *força* do texto. Fairclough ([1992]2016, p. 117) indica que o contexto social e a sequência no texto podem caracterizar um indicador de força, que pode ocorrer de forma direta e indireta.

Outra dimensão a ser considerada é a *coerência*, ou seja, o exercício feito através de conexões e inferências necessárias para que a leitura ocorra dotada de sentido.

Falando a respeito da existência contínua de acréscimos à cadeia de comunicação verbal, Bakhtin (2006) explica que cada texto responde a textos prévios. Dessa forma, a *intertextualidade* é a que recebe maior destaque por Fairclough ([1992]2016) entre as dimensões de análise.

A intertextualidade também constitui dimensão textual que possibilita a *interdiscursividade* que corresponde à composição de um texto a partir de diversos discursos e gêneros discursivos.

PRÁTICA SOCIAL DA ADC

Existe um pressuposto para a compreensão do processo social: a interação mútua da prática discursiva, textual e social. Esse processo

é amplo e/ou abstrato e, de alguma forma, articula o discurso como linguagem integrada a outros elementos não discursivos. O ambiente político, por exemplo, num diálogo entre os pares, vai articular o uso da linguagem entre os interessados (parlamentares e povo) (BATISTA JR.; SATO; MELO, 2018).

Essa articulação destaca a perspectiva de Fairclough ([1992]2016, p. 121) da prática social a partir do “conceito de discurso em relação à ideologia e ao poder [situando] o discurso em uma concepção de poder como hegemonia e em uma concepção da evolução das relações de poder como luta hegemônica”.

Em relação à *ideologia*, entende-se que esta pode estar presente no discurso e alcançar eficácia quando está posicionada de maneira naturalizada, como que tendo alcançado um status de senso comum (ALTHUSSER, [1971]1987). No entanto, sua presença no texto se dá pela forma de imposição unilateral ou reprodução autoritária de conceito.

Essa consideração introduz o conceito de *hegemonia* que, sendo oriundo de Gramsci (1999), é entendido como a liderança tanto quanto a dominação em diversas esferas como a política, se constituindo na evolução das relações de poder e, por isso, foca na “luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação” (FAIRCLOUGH, [1992]2016, p. 127).

Assim, a ADC deve ser descrita a partir da visão de semiose social que engloba todos os aspectos relacionados à construção dos sentidos. É nesse ponto que a proposta de Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006[1996]), relacionada à Teoria da Multimodalidade é acrescentada e juntas compõem um referencial tanto teórico como analítico que dão conta de questões importantes no trato linguístico,

SUMÁRIO

semiótico e discursivo, orientando análises em corpus distintos, como o aqui apresentado.

TEORIA DA MULTIMODALIDADE

Um texto multimodal amplia a linguagem escrita, abrangendo outras formas de comunicação como imagens, gestos, olhar e expressões faciais (KRESS; VAN LEEUWEN (2006[1996])). Dessa forma, percebe-se a importância da Teoria da Multimodalidade para a análise aqui empreendida.

Por meio da Gramática do Design Visual, a Multimodalidade indica que cada símbolo, cor, proporção, fonte e demais elementos utilizados para a formação de um símbolo, têm um interesse e motivação por parte do produtor. Cientes disso Vieira e Soares (2017, p. 10 apud KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996], p. 8) destacam que “os signos são motivados e não arbitrários, pois são formulados seguindo escolhas dos seus produtores em contextos específicos de produção e não como atos de produção”.

Quando a linguagem é considerada apenas sob a perspectiva escrita e/ou oral, sua pluralidade já podia ser percebida, no entanto, a pós-modernidade ampliou sua variedade, afinal, “na contemporaneidade os textos não podem mais ser compreendidos apenas pelo modo verbal” (AMOÊDO; SOARES, 2018, p. 131-132).

A operacionalização de sua análise vai ocorrer a partir de três metafunções com suas respectivas categorias de análise de imagens, chamadas por Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]) de Categorias Multimodais de Análise como apresentadas no Quadro 1, a seguir:

Quadro 1 – Categorias Multimodais de análise

CATEGORIAS MULTIMODAIS DE ANÁLISE DA GDV		
METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL	METAFUNÇÃO INTERATIVA	METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL
<ul style="list-style-type: none"> • Participantes (PR e PI) <ul style="list-style-type: none"> • Estruturas representacionais: - Estrutura narrativa - Estrutura conceitual (classificacional, analítica, simbólica) 	<ul style="list-style-type: none"> • Contato Demanda Oferta • Distância <ul style="list-style-type: none"> Íntima Social Impessoal • Atitude Ângulo horizontal frontal Ângulo horizontal oblíquo Ângulo vertical alto Ângulo Vertical baixo Ângulo Equânime <ul style="list-style-type: none"> • Modalidade Naturalista Não-Naturalista Abstrata 	<ul style="list-style-type: none"> • Valor informacional <ul style="list-style-type: none"> Novo-Dado Real-Ideal Centro Margem • Saliência <ul style="list-style-type: none"> Tamanho Cor Saturação Contraste Perspectiva • Enquadre <ul style="list-style-type: none"> Conexão/Desconexão

Fonte: Vieira e Soares (2017, p. 13 apud KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]2006)).

Como forma de facilitar a compreensão dessas metafunções apresentadas no Quadro 1, cada uma delas será também explicada nos subtítulos a seguir.

METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL DA MULTIMODALIDADE

Uma análise feita sob a ótica do significado representacional vai tratar, basicamente, das relações entre os participantes, os processos e as circunstâncias, dando suporte para a realização do sistema chamado de transitividade (VIEIRA; SOARES, 2017).

Nessa teoria, os participantes são reconhecidos em dois tipos: o *Participante Representado* (PR): aquelas pessoas, os lugares e coisas representadas na composição; e o *Participante Interativo* (PI): as pessoas que se comunicam através de imagens, seja produzindo ou consumindo as mensagens expostas (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]2006).

Através da GDV as imagens podem ser analisadas a partir da composição de uma estrutura *narrativa*, quando os participantes interagem entre si e “estão conectados por um vetor (...)”. Esse processo pode ser representado de várias formas: ‘transacional’ quando há dois participantes, ‘não transacional’ onde há apenas um participante e ‘bidirecional’ ocorrendo um movimento das funções dos participantes na composição ora Ator (agente) e Meta (paciente)” (AMOÊDO; SOARES, 2018, p. 135).

Em se tratando de imagens estáticas, sua estrutura é *conceitual*. Pela ausência de vetor (ou pelo menos, a não percepção deste), o participante representado será a base da análise. Nesse formato, os processos podem se apresentar de três formas: classificatória (quando uma imagem é composta por diversos participantes que são mostrados com traços e características em comum); analítica (quando dois ou mais participantes de uma imagem são mostrados como sendo partes fragmentadas de outro participante); e simbólica (que diz respeito ao que o participante é ou simboliza) (VIEIRA; SOARES, 2017).

METAFUNÇÃO INTERATIVA DA MULTIMODALIDADE

A metafunção interativa diz respeito às interações e relações sociais entre os participantes representados nas imagens, bem como

o seu produtor e espectadores. Por isso, mais uma vez, é introduzido o conceito de PR e PI.

O *Contato* é uma das categorias de análise; ela é percebida quando um vetor estabelece uma relação direta no olhar dos PRs com o observador. Isso pode ocorrer por Demanda (quando por meio do contato visual, expressão facial ou gestos o produtor coloca o PR demandando algo diretamente para o PI) ou por Oferta (quando não há contato entre os participantes e o PR é unicamente um item contemplativo do PI) (CARVALHO, 2013).

A segunda dimensão é relacionada à *Distância* dos participantes podendo ser íntima (plano fechado), social (plano médio) e impessoal (plano aberto). Carvalho (2013, p. 39) afirma que “tais enquadramentos situam-se em um contínuo e sugerem, respectivamente, relações de intimidade, amizade, e distanciamento com o espectador”.

Ao explicar a categoria de análise relacionada ao *Ângulo* [ou *Perspectiva*], Amoêdo e Soares (2017, p. 136) afirmam que ela “implica na possibilidade de expressar atitudes sociais e subjetivas do PR ao PI tais como, o grau de envolvimento (ângulo horizontal) ou a relação de poder entre eles (ângulo vertical)”. Kress e Van Leeuwen ([1996]2006) indicam ainda que a imagem pode ter um ponto de vista frontal ou oblíquo, diferenciando-os em relação ao envolvimento que o produtor deseja que o PI tenha com o PR.

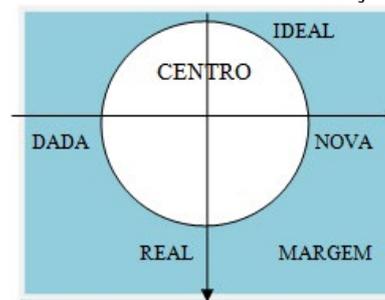
Por fim, a categoria chamada de *Modalidade* analisa a imagem a partir do grau de congruência entre a representação visual de um objeto e aquilo que normalmente é visto dele (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]2006, p. 158). Carvalho (2013) explica que esse exame ocorre sob um de três aspectos, a saber: naturalista (quando a imagem poderia ser observada da mesma forma a olho nu); abstrata (quando torna visível o que é normalmente invisível) e não naturalista (representada com as tecnologias da atualidade como 3D).

METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL DA MULTIMODALIDADE

A metafunção composicional se relaciona com os elementos linguísticos e visuais que compõem o texto (o que, de alguma forma, incorpora significados interativos e representacionais).

O primeiro aspecto dessa categoria é chamado de *Valor da Informação* ou “Posição”. Durante a análise imagética, ao traçar um eixo horizontal, observa-se uma espécie de padrão intencional: os elementos colocados à esquerda são apresentados como dados (informações que o espectador já conhece) e os elementos colocados à direita como novos (algo desconhecido ou ainda não percebido). Em relação ao plano vertical, elementos colocados na parte superior são apresentados como Ideal (algo do tipo abstrato ou desejável) e na parte inferior como o Real (informações mais específicas ou práticas), podendo ainda transmitir alguma ideação de relação de poder (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]2006). O terceiro e último plano do Valor Informacional se refere à divisão Centro-Margem e ocorre quando a composição visual faz uso significativo do Centro da imagem e os demais elementos ao seu redor, estão colocados na chamada Margem. O Quadro 2, a seguir, ilustra esses aspectos:

Quadro 2 – As dimensões dos valores de informação no espaço virtual



Fonte: Amoêdo e Soares (2017, p. 137, “adaptado de Kress e Van Leeuwen (1996, p. 208, com ajustes”).

A metafunção composicional considera um segundo fator de análise: a *Saliência* que revela hierarquia entre os elementos visuais em relação ao tamanho, a saturação (diferenças no nitidez), a modalidade das cores (preto e branco), campo visual (esquerda e direita), a perspectiva (sobreposição), o contraste (claro e escuro) e os fatores culturais (como a aparência de uma figura humana ou um símbolo cultural específico).

O terceiro e último fator de análise é o *Enquadre (framing)* realizado por linhas divisórias de molduras reais ou não. Segundo Vieira e Soares (2017), esse constructo tem a ver com a coesão e a coerência visual. Isso porque, a presença ou ausência de dispositivos de enquadramento, indica uma conexão ou desconexão entre os elementos da imagem significando que, em algum sentido, eles fazem parte (ou não) da composição.

Tendo sido feita essa discussão dos três significados multimodais que apresentam as categorias analíticas através das metafunções da GDV, percebe-se como essa teoria é essencial para a análise imagética.

SUMÁRIO

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Esta é uma pesquisa é qualitativa, sendo caracterizada, por sua natureza, como descritiva (por descrever as características de um objeto de estudo: pós-modernidade) e explicativa (por identificar os fatores que contribuem para um determinado fenômeno: discurso religioso e sua relação com a política).

O *corpus* deste estudo foi tomado por acessibilidade, sendo um convite on-line de uma igreja cristã do Amazonas, considerada contemporânea pelo seu local de culto: o teatro de um dos principais shoppings centers da capital amazonense. Chamada de Comunidade

Adventista de Adrianópolis, é de confissão Adventista do 7º Dia e mantém uma página oficial no *Facebook* que, de forma pública, realiza seus convites. O conteúdo digital de outubro de 2018 é a intenção de análise neste trabalho, apresentado na Figura 2, a seguir:

Figura 2 – Convite – O Brasil que eu faço



Fonte: Disponível em endereço virtual atualizado: <https://www.facebook.com/pg/sercomunidade/posts/?ref=page_internal>. Acesso em: 13 de agosto, 2019.

O percurso analítico proposto alia as categorias da ADC e GDV, citadas anteriormente, e que darão sustentação às investigações aqui empreendidas na sequência.

PERCURSO ANALÍTICO

O convite analisado se refere à Figura 2 é composto por dados imagéticos e também por elementos textuais, quando é dado o título, sinopse e episódios de uma série de meditações, chamada de “O Brasil que eu faço”.

Sob a ótica da ADC, e em relação à *prática discursiva*, percebe-se a força da suposta conduta dos cristãos relacionada a boas ações, se destaca (e até rebaixa a atitude) em relação à aspiração (suposto comportamento dos cidadãos não cristãos). O texto destaca duas promessas: (1) mostrar a diferença entre o comportamento de cristãos e não cristãos e (2) demonstrar as atitudes dos cristãos que constroem o Brasil de maneira prática, e não somente contemplativa.

Em relação à coerência, percebe-se uma harmonia entre os fatos e as ideias apresentadas ali. É claro que o texto supõe variados aspectos da experiência vicária do leitor: votar nas eleições pensando num coletivo e não no individual; ser cristão; e não manter unicamente aspirações. Essas experiências não irão expressar, necessariamente, uma verdade absoluta para todos os leitores e, isso, se descaracteriza com a condição pós-moderna.

Por meio da análise textual sob a perspectiva da prática discursiva, percebe-se uma intertextualidade explícita com a campanha “O Brasil que eu quero”, através da similaridade do título e também da arte visual, como apresentada na Figura 3, a seguir:

Figura 3 – Campanha “O Brasil que eu quero”



Fonte: G1. O Brasil que eu quero. Disponível em: <<https://g1.globo.com/vc-no-g1/noticia/que-brasil-voce-quer-para-o-futuro-saiba-como-enviar-o-seu-video.ghtml>>. Acesso em: 19 de jan., 2020.

SUMÁRIO

O texto em questão alude à campanha que foi idealizada e conduzida pela Rede Globo de Comunicação, que é a maior rede de comunicação no Brasil. Realizada durante o ano de 2018, tinha como objetivo dar voz a pessoas voluntárias de todos os municípios brasileiros. Para isso, os participantes deveriam enviar um vídeo autoproduzido expondo aspectos que desejavam para o Brasil. O projeto persuadia: “Você pode ser o porta-voz da sua cidade” e prometia transmitir essas gravações em sua programação televisiva dos telejornais da emissora. Cidadãos de 99,5% dos municípios aderiram ao projeto, o que indica engajamento por parte dos telespectadores e, conseqüentemente, sustenta a coerência do uso intertextual, por parte da Comunidade Adventista de Adrianópolis, em seu convite.

Com relação à intertextualidade, percebe-se uma dimensão interdiscursiva através do discurso expresso pela campanha nacional (macro) que mostra à referida igreja (micro) definições de um *verdadeiro*

cidadão; e dialoga com essa ideologia emitindo um discurso por parte da comunidade local (micro), informando as definições de um verdadeiro cristão, para todo o mundo (macro), através da divulgação dessa opinião na internet.

O convite em questão foi disponibilizado na rede social oficial da Comunidade Adventista de Adrianópolis, um dia antes do primeiro episódio da série em questão. Sua postagem não gerou comentários, 02 compartilhamentos e 15 reações positivas pela rede social. Esse nível de envolvimento ali registrado pode ser considerado baixo, afinal, dos 1.719 usuários que seguem a referida página no Facebook, menos de 10% se mostraram interessados em interagir com a publicação do convite.

Na postagem, não são dadas informações referentes à produção do material. De qualquer forma, é possível reconhecer que sua relação com o período de eleições é direta, não somente pelo conteúdo do texto escrito, quanto pela temática dos episódios que se configuram, em linhas gerais, por assuntos comumente discutidos por candidatos em campanha eleitoral, a saber: segurança, saúde, emprego e educação.

Ao considerar a *prática textual*, poucas repetições foram percebidas nas palavras utilizadas no texto escrito. Normalmente, isso ocorre quando são utilizadas expressões sinonímicas (como país/Brasil e eleições/urnas). O texto é dividido em duas partes: a primeira, uma frase informando os dados relacionados ao que se refere à postagem, bem como quando ocorrerá o evento; a segunda, a sinopse da série propriamente dita. Em relação à primeira frase, ela continua em segunda pessoa do singular e, de maneira imperativa, o produtor ordena que o leitor “venha e traga amigos”. São duas ordens expressas que, pelo seu tom absolutista, parecem excluir quem não cumprir com uma delas (ou ambas). A palavra “meditação” está presente na sinopse e é colocada como motivo do convite; entendida como ação ou efeito de refletir profundamente sobre determinada coisa, a meditação tem a ver

SUMÁRIO

com um exercício espiritual que prepara para a contemplação. Sendo assim, o termo garante a transparência de que aquele convite está relacionado à espiritualidade sob a perspectiva cristã (como indica a última palavra do parágrafo: “cristãos”).

Parece haver uma relação direta de duas expressões: “não precisa ser somente uma aspiração”/“não está nas urnas, como cidadãos” e “mas também uma prática”/“mas sim nas cidades, como cristãos”. A ligação é percebida através do entendimento de que os cidadãos aspiram (uma vez que vontade e ambição são apresentadas como somente um passo inicial dos cidadãos, expresso através do voto) e os cristãos põem em prática (quando as primeiras atitudes dos cristãos não estão no campo do desejo, mas sim da execução).

Verificou-se ainda, com a repetição de exclusivamente duas palavras “não” e “mas” (por duas ocasiões), que existe alguma coesão textual. Essa característica também é sustentada pela ligação semântica das frases da sinopse e dos títulos dos episódios com a temática das eleições. Além disso, todo o texto é conduzido em primeira pessoa do plural, o que pode demonstrar alguma intenção de persuadir o leitor a se sentir parte da Comunidade e autor da proposta. Essa característica ainda pode ser vista como excludente por partir do pressuposto que todo leitor é cristão quando indica que “essa série de meditações tem a intenção de mostrar nossa primeira atitude (...) como cristãos”. Se o leitor não for cristão, não se sente parte da comunicação o que finda por não promover um relacionamento afetivo.

A frase que dá título à série (O Brasil que eu faço) é apresentada numa estrutura textual que segue uma convenção:

O Brasil	que	eu faço
ator		ator

SUMÁRIO

Sendo essa convenção, pode ser recolocada de maneira a fazer o leitor ler: “Eu faço o Brasil”, no qual a expressão “eu”, é mostrada como ator; “faço”, como processo material, uma ação; e “o Brasil”, como a meta ou objetivo; conforme mostrado a seguir:

Eu	faço	o Brasil
ator	processo material	meta objetivo
	ação	

Finalmente, essa percepção amplia os variados aspectos relacionados aos pressupostos sociais de relação e identidade incluídos no conteúdo da Figura 2.

Sob a perspectiva da *prática social*, vê-se que o texto determina que, quem aceitar o convite deve também ir acompanhado de amigos. Essa parece ser uma comunicação com o público interno (o que é ineficiente, visto estar numa rede social pública), afinal, que motivos um convidado teria para recomendar um evento que ele mesmo não conhece a alguém? De qualquer forma, estar com pessoas quistas sugere um ambiente afetivo, no entanto, também pode ser interpretado como característica que não será alcançada se o leitor atender o convite, mas for ao evento sozinho, ou seja, se ele não levar amigos, lá mesmo, não os terá.

No exercício de compreender o processo social, naturalmente, é exigida uma interação mútua entre os elementos anteriormente analisados (prática textual e discursiva) e, por isso, vários apontamentos são revisitados. Conceitualmente as meditações não são coisas práticas, mas sim contemplativas, então, através do texto escrito, percebe-se uma visão que propõe transformar a definição de que aquele que medita, o faz somente de maneira contemplativa.

A análise hegemônica encontra no posicionamento ideológico político (referência do texto do convite) e religioso cristão (referência da aplicação do convite), uma característica dominadora. Como o convite é apresentado por uma instituição cristã e está relacionado a debater temas ligados à política, percebe-se que o texto é construído sob uma perspectiva evolutiva das relações de poder. Isso se dá, quando de maneira *explícita* se propõe que os cristãos são os únicos personagens da sociedade que não somente desejam um Brasil melhor, mas também, fazem com que a nação evolua.

Figura 4 – Recorte do Convite



Fonte: Disponível em endereço virtual atualizado: <https://www.facebook.com/pg/sercomunidade/posts/?ref=page_internal>. Acesso em: 13 de agosto, 2019.

De maneira *implícita*, percebe-se uma doutrinação ao leitor pela escolha de candidatos que, no mínimo, professem a fé cristã. Dessa forma, o viés ideológico é apresentado sob a perspectiva de dominação, ou seja, hegemonia, com fins a dar poder político, unicamente à religião (ou àqueles que estão ligados a ela). Isso implica na percepção de características desconformes com a condição pós-moderna.

Sob outro aspecto analítico, na sequência, será apresentada a apreciação quanto à perspectiva multimodal. Para melhor visualização, é possível fazer um recorte da Figura 2, produzindo a Figura 4, abaixo.

A análise sob a ótica da GDV, a Metafunção Representacional responde a perguntas do tipo: O que foi feito? Quem fez? Para quem fez? Em que circunstâncias fez? Para isso, é válido destacar que o conteúdo imagético sequer possui algum selo de autoria ou procedência, no entanto, pela análise já apresentada, se configura como uma imagem fraca, por se configurar como cópia. Os participantes do texto são mostrados através de bustos (ombro e cabeça) de pessoas não identificadas que parecem representar mulheres e homens brasileiros, uma vez que toda essa gente está sobreposta sobre outro participante: o mapa do Brasil. Essa combinação coloca as pessoas espalhadas nos diversos lugares do mapa, ocupando todas as regiões, inclusive, extrapolando as suas margens. Este fato sugere que aqueles personagens se referem aos brasileiros que moram no país ou não e que, não somente representam a nação, como estão acima dela (pelo fato de estarem sobrepostos).

Como não há um vetor, a análise estrutural do significado representacional, indicada como conceitual, é praticamente exclusiva pela perspectiva dos participantes representados e parece fazer referência a uma representação do próprio leitor.

Do ponto de vista da Metafunção Interativa, o contato é realizado por oferta, afinal, não há interação por meio do olhar entre o Participante Representado (PR) e o Participante Interativo (PI). Assim, mesmo o PR se constitui de um representante dos brasileiros e o PI seria o leitor ou observador que seria um cidadão desse país; o primeiro é colocado como item contemplativo. A imagem, embora sugira um participante humano, vê-se apenas um recorte ou desenho desse indivíduo de forma bastante generalizada.

SUMÁRIO

Mais uma característica desfavorável à relação afetiva é a distância que o PR ocupa na composição. Por mais que as pessoas estejam em um plano íntimo, num close em sua cabeça, os bustos são colocados ocupando um tamanho pequeno em relação ao todo, sugerindo distanciamento com o espectador. Essa mesma característica (distanciamento) é percebida no PR em formato do mapa do Brasil, afinal, sendo apresentado em sua forma completa, sendo uma retratação do PR em plano aberto (talvez com a intenção de não favorecer nenhuma região do país), também ocupa um tamanho pequeno na imagem como um todo.

No que se refere à relação entre os participantes, percebeu-se que o ângulo utilizado para apresentar os PRs está numa perspectiva horizontal frontal. Horizontal, porque os componentes da imagem se relacionam entre o lado esquerdo (título) e direito (bustos e mapa). Frontal, porque o que é visto ali, faz parte do mundo real: um país e os seus cidadãos.

A partir da categoria que analisa a Modalidade, pode-se enquadrar a Figura 4 como não-naturalista, uma vez que toda a composição é realizada a partir do uso de tecnologias 3D, afinal, o texto não é construído como um retrato ou foto. Toda a análise é feita a partir de objetos inteiramente desenhados em computador.

Considerando os aspectos da Metafunção Composicional, percebe-se que ao dividir as dimensões do Valor de Informação no espaço virtual, os elementos imagéticos estão sob a perspectiva Centro-Margem. No entanto, os elementos utilizados ali são identificados no plano Dado-Novo, o que favorece a proposta de que, o que é prometido, não é imaginário e já existe. À esquerda, está o título da série “O Brasil que eu faço”. O leitor, realmente, já conhece essa informação (visto estar em primeira pessoa e ele tem consciência de suas atitudes em relação ao país). À direita, está a representação dos cidadãos brasileiros e também o mapa da nação, sendo uma

SUMÁRIO

referência ao que não é conhecido pelo leitor: as ações dos diversos outros cidadãos do Brasil. Assim, a análise imagética considera que o convite motiva o leitor a conhecer algo diferente, ao observar pessoas que são iguais a ele mesmo. Essa amalgamação de valores informacionais (Centro-Margem e Dado-Novo), destaca que todos os elementos da composição devem ser igualmente observados e finda por igualar o Dado ao Novo, demonstrando assim que as atitudes do leitor, são também as atitudes do PR – o que valoriza a característica relacional e inclusiva, expectativa da condição pós-moderna.

No que diz respeito à Saliência, pode-se reconhecer em relação ao tamanho uma desproporção entre o título no texto escrito e as figuras, na composição imagética. Isso se dá ao perceber que o a palavra que ocupa maior tamanho no título é “Brasil” e a menor é “eu” (sendo esta última uma referência ao leitor). Entre os elementos da imagem, as pessoas são representadas em tamanhos variados (pequenos e grandes) e, juntas, elas são mostradas em maior tamanho que o mapa do país, tornando o desenho da nação pequeno.

A cor predominantemente é a verde e, quando o produtor coloca as letras e contornos das imagens que compõem o texto escrito em branco e verde claro, respectivamente, ele está em conformidade com a instrução de Farina, Perez e Bastos (2011, p. 24) quando afirmam que “as cores claras devem colocar-se em tipos não muito pequenos, especialmente se o fundo for vermelho, verde, roxo ou azul-escuro”; eles também apresentam o verde como uma cor que demonstra resistência, algo indestrutível. Souza (2018) e Oliveira (2018) adicionam a este entendimento a reprodução da flora (algo destacado também na bandeira do Brasil). Reunidos, esses conceitos sugerem que a intenção do produtor da Figura 4, em questão, era representar a nação brasileira através de sua cor característica, bem como a força do seu povo.

As cores representativas do Brasil são o verde e o amarelo, no entanto, é possível que essa dupla não tenha sido utilizada porque, em



SUMÁRIO

relação à campanha eleitoral, percebeu-se uma polarização partidária representando um partido pela cor vermelha e o outro pelo amarelo e verde. Parece que o produtor da imagem não utilizou as duas cores populares da nação, para não demonstrar uma ideologia partidária, mas se valeu de uma delas; entre selecionar a amarela (relacionada às riquezas) e a verde (em sentido de sua vegetação), o produtor preferiu a segunda, talvez, para valorizar a resistência e indestrutibilidade do povo brasileiro – o que destaca o papel das pessoas – sendo isso uma força relacional. Se ele o fez, para representar a força da floresta, insere na composição de maneira majoritária, um elemento não humano – e conseqüentemente, não será percebida característica afetiva. O autor deste artigo, não conseguiu definir aqui a primeira intenção do produtor da composição imagética.

Em relação à saturação observa-se um equilíbrio no contraste. Da mesma forma, no aspecto da perspectiva, afinal, os objetos em primeiro plano são mais salientes que os objetos em segundo plano – mesmo que a sobreposição não pareça esconder o que está atrás. A imagem é apresentada majoritariamente em cor escura, o que valoriza o contraste com as cores claras do título, bem como das linhas que contornam os PRs.

Um fator cultural que merece destaque é a uniformidade de pensamento sugerida pelo produtor. Esse fato (que está em inconformidade com o desuso de expressões absolutistas bem como o desenvolvimento relacional) pode ser percebido pelos elementos que caracterizam os brasileiros. Na imagem original (Figura 3), são caricaturas de uma maior diversidade que na imagem em cópia (Figura 4), quando são apresentados apenas dois tipos de caricaturas de biótipos: a masculina (13 ocorrências) e a feminina (5 ocorrências). Assim, a pluralidade percebida na imagem original, é intencionalmente colocada em desuso. Outro aspecto está relacionado à diminuição de ocorrências: em ambas as imagens, são 18 personagens



SUMÁRIO

representantes; na imagem original (Figura 3), 6 possuem biótipo feminino; na imagem em cópia (Figura 4), essa representação cai para 5. Dessa forma, o contraste destaca o aspecto machista uma vez que, esses personagens representam os que ajudam o Brasil a ser um país melhor, posicionando as mulheres como minoria, mesmo que elas sejam maioria na sociedade. A impressão é que elas não são colocadas e nem vistas como maiores representantes dos cidadãos e nem dos cristãos. Essa proposta não compõe a condição pós-moderna por pelo menos dois motivos: o público contemporâneo valoriza o relacionamento afetivo e essa posição favorece uma crítica social em massa, visto a expressão da temática feminista.

No que diz respeito ao enquadre, há conexão uma vez que dispositivos de enquadramento são visualmente identificados através de linhas arredondadas, conectando os Participantes Representados (bustos e mapa) com o texto escrito do título da série.

Finalmente, essas diversas observações serão apreciadas para a construção da próxima etapa deste artigo que apresentará algumas considerações finais.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES

Esta pesquisa ocorre a partir do questionamento de “como o panorama político está presente no discurso religioso?” O convite on-line da Comunidade Adventista Adrianópolis transmite princípios de análise representativos. A referida igreja utiliza tal conteúdo a partir da descaracterização percebida pelo canal de comunicação empregado. Isto parece uma discussão dos conceitos de Giddens (1991) que vê os sistemas sociais como constituídos por relações no tempo-espço, afinal, pôde-se perceber uma igreja que atua num

espaço incomum (shopping) e num meio de comunicação exclusivo deste *tempo* (internet).

O tema do convite analisado tem um viés político-religioso ao propor uma temática relacionada com uma campanha publicitária de uma rede de comunicação secular que faz alusão direta às eleições. Sob o título “O Brasil que eu faço”, o leitor é convidado a estar presencialmente numa série de cultos onde serão feitas meditações alusivas a debates eleitorais. Num primeiro momento, o apelo aponta para o contexto social onde o leitor está; só então, com o restante do texto escrito, procura-se tirá-lo dali e trazê-lo para o contexto cristão.

Em relação ao léxico empregado, observou-se que a quantidade de expressões absolutistas encontradas no texto do convite, se configura como uma rotina. Isso demonstra a continuidade de um dos aspectos destacados da modernidade sendo aplicados abertamente ao público pós-moderno o que não favorece o seu engajamento, justamente porque essa característica parece ser a mais fácil de ser intuída num contexto virtual.

Finalmente, constatou-se que a igreja tem utilizado um lugar físico (shopping center) e um ambiente virtual (internet) para se comunicar de maneira intencional com o público contemporâneo, visto descaracterizar aspectos estruturais e de formalidade. No entanto, através do conteúdo do texto publicado on-line, vê-se a necessidade de desuso de termos absolutistas, bem como da utilização de expressões que promovam afetividade e informalidade, uma vez que essas são características específicas da condição pós-moderna (MAFFESOLI, 2019). No convite, por mais que todo o contexto seja diferenciado e o texto com características afetivas, ainda há rescaldos de uma ideologia e hegemonia tradicionalmente pré-moderna, por exemplo, ao indicar que todo indivíduo tem necessidade de buscar apoio religioso. Por mais que características simples do cotidiano como a segurança, saúde, emprego e educação, sejam elementos

SUMÁRIO

sociais, sua utilização demonstrou uma (re)institucionalização do movimento político-religioso.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 3° ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

AMOÊDO, R. S. de; SOARES, N. M. M. Transformações discursivas no contexto digital: análise multissemiótica do gênero *memes*. *PERcursos Linguísticos*. Vitória/ES, 8:(18), p. 2.236-2.592, 2018.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 5° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BATISTA JR, J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. de (orgs.). *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.

CARVALHO, F. F. *Temas contemporâneos em semiótica visual*. Brasília: CEPADIC, 2013.

FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

_____. *Discurso e mudança social*. 2° ed., Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

FARINA, M; PEREZ, C.; BASTOS, do. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 6° ed., São Paulo: Edgard Blücher, 2011.

GIDDENS, J. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Volume 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HALLIDAY, M. *An introduction to functional grammar*. 2° ed. Londres: Arnold, 1994.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. 2° ed., London; New York: Routledge, 2006.

MAFFESOLI, M. *A palavra do silêncio*. São Paulo: Palas Athena, 2019.

MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

OLIVEIRA, G. M. de. *Muros que não separam – a arte de rua em Manaus: a identidade indígena e sua representação em murais grafitados*. 2018. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Universidade do Estado do Amazonas.

SOUZA, D. T. M. S. de. *A construção de representações discursivas em publicidades turísticas sobre o Estado do Amazonas*. 2018. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Universidade do Estado do Amazonas.

VIEIRA, J. A.; SOARES, N. M. Ma. Hibridismo discursivo e multimodal contemporâneo – novas paisagens discursivas reconfiguradas. SOARES, N. M. Ma. (org.). *In: Análise em discurso: semiótica e multimodalidade*. Manaus: UEA Edições, 2017.



SUMÁRIO

4

Denise T. M. Soares de Souza
PPGICH-UEA - SEMED-AM - SDISCON

A RE(CONFIGURAÇÃO) DO MAPA-FOLDER DA AMAZONASTUR EM CAMPANHA PUBLICITÁRIA TURÍSTICA: ALINHAMENTO DISCURSIVO E SEMIÓTICO

INTRODUÇÃO

O artigo apresenta um recorte da dissertação de mestrado intitulada “A construção de representações discursivas em publicidades turísticas sobre o Estado do Amazonas”, defendida pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, no ano de 2018, que teve como objetivo geral verificar como se constituem as representações discursivas em publicidades turísticas sobre o Estado do Amazonas. Para isso, o *corpus* constituiu-se de publicidades turísticas produzidas e veiculadas nos *sites* do Ministério do Turismo e da Amazonastur, por agências de viagens locais e pela Companhia Aérea GOL, observando quais aspectos são privilegiados na construção da imagem turística do Estado e quais atores sociais são mais evidenciados. A título de delimitação, o enfoque deste artigo agora recai na investigação do gênero híbrido mapa- folder que faz parte do *corpus* analisado em 2018, correlacionando-o com o novo mapa produzido pelo órgão e que está disponível, atualmente, na sua página.

SUMÁRIO

A pesquisa da dissertação teve como ponto de partida a reflexão por meio de imagens que são utilizadas para retratar a região amazônica, em especial o estado do Amazonas. Observa-se que as imagens antigas e contemporâneas que retratam a região possuem semelhanças desde os primeiros registros feitos pelos viajantes. Os aspectos relativos à natureza intocada, ao isolamento e à grandeza territorial são priorizados, sendo isso uma das “marcas” do estado. Essas representações discursivas tendem a cristalizar estereótipos sobre a região. Partindo dessa premissa, a publicidade de cunho turístico desempenha um papel marcante na construção de marcas identitárias relativas aos lugares que divulga, tendo em vista que o turismo é uma prática social, como demonstra Dias (2008, p. 11):

Do ponto de vista sociológico, o fenômeno turístico desperta interesse por vários motivos: causa forte impacto nos indivíduos e grupos familiares que se deslocam, provoca mudanças no comportamento das pessoas e agrega conhecimento àqueles que o praticam, permite comparação entre diversas culturas, contribui para o fortalecimento da identidade grupal, é um meio de difusão de novas práticas sociais e aumenta as perspectivas de obtenção da paz pela compreensão e aceitação das diferenças culturais. Contribui, ainda, para a formação e a educação daqueles que o praticam.

Nessa acepção, o turismo abrange a valorização e o fortalecimento das identidades e manifestações da cultura regional, por meio de expressões culturais como costumes, tradições, hábitos, arte, música, dança, arquitetura mostram-se os atrativos turísticos de uma região. Assim como, são moldadas representações discursivas e imagéticas sobre os lugares divulgados.

APORTE TEÓRICO

A pesquisa ao tratar das questões de cunho analítico ampara-se nas teorias da Análise de Discurso Crítica (ADC) (FAIRCLOUGH, 2001; 2003), da Multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; VAN LEEUWEN, 2008, 2011).

Tendo em vista que a sociedade se constitui por meio de discursos que se revelam em práticas sociais de várias naturezas. Estas, por sua vez, conduzem e revelam ideologias, culturas e identidades. Estudar essas manifestações discursivas é compreender a própria sociedade e desvelar práticas ocultas ou naturalizadas em diferentes modos semióticos, discursivos e de representação (FAIRCLOUGH, 2001).

O linguista Norman Fairclough foi um dos pioneiros da área da Análise de Discurso Crítica (ADC) e analisou uma variedade de

exemplos textuais para ilustrar o campo, seus objetivos e métodos de análise. A linguagem é investigada em relação ao poder e à ideologia, com o intuito de revelar a natureza discursiva de muitas mudanças sociais e culturais (WODAK; MEYER, 2003).

Desse modo, conforme reforça Soares (2019, p. 141) a linguagem é estudada não como algo exato e extraído de um contexto, mas sim, voltada às situações de uso, à interação, ao social, em que a teoria textual se alia à teoria social no que tange ao poder e à ideologia.

Com o aporte teórico em questão, considera-se que a ADC possibilitará analisar como as práticas sociais se constituem para a perpetuação de práticas antigas e, ainda, para a implementação de novas, visto que o discurso é socialmente construído e constitui as práticas que regulam os diferentes contextos em que se atua, ocorrendo uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social (FAIRCLOUGH, 2003). Fairclough esclarece ainda que o aspecto crítico implica em mostrar conexões e causas discursivas que estão ocultas. Significa ir além do que está explícito. O autor acredita que uma análise crítica pode provocar mudanças discursivas (2001).

O autor assevera que o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, de forma direta ou indireta, o moldam e o restringem; Tais como: as normas, convenções, relações e identidades que o definem. O discurso é uma prática de representação e significação do mundo que o constitui e o ressignifica. Contribui, ainda como um modo de ação e como uma prática capaz de alterar o mundo e os indivíduos do mesmo (FAIRCLOUGH, 2001).

No livro de 2003, "*Analysing discourse: textual analysis for social research*", Fairclough amplia os estudos discursivos e apresenta uma correlação das metafunções de Halliday ao que ele denomina de significados do discurso. O significado representacional está associado a discursos, como argumenta Fairclough (2003, p. 124). Na visão dele,

SUMÁRIO

Discursos são modos de representar aspectos do mundo, como processos, relações e estruturas do mundo material, o mundo mental dos pensamentos, sentimentos, crenças e o mundo social. Os aspectos particulares do mundo devem ser representados diferentemente, ou seja, diferentes discursos são diferentes perspectivas do mundo, e elas estão associadas às diferentes relações que as pessoas têm com o mundo, que por sua vez dependem de suas posições no mundo e suas identidades pessoais.⁸

Nessa acepção, o discurso é moldado conforme as convicções e grupo social de cada indivíduo na sociedade, sendo que a identidade interfere no posicionamento discursivo das pessoas, na constituição de suas práticas sociais.

Na perspectiva do significado representacional, as orações têm três elementos principais: os processos, os participantes e as circunstâncias. O primeiro se realiza sob a forma de verbos, o segundo sob a forma de sujeitos, objetos diretos ou indiretos, e as circunstâncias, sob a forma de elementos adverbiais (2003, p. 135). O autor também esclarece que da mesma forma que há escolhas a serem feitas na representação dos processos também há na representação dos agentes sociais. O agente social é um participante na frase, eles podem ser específicos ou genéricos, nomeados ou classificados.

Observa-se que o modo como os atores sociais estão representados nos textos podem indicar inúmeras atividades e posicionamentos ideológicos, conforme o que é mais enfatizado nas suas representações. Toda produção discursiva se dá por diferentes escolhas lexicais, verbais e visuais, as quais resultam em distintos modos

8 Tradução livre de: I see discourses as ways of representing aspects of the world – the processes, relations and structures of the material world, the 'mental world' of thoughts, feelings, beliefs and so forth, and the social world. Particular aspects of the world may be represented differently, so we are generally in the position of having to consider the relationship between different discourses. Different discourses are different perspectives on the world, and they are associated with the different relations people have to the world, which in turn depends on their positions in the world, their social and personal identities (2003, p. 124)

de ver e representar o mundo. Nas estruturas sociais de poder, Van Dijk (2008) afirma que, enquanto certos grupos podem ser evidenciados, outros são silenciados no e pelo discurso. Fato resultante também do capital simbólico (BOURDIEU, 1989) constitutivo destes grupos na sociedade. Logo, os mais privilegiados socialmente costumam ter mais voz do que aqueles que não o detêm, sendo perceptível na mídia, nos parlamentos públicos, nos eventos em geral.

Para Van Leeuwen (2008), os antropologistas e sociologistas, consideram que a representação está baseada em “o que as pessoas fazem”. Relacionando com o pensamento de outros teóricos da ADC, observa-se que os atores sociais podem ser apresentados no discurso de diferentes formas conforme o que se deseja evidenciar. Fairclough (2003) apresenta categorias analíticas relativas aos atores sociais que são propostas inicialmente por Van Leeuwen, mas que aqui retomam aspectos discursivos textuais:

- *Inclusão – exclusão*: os atores sociais podem estar inclusos ou excluídos no texto, de duas formas distintas: pela supressão, quando não é mencionado no texto, ou quando fica em segundo plano;
- *Agente – paciente*: como são representados os atores sociais no discurso, o que pode ser realizado gramaticalmente pelas estruturas transitivas. Os participantes podem ser ativos ou passivos na oração. Por exemplo: “A televisão afeta as crianças.”; “As crianças são afetadas pela televisão.”;
- *Personificados – não-personificados*: os atores sociais podem ser representados de duas formas, quando a pessoa é identificada pessoalmente ou impessoalmente. Por exemplo, quando nos referimos a um dado político nomeando-o ou a todos como “corruptos (eles)”, impersonalizando-os;

SUMÁRIO

- *Nomeado – classificado*: os agentes sociais podem ser representados pelo nome, por exemplo, “Jhon Stuart”, ou de acordo com as categorias, como “o médico”. O último pode se referir a um único indivíduo ou uma categoria (os médicos);
- *Específico – genérico*: os agentes sociais podem ser classificados de forma específica ou genérica. Por exemplo, o termo “os médicos” pode se referir a um grupo específico de médicos (aqueles que trabalham em um certo hospital) ou à classe de médicos em geral, ou seja, todos os médicos.

As categorias acima dialogam com o que Van Leeuwen (2008) apresentou e possuem similitudes, visto que o que pode ser expresso no linguístico também pode se dar no visual. Ou seja, os atores sociais no discurso visual ora são acionados, ora invisibilizados.

Fairclough (2003) também aborda sobre o significado identificacional que está relacionado ao “estilo”, às identidades, às peculiaridades de cada ator social. A identidade cultural é algo inerente ao ser humano. O homem distingue-se dos demais seres vivos por ser racional, por ser dotado de convicções, valores e crenças compartilhadas em grupo social.

No contexto atual, o desenvolvimento incessante das tecnologias de transporte e comunicação ligam cada vez mais o global ao local, transpondo fronteiras e barreiras, o que torna as sociedades atuais marcadas pela mudança constante e permanente. Isso acarreta uma diversidade de estilos e identidades. O acesso a informações decorrentes de outros locais do mundo hibridiza e também homogeneiza as identidades. Em relação a isso, Hall complementa:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (2006, p. 13).

Identities characterized by diversity and by constant transformation result from this globalizing context, in which different regions of the world can connect through digital means, a situation that in past centuries was impracticable. All these changes affect the way of life of people, influencing their style, their discourse, their culture and their identity.

Alongside these theories, we bring in Multimodality, which dialogues with ADC, but with the bias of the imagetic discourse, visual, inclusive, because it has the same bias of origin in the Systemic-Functional Linguistics (LSF) of Halliday, 1994. The Grammar of Design Visual (GDV) of Kress and Van Leeuwen (1996/2006) conceives the text beyond the written modality, since imagetic, auditory, visual representations also make meanings and represent the world, especially if we consider the present, a period characterized by the expansion of technological resources, when the visual usually attracts much more attention.

It is understood, in this way, that the discourse does not restrict itself only to verbal aspects, being the imagetic part a recurrent feature of new discursive landscapes. The notion of discourse encompasses other symbolic forms, such as visual images and texts that are combinations of words and images (FAIRCLOUGH, 2001, p. 28). In this sense, it is allied to the presuppositions of the multimodal theory, which considers the different semioses as an essential part of the discourse, going beyond the merely linguistic aspects of social practice. The globalized world is highly technologized and multimodal (SOARES, 2020).

The multimodal universe brings new discursive configurations, which are the portrait of the present, a period marked by the constant evolution of technological resources and the increasing use of social media, as highlighted by Vieira:



SUMÁRIO

Para escrever, no passado, bastava debruçar-se sobre uma máquina de escrever. Hoje, as exigências aumentaram em grande medida. Os textos requerem, além de aparato tecnológico, cores variadas e sofisticados recursos visuais. Ao texto pós-moderno acresce a necessidade de utilizar mais do que uma articulada composição de frases e de períodos. Necessita-se de imagens, e até mesmo de sons e de movimentos (TV, cinema e internet), que se entrelaçam para constituir os novos sentidos exigidos pelos textos contemporâneos (2007, p. 9).

Diante dessas transformações, a linguagem também se modifica e se adapta para acompanhar o processo, um exemplo são os textos multimodais que são aqueles cujos significados são realizados por meio da utilização de mais de um código semiótico (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 183). Tais textos agregam vários recursos semióticos e adquirem maior evidência no cenário pós-moderno.

A denominação de texto não se aplica apenas a produções escritas ou faladas, mas também agrega outras formas semióticas. Segundo a Teoria Multimodal, texto é usado com os mesmos pressupostos trazidos por Halliday e Hasan (1989, p. 10), que o define como linguagem que é funcional. O conceito de funcional refere-se ao fato de a linguagem se realizar em determinado contexto. Desse modo, amplia o conceito de texto que pode ser escrito, oral ou outra forma de expressão desde que faça sentido em um contexto de situação.

A partir do caráter funcionalista do texto, Kress e Van Leeuwen (1996, p. 2) asseveram que “o que na linguagem é expresso por diferentes classes de palavras e estruturas das orações, pode, na comunicação visual, ser expresso pela escolha de diferentes cores ou pelas diferentes estruturas composicionais.”. Isso tudo afetará o sentido. Os autores se preocupam em analisar os vários recursos semióticos presentes em imagens visuais.

Entende-se que tais papéis desenvolvidos pelo visual e pelo escrito são, portanto, igualmente importantes e complementares. Assim

como há uma gramática para explicar a constituição de uma língua, o mesmo ocorre com o visual, construído de forma não aleatória, tendo, assim, sua gramática também. Logo, a análise e a compreensão de imagens publicitárias aliadas a discursos verbais é importante para perceber como isso se manifesta.

Kress e Van Leeuwen (1996/2006) estabelecem o instrumental metodológico da Gramática Visual, cujo objetivo é fornecer inventários das principais estruturas composicionais, que organizam o texto, e que se têm transformado em convenções ao longo da história da Semiótica Social e da Comunicação Visual (CARVALHO, 2013, p. 29). Logo, a Gramática do *Design* Visual (GDV) oferece subsídios para a análise e a compreensão do *layout* do mapa-folder analisado neste artigo.

Na Teoria da Multimodalidade, a linguagem é vista como forma de comunicação e representação. Segundo Jewit (2009), a multimodalidade descreve abordagens que entendem a comunicação e a representação indo além da linguagem, abrangendo outras formas comunicativas utilizadas como o gesto, o olhar, a imagem e a postura. Todos estes aspectos podem ser estudados por meio da GDV.

Kress e Van Leeuwen (1996/2006) possuem afinidades teóricas com a ADC, pois assim como Fairclough (2003), basearam-se nas metafunções da linguagem de Halliday apresentadas na Gramática Sistêmico-Funcional (1994), para teorizarem os significados da linguagem presentes na GDV. As metafunções constituem manifestações do sistema linguístico e possuem propósitos no texto escrito como o ideacional (compreensão do mundo), interpessoal (interação entre os participantes) e textual (organização textual). Na GDV, esses propósitos passaram a ser chamados de significado representacional, interativo e composicional, que se relacionam com a teoria da multimodalidade, sendo que cada tipo de significado possui uma série de categorias analíticas que podem ser utilizadas para respaldar uma análise.

SUMÁRIO

O significado representacional provém da metafunção ideacional, e Kress e Van Leeuwen argumentam que qualquer sistema semiótico deve ser capaz de representar aspectos da palavra fora do seu sistema particular de sinais. Essa palavra pode, naturalmente, ser, e mais frequentemente é, o mundo de outro sistema semiótico (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996/2006). Neste significado, a imagem pode ser evidenciada como narrativa ou conceitual. Será narrativa quando fizer relação entre os participantes, representados (PR) e Interativos (PI), e as ações executadas por eles no texto; será conceitual, como o nome aporta, quando trazer conceitos relacionados aos elementos dispostos em um texto visual, podendo ser classificacional, simbólico ou analítico.

O significado interativo deriva da metafunção interpessoal e os autores afirmam que qualquer sistema semiótico deve ser capaz de projetar uma relação social entre o produtor, o receptor e o objeto representado deste signo (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996/2006). Nessa abordagem, estão analisados aspectos relativos ao contato, à distância, à atitude entre os participantes retratados nas imagens e em relação com os seus interlocutores.

Por fim, o significado composicional deriva da metafunção textual e, quanto a isso, os autores asseguram que qualquer sistema semiótico deve ter a capacidade de formar textos, complexos de sinais com coerência ao contexto em que foram produzidos (KRESS; VAN LEEUWEN 1996/2006). Nesse viés, é possível analisar o valor da informação, (dado e o novo; real e ideal), a saliência (mais ou menos saliente) e o enquadramento (forte ou fraco). A composição de um texto contribui para o entendimento dos outros significados, pois eles estão presentes de forma simultânea na composição imagética. Como destaca Marques (2020, p.33), através dos significados produzidos, constroem-se experiências, negociam-se relações e organizam-

SUMÁRIO

se mensagens, cumprindo-se respectivamente, as metafunções ideacional, interpessoal e textual, preconizadas por Halliday (2004).

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Os significados composicional, interativo e representacional (GDV) estão entrelaçados na composição dos textos visuais, nas análises de dois mapas-folders, além desse suporte haverá um diálogo ADC, via principalmente o recorte feito por Fairclough (2003) dos atores sociais já apresentados na perspectiva teórica, na perspectiva representacional.

Quanto ao corpus, no contexto atual, por meio do avanço tecnológico e do crescente acesso à internet, a publicidade tem um papel essencial na propagação de ideias e valores sobre um determinado lugar. O gênero discursivo mapa-folder pode ser decisivo na hora da escolha de um destino turístico, considerando o fato de que, por meio de um *click*, o internauta, um potencial turista, tem a sua disposição imagens e representações do lugar que deseja visitar. Logo, esse gênero se constitui um importante disseminador de informação e carece também ser estudado.

ANÁLISE

MAPA-FOLDER DA AMAZONASTUR (2017)

O mapa, no universo da cartografia, está presente desde os primeiros registros das terras conquistadas pelos colonizadores. Ao

longo do tempo, esse gênero foi se aprimorando e hoje temos inúmeras ferramentas digitais, como mapa híbrido, que permite visualizarmos um dado espaço quase em tempo real. Esse texto constitui-se como um gênero essencialmente visual que, acima de tudo, comunica, apresenta informações e constrói representações, como os aqui analisados. Se consideramos do ponto de vista de gênero textual, o mapa apresenta uma forma mais ou menos estável, mas não fixa, e pode ter a função de comunicar questões relacionadas à geografia, à população e aos recursos hídricos, entre outros recortes.

Já o gênero folder, cuja palavra vem do inglês, possui uma tradução mais próxima a folheto. Esse tem por objetivo apresentar informações de forma bastante prática e rápida, por isso na maioria das vezes emprega muitos modos semióticos para ser mais eficaz comunicativamente. Faz uso de cores, caixa alta, diferentes formatos de letras, sublinhados, molduras, saliências, ícones, entre outros instrumentos. O folder pode ser ainda promocional e institucional. Os objetos desta investigação são de caráter promocional, pois visam promover a visitação turística do Amazonas como um todo, ressaltando aspectos de cada região do estado que julgam ter maior apelo turístico.

Consideramos como híbrido o mapa-folder porque acreditamos que haja um amálgama de funções e formas dos dois gêneros na constituição de um só, cujo propósito é divulgar o Amazonas como um todo, ao mesmo tempo que informa onde é possível encontrar cada atração turística. O gênero se constitui ainda como um tipo de peça publicitária sobre a região.



SUMÁRIO

discurso que há muito tempo vem sendo propagado sobre o nosso país e a região em destaque. Ao evidenciar as belezas naturais, uma fauna e flora incomensurável, constrói referentes de que tais belezas serão eternas, que nunca irão acabar ou ainda que estão disponíveis para exploração. A seguir, apresenta-se um quadro analítico sobre os atores sociais evidenciados visualmente acima.

Quadro1- Atores sociais evidenciados no mapa-folder turístico fornecido pelo site da Amazonastur

Atores representados na imagem	Número de vezes	Análise discursiva
Indígenas em trajes típicos	4	O folder traz dois atores sociais não identificados, apenas como pertencentes a local próximo ao Pico da Neblina, e outros dois, talvez menos "nativos" pelo que os trajes revelam, esses situados próximos ao rio Japurá.
Caboclo ou ribeirinho	2	Essa é a denominação utilizada para o habitante de regiões do interior do Amazonas. São, pelas imagens, identificados também pelas ações que executam, um em uma pequena canoa, e o outro como coletor de frutas locais.
Caboclo coletor de látex	1	Na região de Benjamim Constant ou Atalaia do Norte, surge a figura de um coletor de látex exercendo sua atividade.
Turista em seu traje típico	4	O folder traz quatro participantes, cada um com trajes que os identificam como turistas, mas exercendo atividades diferentes que buscam evidenciar o que o turista real pode realizar como: pescar, observar, conhecer a região.
Lendas	3	Na imagem, três lendas típicas da região são representadas: a do boto, a da lara e, possivelmente, a da Vitória-Régia.

SUMÁRIO

Festas: Bois-bumbás (Caprichoso e Garantido), Festival da Ciranda	1 1	As duas festas estão retratadas no mapa, mas como se conhece mais os bois, a festa da Ciranda fica em um segundo plano.
Macacos	3	Como era previsível pela característica local e por sua recorrente divulgação, há um número significativo de animais retratados como possíveis alvos de observação dos potenciais turistas.
Cobras	1	
Onças	1	
Jacaré	1	
Peixes: pesca esportiva	2	
Aves	8	
Rios	11	O mapa é cortado por uma infinidade de rios que são o principal meio de transporte na região.
Árvores	Permeiam todo o texto	A Floresta Amazônica está também representada pela imensidão de árvores representadas em todo o mapa-folder.
Edificações urbanas	1	Apenas o Teatro Amazonas em Manaus.
Edificações interior	0	Não há no mapa.
Construções hoteleiras	1	Irlanduba: apresentado um Hotel de Selva.
Edificações empresariais	1	Coari: apresentado gasoduto – principal produto da região - gás.
Sistema de transporte	4	Barcos e pequenos aviões - principais meios de transporte da região amazônica como um todo.

Fonte: Autoria própria.

Como o Quadro 1 evidencia, mesmo com as mudanças constantes da sociedade contemporânea, do caráter fluído desta época, como menciona Bauman (2007), parece que alguns modos de representação se perpetuaram e, assim, a mudança sobre eles é mais lenta. O mapa-folder que mostra o estado do Amazonas é composto de uma imensidão verde como um atrativo a ser explorado e desvendado,

como já acontecia na época das primeiras incursões ao estado. Quanto aos atores sociais que podem ser inseridos ou não, observa-se que há prioridade em incluir aqueles à fauna, ao aspecto hídrico e humano, como dois vieses principais, indígenas e turistas, ambos retratados de forma caricata por meio de sua vestimenta distante da realidade local atual, século XXI.

Como pode-se observar, via quadro acima e mapa-folder, que sua constituição é de gênero híbrido, porque além de divulgar os atrativos turísticos, também organiza a informação por meio de uma narrativa visual arquitetada a fim de despertar o interesse turístico. Nesse contexto, direcionando-se a análise imagética, no que se refere ao aspecto composicional, quanto ao valor informativo, considerando-se a Gramática do *Design* Visual (KRESS; VAN LEUWEEN, 1996/2006), a parte superior seria tomada como “Ideal” – “Amazonas, viva essa experiência”, o Amazonas tido como um lugar a ser experienciado, vivido em tudo o que pode oferecer. Ao centro da frase está uma arara-amarela com asas abertas, sinalizando não só um animal que é possível encontrar (embora a arara vermelha seja mais recorrente), mas também a riqueza a ser descoberta, com toda liberdade simbolizada pelas asas abertas. Ainda acima e já no mapa é possível fazer uma alusão aos habitantes “originais” do local por meio da imagem de um casal de indígenas em seus trajes típicos. Inclusive, em certos passeios, conhecer uma “tribo” é parte do pacote. Essa cena também deixa transparecer que em um passeio de barco ou em outro tipo de expedição serão encontrados indígenas usando trajes típicos.

Na parte inferior, há uma sentença, que se pode denominar na GDV de “Real”: “Amazonas o destino verde do Brasil”. Nesse caso, o estado é qualificado e identificado como o “destino verde do Brasil”, em uma clara referência aos elementos recorrentes na própria imagem que compõe toda a página e que sinaliza os possíveis destinos que o turista pode vir a conhecer. Cada um com suas características, mas



SUMÁRIO

tendo como pano de fundo o verde, que remete e é contextualizado pela própria floresta amazônica, discursivamente retratada no plano visual, principalmente na semiose das cores. Ao qualificar como “destino verde”, podemos reportar a uma realidade que, de certa forma, já é conhecida no cenário local, nacional e internacional, ou que é constantemente corroborada.

Pela GDV, quanto ao significado composicional, é possível analisar como as imagens se apresentam no texto. No gênero em questão, observa-se que não há uma polarização (lado direito, lado esquerdo), sim, uma composição mais centralizada em que se concentram todos os elementos mais caros que o participante institucional, Amazonastur, deseja que seu possível turista tenha acesso ou venha a conhecer. Ainda na composição, há o enquadre e se percebe que há dada conexão entre todos os elementos, pois pertencem a um mesmo conjunto; por outro lado, há uma forte desconexão, visto que, no mapa, o Amazonas, com sua pujança florestal, está muito mais saliente do que os outros estados à sua volta, como se flutuasse em uma imensidão verde, e os demais estados não existissem. Outro aspecto analítico a destacar é a saliência, via semiótica das cores, em que três tons têm um destaque maior, a saber, o verde da floresta e das árvores que a compõem, o azul dos rios, em uma forma simbólica, porque se sabe que os rios do Amazonas não são azuis. Há também uma moldura que ‘enquadra’, solidifica e recorta todo esse cenário paradisíaco e exótico. Ela é branca e realça ainda mais o efeito de um possível quadro parado no tempo e no espaço. Fora da moldura, as cores são de um verde amarelado que também pode sugerir o desmatamento ou a perda de áreas verdes. Como se sabe, essa é uma realidade no Pará e no Mato Grosso, principalmente.

No significado representacional, sob a ótica da GDV, a imagem pode ser narrativa ou conceitual. No aspecto narrativo, há uma contação de certa “história” por meio de certos atores, especificados também no



SUMÁRIO

quadro analítico acima. Porém, a constituição de cada um deles faz uma clara alusão a um contexto idealizado, intocado, onde as habitações e os “atores” contemporâneos do estado não figuram. A maioria dos participantes está retratado em um processo não transacional, ou seja, não interagindo com o expectador e não sugerindo movimentos. Também é importante destacar que, de todos os atores representados na imagem do mapa-folder, apenas a arara-amarela é real. No que tange ao conceitual, todos os demais representam desenhos, ou, na perspectiva pirceneana, ícones ou símbolos da região, mais uma vez distanciando do que aqui se encontra. Nesse mesmo viés, é possível observar que, ao se construir esse mapa-folder, visou-se resgatar dados símbolos que se considera como representativos na narrativa genuína sobre o Amazonas. Daí figuram os habitantes originais: indígenas, depois as espécies animais e vegetais.

Ainda é possível visualizar a narrativa idealizada como base em um recorte no aparato ambiental do estado, considerando que se encontra inserido no bioma “Amazônia”. O que se percebe é que o cenário retratado constrói uma representação pitoresca, como se o turista fosse encontrar aqui um “paraíso perdido” onde é possível avistar desde os animais mais ferozes como o jacaré, aos mais dóceis como os pássaros.

Quanto ao significado interacional, pelo fato de todos os participantes serem desenhos, não há como analisar detalhadamente, pois o significado interacional diz respeito à construção de interações entre os participantes. Nesse caso, a interação poderia ser mencionada como de forma unilateral e, por vezes, até com certa autoridade, porque o turista, ao apanhar o folder, decide o que deseja conhecer e como poderá interagir em cada um deles, visto que um dos focos de um ambiente turístico é a contemplação.

A totalidade do mapa-folder sinaliza visual e discursivamente que os atrativos principais da região são os apresentados, fazendo, com

SUMÁRIO

isso, um recorte tendencioso e distanciado do tempo e da realidade do Amazonas com um todo, suas peculiaridades e singularidades, e do que a região tem a oferecer. Ao mesmo tempo que retrata certos símbolos que estão retidos em nosso imaginário justamente por conta de representações idealizadas como as que o mapa-folder conduz.

Compreendemos que todo o tipo de publicidade, ao veicular imagens, cria representações discursivas que são concebidas, a partir do que é divulgado. No entanto, é preciso estar atento a essas produções discursivas, pois estas, muitas vezes, não têm interesse na reprodução do real. Elas têm por objetivo “vender” o que divulgam, estabelecendo, com frequência, antíteses entre o real e o imaginado. Isso é muito recorrente quando alguém se desloca a dada região ou país e, ao chegar ao local, se depara com uma situação completamente diferente. Inclusive com atores sociais distintos dos apresentados nos *sites* ou em outros materiais de divulgação.

Nesse contexto, considerando-se as publicidades cuja temática é o turismo, pode-se depreender que desempenham um papel essencial no campo cultural e na construção de identidades dos lugares que promovem, seja por meio de *sites*, agências de viagem, redes hoteleiras ou empresas aéreas. Tanto os materiais distribuídos quanto outras formas de divulgação disseminam concepções sobre países, estados e cidades. Assim, é necessário ter um olhar crítico sobre essas divulgações porque elas costumam naturalizar e cristalizar conceitos sobre pessoas e lugares, muitas vezes distorcidos, singulares e unilaterais.

Diferentes discursos são diferentes representações do mundo. Nesse sentido, o significado representacional do discurso agrega maneiras de se perceber e se posicionar no mundo (FAIRCLOUGH, 2003), na análise do corpus considerou-se que a ênfase dada aos atores sociais e a forma de representá-los revela o posicionamento ideológico de quem as produziu, bem como a maneira como esses



SUMÁRIO

atores costumam ser vistos socialmente. Desse modo, por meio do significado representacional, verificou-se que, ao se privilegiar o ator flora, representado pelo bioma amazônico – rios, florestas e a fauna, por meio de animais da região –, excluem-se outros agentes sociais do estado do Amazonas. Ressalta-se, ainda, que a ênfase nesses recursos pode criar uma ilusão de sua infinitude, bem como contribui para a recorrente associação do estado somente a tais elementos. Ademais, salienta-se o papel do discurso na constituição de representações, pois é por essa via que estas são constituídas e disseminadas.

No aspecto identificacional, via ADC, nota-se a associação do estado a uma identidade naturalística. A floresta é evidenciada como grandiosa, mas ao mesmo tempo passível de ser explorada e contemplada; basta que o turista queira, que terá a seu alcance uma experiência natural, proporcionada pelo contato direto com a floresta, por passeios pelos grandes rios, pelo contato com animais e tribos indígenas – uma imersão no que pode estar mais próximo do que se visualiza como constitutivo da identidade do estado.

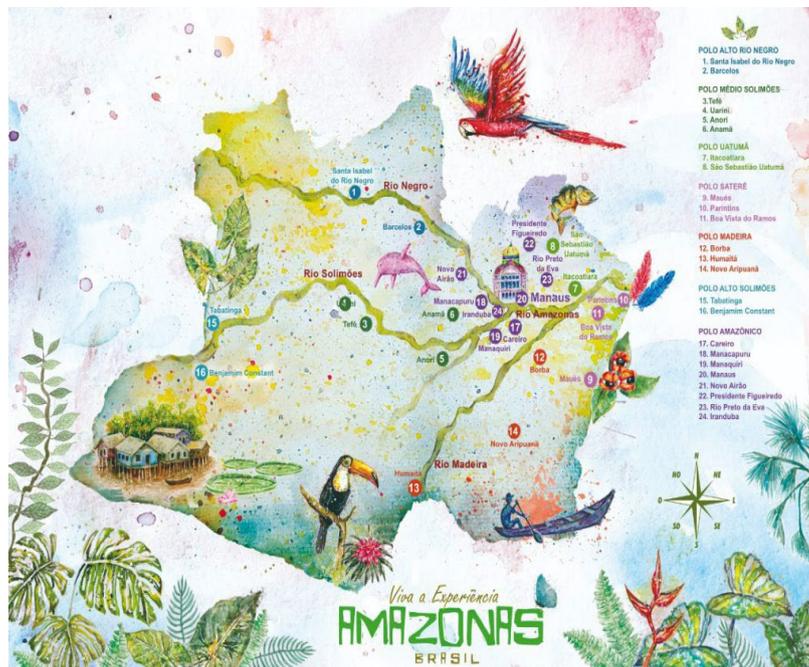
Quando um discurso é repetido continuamente pelos meios de comunicação, no caso *sites*, blogues, revistas on-line e físicas, encartes, há uma tendência à naturalização de dadas práticas que, por sua vez, constroem representações ao longo do tempo. Reitera-se que, ao se destacar que há uma repetição e uma utilização constantes da floresta para atrair turistas, um problema desponta: o fato de que outros 'cenários' do estado são preteridos, cristalizando, assim, uma visão única ao representá-lo. Outrossim, em nenhum momento se é contra a conservação das florestas; pelo contrário, isso é imprescindível.

A seguir, apresenta-se o mapa-folder atual da *Amazonastur* presente na página eletrônica da empresa.

SUMÁRIO

NOVA CONFIGURAÇÃO DO MAPA- FOLDER DA AMAZONASTUR (2019)

Figura 2. Mapa atual Amazonastur- divulgação turística



Fonte: <http://www.amazonastur.am.gov.br/mapa-amazonas/>. Acesso em: 01/07/2020.

Com ênfase nos atores sociais presentes no mapa-folder atual da Amazonastur (2019) quadro abaixo faz um recorte daqueles evidenciados no texto.

SUMÁRIO

Quadro 2. Atores sociais evidenciados no mapa-folder turístico fornecido pelo site da Amazonastur

Atores representados na imagem	Número de vezes	Análise discursiva
Caboclo ou ribeirinho	1	Essa é a denominação utilizada para o habitante de regiões do interior do Amazonas. São, pelas imagens, identificados também pelas ações que executam, um em uma pequena canoa.
Festas: Bois-bumbás (Caprichoso e Garantido),	1 1	A imagem de penas das cores azul e vermelha que sugerem representação dos bois Caprichoso e Garantido.
Peixe	1	Tucunaré é retratado, pois tem forte atrativo do turismo de pesca esportiva e gastronômico.
Ave	2	Arara vermelha e tucano, símbolos da fauna local, são muito evidenciados em imagens locais.
Rios	4	O mapa é cortado por uma infinidade de rios que são o principal meio de transporte na região e apelo turístico por sua navegabilidade.
Botos	1	Boto rosa apresentado próximo a cidade de Novo Airão. Novamente o reforço turístico retratado no âmbito da fauna e rios.
Edificações urbanas	1	Somente o teatro Amazonas é retratado, conduzindo um cenário fora da realidade local, principalmente da capital Manaus.
Edificações/ moradia	5	Habitações sinalizadas apenas próximo ao polo do Alto Solimões.
Plantas	7	Evidencia a flora principalmente por meio de vitória-régia, tajá, helicônias, bromélias.
Frutas	1	Destaca apenas ao guaraná.

Fonte: Autoria própria.

O novo mapa-folder da *Amazonastur*, 2019, assim como o de 2017, não evidencia uma representação que não se aproxima da realidade do contexto amazônico, o atual está mais enxuto e com características mais abstratas, composto por desenhos, e não imagens reais da região, assim como já se evidenciava no anterior. Houve uma mudança considerável em relação ao emprego das cores. No mapa de 2017, observávamos uma imensidão verde, a floresta predominava e era saliente em todo o mapa.

A análise realizada, quanto à composição das imagens, optou-se por dar uma atenção ao quesito cor por ser esse elemento um dos que chama atenção do observador ou leitor do texto. No mapa atual, 2019, destacam-se nuances azulados, com traços esverdeados representando os rios da região. Neste sentido, pode-se afirmar as cores não representam o que é vivenciado por uma pessoa que deseje conhecer a região visto se tratar de um mapa que, se seguir os princípios do atual, é fornecido para o turista em locais como aeroportos entre outros. Mas não podemos considerar apenas esse público porque as pessoas que aqui vivem também não se identificam com o que é apresentado, pois não retrata uma realidade em todas as dimensões. Ainda em relação ao tom azulado, retomando Heller, em *A psicologia das cores* (2014), a cor azul é a cor preferida entre as demais, afirma, inclusive, que não há quem não goste dessa cor. “O azul é a cor que foi mais vezes citada como a cor da simpatia, da harmonia, da amizade e da confiança” (p. 23). Afirma que o azul é a mais fria de todas as outras (p. 27), está também facilmente associada ao céu e ao mar, ou seja, elementos naturalísticos que podem ter sido o objetivo da ilustração acima.

Podemos retomar Van Leeuwen (2011) ao afirmar que “Como um meio, a cor é, portanto, uma coleção mais ou menos ordenada de substâncias materiais, tintas, corantes, e assim por diante, cada uma com suas histórias e qualidades únicas, uma linguagem, você poderia



SUMÁRIO

dizer que possui apenas um vocabulário e nenhuma gramática”. Afinal, as cores transmitem informações e o enfoque em dado tom não se constitui como algo aleatório, como é possível evidenciar na Figura 2.

Considerando a GDV, ainda sob o significado composicional, o gênero mapa-folder evidencia o estado do Amazonas, margeado, no plano inferior, por algumas plantas, formando uma moldura não de linhas, mas de vegetais, na base do mapa, no espaço que podemos denominar de real. O slogan está na parte de baixo, em letras verdes assimétricas, *Viva a experiência. Amazonas, Brasil*. Na parte superior, no plano ideal, apresenta-se, de forma soberana, uma arara vermelha, embora sua imagem não seja nítida e não traduza a realidade da fauna local. Ressalta-se ainda uma única referência aos aspectos urbanos do estado, está centrada em Manaus, por meio do teatro Amazonas, o que já acontecia no mapa de 2017. As penas vermelha e azul podem remeter aos bois de Parintins, manifestação cultural marcante do estado e novamente retratado. Desse modo, mesmo que o mapa-folder de 2020 esteja mais enxuto, ele continua aliado discursiva e semioticamente ao mapa de 2017, ao retratar a região de forma idealizada, por meio de imagens que não representam o real, e que podem ser associadas as primeiras representações da Amazônia pelos cronistas viajantes, como destaca Gondim (2007, p. 97):

São momentos que destacam quase unicamente a natureza, muitas vezes explicitando seu edenismo, outras somente aludindo à sua primordialidade, mas cada um registrando imagens particulares ou quase arquetípicas, extraídas da idade do Ouro ou mesmo das maravilhas e monstruosidades índicas.

Tais retratos da Amazônia feitos pelos primeiros cronistas parecem ter deixado um legado na forma de se representar a região, em diversas modalidades discursivas, principalmente no discurso turístico que é carregado de representações idílicas sobre a Amazônia.

SUMÁRIO

No mapa atual, temos um plano central em que se destacam os rios que atravessam todo o estado e outro à direita no qual está inserido o teatro Amazonas, à esquerda praticamente na fronteira do estado, observa-se as casas típicas dos ribeirinhos, conhecidas por muitos, como palafitas. Essa configuração, no aspecto representacional, demonstra a ênfase recorrente em determinados atores sociais o que acaba por invisibilizar outros. Nota-se que o estado do Amazonas sempre está vinculado à floresta Amazônica ao ser retratado, seus aspectos urbanos e industriais, são pouco mencionados. Toda a representação se constrói de várias formas, na comunicação visual, a modalidade pode ser naturalística, abstrata ou sensorial. As cores têm efeitos sensoriais (2011, p. 29), como um modo semiótico por transmitir inúmeras representações e ideologias, haja vista que as cores constroem narrativas e identidades conforme ao que costumam ser associadas. Considerando a textualidade da cor, Van Leeuwen afirma que ela não aplica como uma ilustração na estrutura de um texto visual. Para o linguista e semioticista, (2011, p. 93), a cor pode fornecer a saliência e ajudar a chamar a atenção; a cor pode fornecer a coesão global, por exemplo, a cor que expressa a identidade pessoal ou corporativa. No caso da imagem acima, não conseguiu expressar a identidade local porque fez um retrato extremamente idealizado do local.

Semioticamente, as cores têm sido capazes de transmitir significados discursivos. No mapa-folder, no plano representacional, ocorre a construção de uma imagem romantizada da região, como transparece por meio do uso de cores pastéis, mostrando atores sociais recorrentes como os animais, plantas, rios e o teatro Amazonas. O significado composicional une toda essa semiose num plano idealizado e abstrato, com a recorrente imagem de uma Amazônia idealizada com a recorrente ênfase em dados atores sociais, como já ocorria no antigo mapa-folder, embora o atual pareça um pouco mais abstrato.



SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES

Tomando como referência o objetivo da pesquisa de analisar como se constituem as representações sobre o Amazonas em órgãos que têm a finalidade de divulgar a região, a análise apontou que ainda há um longo caminho pela frente a fim de desconstruir papéis e imaginários há muito construídos e repisados de várias formas como os textos da investigação evidenciaram.

Evidenciaram-se convergências e divergências nos mapas-folders analisados, no mapa de 2017, ocorre a predominância da cor verde e no de 2019 o predomínio da cor azul, denotando a importância das cores na representação imagética. Em consonância, há recorrência de atores sociais naturalísticos como os animais e a floresta, denotando a abundância vegetal e hídrica da região. Nesse viés, o gênero em questão desempenha um papel social muito importante, pois configura-se como fonte de comunicação e visa auxiliar o potencial turista a conhecer determinado lugar, construindo um elo com seu interlocutor que se constrói na interação entre o escrito e o imagético desse gênero multimodal.

Considerando a realidade atual, na qual aumentam as queimadas e a degradação da Amazônia, surge o desafio de se aliar o turismo a uma prática sustentável que utilize a ênfase nos atributos naturais para reverter isso em uma consciência ecológica de preservação, de perceber a fauna e a flora como constituintes de um bem maior. Observa-se, outrossim, que o desafio em relação à Amazônia como um todo abarca as dimensões filosófica, política e civilizatória. Pensar e agir global e localmente implica em alimentar grandes utopias, ampliar e utilizar conhecimentos científicos e estabelecer uma ampla frente de atuação capaz de transformar desigualdades, agressões e desperdícios em práticas e atividades integradas por outros princípios,

tendo a natureza como aliada, e autonomia às liberdades como oxigênio vital (MINC, 2008).

Assim, com tal perspectiva, é possível pensar de forma sustentável a região como um todo, inclusive sob o ponto de vista turístico. Muito além de um recurso inesgotável, deve ser considerada como um patrimônio ambiental, cultural e econômico, o que muitas vezes não é enfatizado nas publicidades que tendem a repetir representações que naturalizam uma imagem de abundância infinita e exotismo.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, M. *Turismo, cultura e sociedade*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2006.
- _____. *Manual de iniciação ao estudo do Turismo*. Campinas, SP: Papyrus, 2014.
- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1989.
- CARVALHO, F. F. *Temas Contemporâneos em Semiótica Visual*. Brasília: CEPADIC, 2013.
- DIAS, R. *Sociologia do turismo*. São Paulo: Atlas, 2008.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coordenadora da tradução: I. Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- _____. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. New York: Routledge, 2003.
- _____. *Language and globalization*. London and New York: Routledge, 2006.
- GONDIM, N. *A invenção da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2007.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALLIDAY, M. A. K. *Functional grammar*. 2. ed. New York: Routledge, 1994.

SUMÁRIO

_____.; HASAN, R. *Language, context and text: aspects of language in a social semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HELLER, E. *A psicologia das cores. Como as cores afetam nossas emoções*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: GG, 2014.

JEWIT, C. *The Routledge handbook of multimodal analysis*. London: Routledge, 2009.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of the design visual*. London: Routledge, 1996/2006.

MARQUES, G. Estratégias semióticos-discursivas na (re)construção de marcas territoriais. In: SOARES, N. M. M.; ALMEIDA, S. V. de (Org.). *Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

MINC, C. Ecologia e política. In: HUHNE, L. M.; BRAGA, M. (Orgs.). *Ecologia e sustentabilidade*. Rio de Janeiro: Uapê, 2008.

SOARES, N. M. M. Análise de Discurso: a crítica. In: SOARES, N. M. M.; ALMEIDA, S. V. de (Org.). *Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.

SOUZA, D. T. M. S. de. *A construção de representações discursivas em publicidades turísticas sobre o Estado do Amazonas*. Dissertação de mestrado- PPGICH. Manaus: UEA, 2018.

VAN LEEUWEN, T. *Discourse and practice: new tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press, 2008.

_____. *The language of colour: an introduction*. London: Routledge, 2011.

VAN DJIK, T. A. *Discurso e poder*. Organização da tradução e adaptação e da revisão técnica de HOFFNAGEL, J.; FALCONE, K. São Paulo: Contexto, 2008.

VIEIRA, J. A. *Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

WODAK, R., MEYER, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2003.



5

Rafael Seixas de Amoêdo
PPGICH-UEA - FAPEAM - SDISCON

Neiva Maria Machado Soares
Orientadora - PPGICH-UEA - SDISCON

**ANÁLISE CRÍTICA MULTIMODAL
DE DISCURSOS SOBRE AIDS
E HIV EM CAPAS DE REVISTAS:
UM ENSEJO POR MUDANÇAS NA ARQUITETURA
DAS PRÁTICAS SOCIAIS CONTEMPORÂNEAS**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809.127-157

PARA INÍCIO DE DISCUSSÃO

Reconhecer o fato de que as mudanças no uso e na prática linguística e, conseqüentemente, discursiva estão dialeticamente relacionadas a complexos processos sociais e culturais é o ponto inicial de discussão para este trabalho. As mudanças sociais não decorrem apenas na/da linguagem, mas se constituem como parte significativa e relevante para as transformações. Fairclough (2016 [2001/1992]) elenca alguns fatores causais desse fenômeno, por exemplo, os movimentos de extensão de mercado a novas áreas da vida social, que afetam o contexto de produção das atividades, das relações sociais, das identidades individuais e coletivas e configuram novas práticas linguístico-discursivas. Além disso, a grande mídia, as novas tecnologias, as condições políticas, econômicas e sociais, bem como as mudanças nos interesses humanos ao se utilizarem novas formas de comunicação, como as redes sociais digitais, afinam essa relação dialética entre o discurso e as respectivas mudanças socioculturais.

Na sociedade denominada contemporânea ou pós-moderna, os atores sociais estão sempre cercados por “palavras, ideias e imagens que penetram nossos olhos, nossos ouvidos e nossa mente, quer queiramos quer não e que nos atinge, sem que o saibamos” (MOSCOVICI, 2007, p. 33). Entre esses discursos têm-se os enunciados sobre HIV/AIDS, que recentemente acentuaram novos debates na mídia. Uma afirmação do presidente Jair Bolsonaro⁹ levantou reflexões, durante uma coletiva de imprensa datada em cinco de março de 2020 acerca da campanha governamental de abstinência sexual e gravidez na adolescência, por ter caracterizado os portadores desse vírus de “um problema e despesa para todos no Brasil”. Em seguida, no dia

9 Para maiores informações, sugere-se a leitura da reportagem discriminada, a seguir: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/pessoa-com-hiv-e-uma-despesa-para-todos-no-brasil-diz-bolsonaro.shtml> Acesso em: 12/05/2020.

oito de março, outro discurso do presidente ampliou ainda mais essas questões ao novamente utilizar adjetivos pejorativos como “pena” e “aidético” para se referir à condição dos portadores.

Esses debates inquietaram-me enquanto pesquisador. Inquietações advindas também da disciplina de Discurso e Representação Social, ministrada no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGiCH-UEA), em 2019. Este trabalho se propõe então a evidenciar determinadas mudanças discursivas e sociais no discurso sobre HIV/AIDS no gênero capa de revista. Este capítulo se subdivide em duas partes: Inicialmente, uma abordagem geral sobre a Análise de Discurso Crítica e Multimodal (ADCM), um diálogo de perspectivas adotadas por Fairclough (2016 [2001]) e Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]). Já na segunda parte, faz-se a contextualização do fenômeno investigado, bem como a identificação e levantamento exploratório de nove capas de revistas sobre HIV/AIDS. Por fim, o texto culmina em uma proposta de análise discursiva crítica multimodal de duas destas capas selecionadas de modo que sejam contextualmente e historicamente distintas. O presente capítulo visa também colaborar na consolidação desses diálogos teóricos e metodológicos nas abordagens crítico-discursivas e multimodais outrora realizados (AMOÊDO; SOARES, 2018; 2019; 2020).

SUMÁRIO

DISCURSO E MUDANÇA SOCIAL: ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA E MULTIMODALIDADE

Norman Fairclough (2016) em sua obra, *Discurso e Mudança Social* (2001), publicada originalmente, em inglês, em 1992, com título, *Discourse and Social Change* atribui um importante destaque aos pressupostos arqueológicos e genealógicos referendados pelo sociólogo Michel Foucault. A importância se deve ao trabalho do

linguista britânico na busca por uma caracterização de um olhar social mais dialético entre o discurso e as relações com o poder. Além disso, no que se refere ao papel sociodiscursivo na construção dos sujeitos e do conhecimento, e o funcionamento do discurso para mudança social, ou seja, as práticas e as condições dessas transformações estando associadas a uma formação discursiva (FD). Fairclough (2016 [2001]), então, se propõe de forma transdisciplinar a desenvolver uma teoria social da linguagem que rompesse os paradigmas existentes entre as ciências sociais e humanas e as ciências da linguagem, tornando-as limítrofes. Essa perspectiva denominada Análise de Discurso Crítica (ADC) reuniria uma análise de discurso orientada linguisticamente e textualmente em diálogo com o pensamento social e político relevante ao discurso e a linguagem em tese e, com isso, arquitetava-se um quadro teórico considerado produtivo para a pesquisa científica e para o estudo da mudança social.

No processo de formação discursiva, os sujeitos ao tornarem-se atores sociais, passam a produzir enunciados que são permeados, em sua natureza, por suas constituições identitárias, sendo estas parte e função do enunciado, ou seja, os enunciados ou discursos articulam e posicionam os sujeitos tanto como produtores quanto receptores (FAIRCLOUGH, 2016, p. 70), tornando-os atores sociais, sendo que as articulações dessas modalidades são historicamente específicas e abertas às mudanças históricas e culturais.

A ADC, na verdade, se refere a um conjunto de abordagens científicas inter e transdisciplinares para os estudos críticos da linguagem como forma de prática social (VIEIRA; MACEDO, 2018, p. 49). Entre essas abordagens, privilegia-se neste trabalho, a proposta dialético-relacional, de Fairclough (2016 [2001]) em diálogo com a Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996]).

O discurso, em sentido *lato*, é definido como uma atividade social dialética, ou seja, possui natureza constitutiva- ao mesmo tempo

SUMÁRIO

em que é moldado pelas práticas, relações e eventos sociais, também as modifica. Fairclough (2016 [2001/1992]) considera que qualquer evento discursivo é, simultaneamente, um exemplo de texto, de prática discursiva e de prática social.

Não obstante, Fairclough (2016, p. 257) apresenta na obra algumas tendências de mudanças discursivas que afetam as ordens do discurso e dessa forma aos contextos social e cultural: a democratização, a comoditização e a tecnologização. Por democratização, Fairclough (2016 [2001], p. 258) define-a como a “retirada de desigualdades e assimetrias dos direitos, das obrigações e do prestígio discursivo e linguístico de certos grupos de pessoas”, por exemplo, pela inclusão de dialetos e sotaques em telejornais, a tendência à informalidade, os estudos de linguagem e gênero (relacionado ao sexo); Por comoditização refere-se a como o processo em que instituições sociais diversas que não possuem um propósito marcado para produzir “mercadorias”, inversamente passam a ser organizadas em torno desses processos de produção, distribuição e consumo próprios da esfera econômica. Isso se deve à intensidade da ‘cultura empresarial’ e do capitalismo em contexto contemporâneo, tornando os atores sociais, isso inclui as instituições, vendedores e clientes. Não poderia deixar de citar, por exemplo, o discurso publicitário, que se utiliza dos textos multimodais para produzir uma reação imediata a um mundo de consumidores potenciais (FAIRCLOUGH, 2016 [2001], p. 270); Por último, o autor cita a ‘tecnologização’ que se subdivide em duas instâncias: as tecnologias discursivas e a tecnologização do discurso. Esse movimento na sociedade atual molda-se à busca do controle e acesso sobre a vida das pessoas. O estabelecimento de habilidades voltadas ao treinamento de tecnologias, em que se apropriam da linguagem, discurso e poder para, por exemplo, ampliar o gênero ‘conversa’ da esfera privada à institucional ou o treinamento de professores para o uso de computadores no ensino.



SUMÁRIO

Nessas novas paisagens contemporâneas, torna-se necessário também repensar a importância das mais diversas modalidades semióticas que englobam a arquitetura de um texto: as imagens, as cores, os sons, os gestos, o olhar, o movimento, a tipografia, o uso de hipertextos, entre outras. Concorde-se com Vieira (2007) que apenas a análise multimodal do texto, ou seja, apenas compreendendo todo o arranjo que o compõe, abarcando todas as suas multissemoses, poderia-se então dar conta da complexidade ideológica e das intenções comunicativas produzidas em um dado contexto (multi ou sócio) cultural. As práticas discursivas contemporâneas acentuam o uso desses tipos de textos multimodais como formas de comunicação, por exemplo, os discursos em contexto digital, nas mídias, na publicidade, que apresentam uma gama de características como: o hibridismo, a intertextualidade, a interdiscursividade, o dialogismo, a própria multissemosse, entre outras características que tornam as práticas cada vez mais fluidas ou líquidas, rememorando um termo conceitualmente proposto por Bauman (2001).

Chouliaraki e Fairclough (1999) destacam que é possível utilizar-se da perspectiva discursiva crítica a textos que abrangem multissemoses, considerando o movimento contemporâneo chamado de “virada icônica”, em que se pressupõe a relação da linguagem e sua produção inter-relacionada a todos os modos semióticos disponíveis ao produtor no contexto sociocultural que se insere. Alinhando-se a isso, Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]) propõem a chamada Gramática do Design Visual (GDV). A gramática formulada em 1996, com segunda edição em 2006, não tem o propósito, no sentido estrito do termo, de assemelhar-se com o desenho do atual modelo de gramática linguística e verbal. O objetivo, de fato, é inventariar e propor estruturas que pudessem ser utilizadas nos mais diversos sistemas semióticos como modos de composição, representação e interação. Todos os modos comunicativos utilizados na produção de um texto ou discurso possuem significados e, portanto, não estão ideologicamente

SUMÁRIO

deslocados ou acrescentados apenas para adornar ou ilustrar o texto verbal, ainda que hodiernamente se tenha ainda muitos textos com problemas estruturais ao se fazer uso dessas multissemioses, conforme se apontou em Amoêdo e Soares (2020). No quadro, abaixo, sintetiza-se as categorias propostas para uma perspectiva de análise discursiva crítica e multimodal, a partir das engenharias teórico-metodológicas propostas por Fairclough (2016 [2001/1992]) e Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]). Neste trabalho os desdobramentos dessas categorias serão utilizados na posterior etapa de análise dos textos.

Quadro 1: Painel de categorias para uma proposta de análise discursiva crítica multimodal

ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA (ADC)		MULTIMODALIDADE/ GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL (GDV)	
Prática Textual Análise linguística do texto em aspectos lexicais, semânticos, sintáticos e em relação de gêneros.	Vocabulário- léxico Gramática da frase Coesão entre as sentenças Estrutura genérica dos textos	Significado Composicional O modo como está organizado o layout do texto	Valores informativos: Elementos à esquerda, à direita, ao centro, à margem, acima, abaixo. Saliência: elemento mais ou menos saliente Moldura: com ou sem enquadre.
Prática Discursiva Análise das relações de interação e natureza dos contextos de produção, interpretação, consumo, distribuição e elementos macrotextuais.	Contexto de produção Contexto de distribuição Contexto de consumo Contexto sociocultural Força enunciativa dos textos Coerência Intertextualidade Interdiscursividade	Significado Interacional Estabelecer as relações estabelecidas entre o participante que está representado e aquele que interage com o texto (ao ler, ao observar, reproduzir, analisar)	Contato (ou não) pelo olhar entre o representado e aquele que interage ao texto. Distância e planos: íntima, social, impessoal, aberto, fechado. Ângulo: horizontal, vertical, oblíquo, de costas, linha do olhar. Modalidade: naturalista ou abstrata.

<p>Prática Social Análise das questões relacionadas às implicaturas sociodiscursivas dos textos, como efeitos ideológicos e relações de poder.</p>	<p>Ideologia Hegemonia</p>	<p>Significado Representacional Identificar os elementos participantes e processos que representam a estrutura do texto.</p>	<p>Participantes: representado (PR) e interativo (PI) Estrutura representada: Narrativa: com vetores acionais, gestos, olhares. Conceitual: sem vetores, estática, com conceitos, classificações, grafismos.</p>
--	--------------------------------	--	--

Fonte: produção do autor, com base em Fairclough (2016 [2001/1992]) e Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]).

CONFIGURAÇÕES METODOLÓGICAS

Esta pesquisa de abordagem qualitativa utiliza-se da perspectiva de Análise de Discurso Crítica e Multimodal (ADCM), um diálogo proposto entre Fairclough (2016 [2001]) e a Gramática do Design Visual, de Kress e Van Leeuwen (2006 [1996]). A análise se subdivide em dois momentos: Em um primeiro momento, fez-se um levantamento de capas de revista sobre a temática AIDS/HIV disponíveis na internet. Esse levantamento realizado em novembro/2019 resultou em nove capas de revistas, abrangendo períodos desde o final da década de 1980 a 2019, com saltos temporais. Dessas nove, selecionou-se duas para uma fina análise sob a ótica da perspectiva discursiva crítica multimodal, comparando-as quanto aos discursos, contextos, práticas e refletindo sobre possíveis mudanças verificadas. Quanto ao gênero selecionado, parte da escolha refere-se aos exemplos utilizados na referida disciplina que culminou na produção deste trabalho. Não obstante, considera-se sua realização bastante produtiva para o empreendimento de análises e investigações das práticas sociais.

No sentido *lato*, a capa é a responsável pela “primeira impressão do leitor”. Enquanto estrutura a maioria das revistas opta pela capa de imagem única, mas com vários temas. É multimodal, pois é composta de um arranjo entre imagem e texto verbal, comumente, em formato de manchetes ou legendas.

Importante ressaltar que se concorda com Resende (2017, p. 46) ao afirmar que a escolha das categorias analíticas a partir do painel (Quadro 1) não deve ser *a priori*, mas em consonância com as necessidades apontadas nos dados, pois as pesquisas em ADC partem de um problema de ordem social, sendo a ordem linguística uma ferramenta fundamental para a investigação desses problemas sociais, devido ao papel central do discurso no funcionamento cultural da sociedade. A autora ainda destaca que não se deve impor categorias analíticas aos dados, e não se deve pretender aplicar aos dados todas as categorias analíticas. Por se propor uma abordagem textualmente orientada é o texto quem demandará certos tipos de análises e categorias ou não.

Feita a contextualização teórica e metodológica é importante destacar a partir desta seção o fenômeno social em investigação, uma breve contextualização acerca do vírus do HIV e da síndrome AIDS.

CONTEXTO, FATOS E CASOS: BREVES RETROSPECTOS

O Departamento de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis, do Ministério da Saúde¹⁰ informa que o HIV é uma sigla, em inglês, ao vírus da imunodeficiência humana. É o vírus causador

10 Fonte: <http://www.aids.gov.br/pt-br/publico-geral/o-que-e-hiv> Acesso em: 03/03/2020.

da AIDS, brasileirismo para síndrome da imunodeficiência adquirida¹¹ e que ataca ao sistema imunológico, responsável pela defesa do organismo de doenças. As células mais atingidas são os linfócitos T CD4+. O HIV altera o DNA dessa célula para se multiplicar, rompendo os linfócitos em busca de outros para continuar a infecção. O Ministério da Saúde afirma que ter o HIV não é a mesma coisa que ter AIDS. Há muitos soropositivos que vivem anos sem apresentar sintomas e sem desenvolver a doença, mas podem transmitir o vírus a outras pessoas por relações sexuais sem preservativos, pelo compartilhamento de seringas contaminadas, durante a gestação (de mãe para filho) ou na amamentação. Por isso, orienta-se fazer sempre o teste e se proteger em todas essas situações.

A revista *Super Interessante*¹² (2020) reconstitui a origem da AIDS. Em um retrospecto aponta-se que a doença se originou a partir de um vírus chamado SIV, encontrado no sistema imunológico dos chimpanzés e do macaco-verde africano. O SIV é um vírus mutante que teria dado origem ao HIV, o vírus da AIDS. Não há um consenso sobre a data das primeiras transmissões, mas a mais provável se dá por volta de 1930. Apenas na década de 1980 a AIDS é reconhecida como doença. Surgem assim, vários relatos de sintomas, inicialmente, em atores sociais que tinham atividades sexuais homoafetivas. Em 1983, começam-se os testes para identificar a presença de anticorpos no sangue, mas apenas em 1986 aparece a sigla HIV. O AZT, primeira droga utilizada no tratamento da doença só é criada em 1987. A chegada da TARV (terapia antirretroviral) e de sua universalização na França, no final da década de noventa fez também com que houvesse mudanças e avanços em relação à doença. Nesse momento, o Brasil também teve um papel importante no desenvolvimento de soluções e isso inclui a Lei nº 9.313/96 que institui que todos os portadores

11 Sigla, em português, para *acquired immune deficiency syndrome*, síndrome de imunodeficiência adquirida (sida).

12 Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-a-aids/> Acesso em: 05/05/2020.

devem receber pelo Sistema Único de Saúde (SUS) as medicações necessárias e de forma gratuita, os comumente chamados coquetéis. Segundo o UNAIDS Brasil¹³, há cerca de 37,9 milhões de pessoas em todo o mundo (con)vivendo com o HIV (estatísticas de 2018).

Jodelet (1993) ao tratar do evento social “AIDS” reafirma que na década de 1980, a mídia se confrontou com algo que não havia evidências. Inicialmente foi descrita de forma trágica ou fatal. Depois, constituíram-se os “contaminados” questionando-se como? ou por que? Muito disso envolto em senso comum como, por exemplo, o discurso de que apenas “drogados, hemofílicos, homossexuais, recebedores de transfusões de sangue” (idem) ou quem tivesse contato com os principais vetores: sangue e esperma, poderiam ser contaminados. Isso fez com que se construíssem representações de cunho moral, social e biológico envolvendo comportamentos, relações sexuais e sociais dos sujeitos portadores da doença.

Ao trazer essa percepção, a autora remonta às primeiras mudanças sociais e discursivas sobre o fenômeno AIDS. Por exemplo, a notícia, a seguir, publicada no jornal- *Notícias Populares*, em 1983, que noticiou o primeiro caso de AIDS no Brasil e a identificação da doença por transfusão sanguínea. Na época adotou-se inclusive o termo Doença dos 5H, uma referência que englobaria uma série de identidades de forma a sujeitá-las: homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroinômanos- usuários de heroína injetável e hookers- profissionais do sexo, em inglês.

SUMÁRIO

13 É um Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/ AIDS (UNAIDS) e lidera e inspira o mundo para alcançar uma visão compartilhada de zero nova infecção por HVI, zero discriminação e zero morte relacionada à AIDS. A página apresenta dados parceiros do Ministério da Saúde. Fonte: <https://unaids.org.br/estatisticas/> Acesso: 03/03/2020.

Imagem 1: Manchete publicada no jornal- *Notícias Populares* (1983)

Fonte: <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html> Acesso em: 03/03/2020.

SUMÁRIO

No excerto, acima, observa-se a chamada primeira fase da cadeia discursiva sobre a AIDS, os enunciados a destacam e a relacionam estritamente às práticas homoafetivas. Nessa fase, surgem discursos como “câncer gay” ou GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*) (BUTTURI JÚNIOR; LARA, 2018, p. 397). Discursos sobre identidade sócio-sexual, racial e morte iminente eram narrados na grande mídia. Acentuou-se nesse momento um pedido ao retorno à conjugalidade heterossexual e constituíram-se os chamados “grupos de risco”. Areladas a isso, iniciaram-se campanhas internacionais pelo uso de preservativos, sobretudo, para atores sociais masculinos. Em um segundo momento, buscou-se “democratizar” e ampliaram-se os “tipos possíveis de sujeitos”, o que incluiu tanto práticas sociais quanto sexuais e pôs em debate esses discursos estigmatizantes, ou seja, para além dos sujeitos não-heteronormativos. Também se expandiu os ativismos, buscando-se “documentar” os portadores da doença. Atualmente, há uma busca por “narrativas positivas” acerca da temática, enfatizando alternativas para a qualidade de vida dos que vivem com HIV e AIDS, integração e assistência, bem como luta contra a discriminação (BUTTURI JÚNIOR; LARA, 2018). Algumas dessas

mudanças podem ser notadas no levantamento e na análise proposta neste trabalho, a seguir.

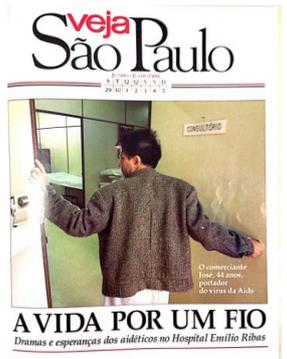
LEVANTAMENTO INICIAL NO GÊNERO CAPAS DE REVISTA SOBRE A TEMÁTICA

A seguir, realizou-se um levantamento de nove capas de quatro instituições acerca do fenômeno investigado. Interessa-se em notar neste momento pontos de mudanças discursivas e sociais representadas nessas capas de revistas. Em seguida, duas dessas capas foram selecionadas para análise discursiva crítica e multimodal sob à dialético-relacional de Fairclough (2016 [2001]) e da GDV (KRESS e Van Leeuwen, 2006 [1996]).

Quadro 2: Levantamento exploratório de capas de revista sobre AIDS e HIV

Frame Visual (Capa)	Revista/ Data	Detalhes
	<p>Veja, agosto (1988)</p>	<p>Na primeira capa, datada de 1988, a revista traz os relatos de portadores da doença. Na capa traz um rosto semelhantemente e de forma abstrata a um manequim, com algumas fissuras, rachadas, semblante fisicamente de tristeza, na cor branca - como se tivesse pedindo paz - e uma série de palavras grafadas: AIDS, Famílias, lei, crime, entre outras. Em destaque, o título da capa chama bastante atenção e se alinha ao jogo de cores e sombras do texto visual. Em letra capitular, AIDS, aponta para a doença e como subtítulo remete à matéria relatada e atrela a doença à morte iminente e aos discursos dos portadores como um fenômeno de agonia pessoal. A faixa, em vermelho, remete a outra reportagem da revista, portanto, com relação marginal ao centro desta capa.</p>

SUMÁRIO

	<p>Veja, abril (1989)</p>	<p>A segunda capa apresenta o cantor Cazuzza como uma "vítima da AIDS". A capa destaca um dos primeiros discursos sobre o vírus, amplamente atrelado a figuras públicas com relações homoafetivas. O cantor foi uma das primeiras personalidades a serem diagnosticadas com a doença e passou a ser manchete de diversos jornais e revistas. Essa capa repercutiu negativamente por considerar uma violação à privacidade do cantor, tendo sua doença exposta em uma capa com difusão nacional, após ter na época um ataque cardiorrespiratório e necessitar de atendimento hospitalar.</p>
	<p>Veja, novembro (1991)</p>	<p>A terceira capa apresenta a fotografia de Magic Johnson que, na década de noventa, anunciou que tinha o vírus HIV. Há um destaque, na cor amarela, à fala do esportista "Pensamos que só os gays podem contrair o vírus [...] Pode acontecer com qualquer um". O anúncio surpreendeu e "modificou" o entendimento e desconhecimento que havia da doença, até então, atrelada apenas às relações homoafetivas. O jogador enfrentou pré-conceitos e pelo avançar da doença se aposentou em 2016, tornando-se técnico de times de basquete nos Estados Unidos.</p>
	<p>Veja, junho/julho (1992)</p>	<p>A quarta capa apresenta o participante representado de costas (o que já pode revelar uma evolução em relação à exposição das pessoas portadoras), que segundo a legenda é o comerciante José, portador do vírus. Visualmente apresenta-se na porta de um consultório médico. Abaixo da fotografia há o título dessa capa "A vida por um fio - dramas e esperanças dos aidsícticos no Hospital Emílio Ribas". Novamente retoma e relaciona a AIDS a morte iminente, com a metáfora do "fio", como algo tênue, passível de se romper. Há um paradoxo entre os termos dramas e esperanças, possivelmente como as duas facetas de quem convive e realiza o tratamento. Destaca-se um termo proeminentemente tachado hoje como negativo, mas que fora utilizado diversas vezes em outras referências- aidsícticos.</p>

SUMÁRIO

 <p>Fonte: Adaptado de Veja (1991; 1998), ed. 1208, 13 nov. 1991, e ed. 1570, 28 out. 1998.</p>	<p>Veja, outubro (1998)</p>	<p>A quinta capa dá “voz” a histórias de mulheres que contraíram a doença por se relacionarem com seus maridos que, provavelmente, mantinham casos extraconjugais sem o uso de preservativos. A capa apresenta vários rostos de fotografias femininas, caracterizando-as como aquelas que “confiavam cegamente nos homens”. Destaca um discurso de que apenas atores sociais masculinos eram os disseminadores da doença pelo fato da produção corporal do sêmen. O adjetivo “dramático” é utilizado para se referir a como é/será a vida destas mulheres a partir de então, sendo as vítimas dos homens. Importante destacar que a cor vermelha também está associada ao sangue e sua possível contaminação e à vida que também estaria em risco.</p>
	<p>Istoé, maio (2000)</p>	<p>A sexta capa da revista Istoé apresenta uma mulher com AIDS, a atriz Sandra Bréa. Destaca, em letras capitulares na cor vermelha a palavra “preconceito”, no qual convivem os portadores desse vírus. A capa, novamente, refere-se a um contexto fúnebre, de morte. E acentua que atores sociais que “assumem a doença publicamente” são alvos de preconceitos, abandono e solidão. A atriz é representada em uma fotografia em plano médio, o que sugere intimidade e demanda algo ao leitor/observador. Com semblante neutro, mas de boa aparência, ainda com que olhar triste e abatido, atrelado a características até então difundidas em outras capas.</p>

SUMÁRIO

	<p>Super Interessante, agosto (2013)</p>	<p>A sétima capa não apresenta participantes humanos e enfatiza o termo AIDS, em um jogo de cores e sombra em tons de vermelho, e a frase “Enfim, a cura”. O advérbio enfim é utilizado para representar conclusão, um acontecimento tão esperado e tem como sinônimo “finalmente”. Abaixo, descreve-se “Dezesseis pacientes já venceram o HIV. E um remédio capaz de curar todos os outros está sendo testado em humanos, com resultados excelentes. Conheça os bastidores da descoberta médica mais importante das últimas décadas”. Pela capa, que metaforicamente apresenta as letras “esvaindo-se no ar”, entende-se como se o fim da AIDS tivesse sido alcançado pelos avanços médicos retratados, posteriormente. A metáfora da cura é ainda mais alinhada com o uso do verbo “venceram”. Para se referir à descoberta sempre são utilizados adjetivos positivos como- “excelente”, “mais importante”.</p>
	<p>Galileu, agosto (2017)</p>	<p>A oitava capa apresenta uma fotografia do youtuber Gabriel Estrela, que retrata que há sete anos vive com HIV. O participante é representado com blazer na cor vermelha e camisa branca em jogo com o plano de fundo e as letras. Abaixo, em letras menores, tem-se a frase “E o preconceito faz parte”. Novamente retomando a questão do preconceito como algo que está ligado a quem porta o vírus. À direita, uma informação nova, de que testes de farmácia começariam a ser vendidos e um remédio preventivo lançado, mas aponta um paradoxo entre o avanço da ciência e o estigma ainda vivenciado.</p>

	<p>Época, março (2019)</p>	<p>A nona capa apresenta o ator social, Timothy Ray Brown, um americano que “se curou/ salvou da AIDS”, nos termos da capa, a partir de um transplante de medula. A foto representa apenas a face do homem, olhando para cima, numa analogia metafórica a ideia de milagre. A revista ainda destaca os termos “mistério e esperança” a partir desse caso, sendo o primeiro doente que se livrou do HIV. A capa está envolta a essa ideia de libertação, de livramento, as letras na cor branca mostram essa ideia de limpeza. Interessante notar a palavra AIDS em letras minúsculas, como algo não tão alarmante como visto anteriormente.</p>
---	--------------------------------	---

Fonte: Produção do autor, levantamento de capas de revistas sobre a temática da AIDS/HIV, com breve descrição analítica.

Por meio deste levantamento, é possível notar uma manutenção, nas décadas de 1980-90, do discurso sobre AIDS/HIV com a metáfora de morte e ainda muito atrelado a atores sociais e personalidades públicas que mantinham relações homoafetivas ou extraconjugais. A ideia de vida X morte, a metáfora do “pegar” remetendo-se diretamente ao contágio de alguém para o outro. Nos últimos vinte anos, já é possível notar uma mudança na representação social desses atores, ainda que com um discurso vinculado aos preconceitos (con)vividos, a metáfora de milagre, esperança. Importante destacar também, o uso da cor vermelha seja na tipografia das letras ou como plano de fundo nas capas apresentadas. Conforme já discriminado, a cor (remetendo-se ao sangue ou a metáfora do amor) é inclusive utilizada em campanhas de conscientização promovidas pelo Ministério da Saúde, sobretudo, no mês de dezembro de cada ano. Os participantes destas capas são retratados em sua maioria no nível de intimidade e as faces são ora tristes ora reflexivas, em uma perspectiva de demanda significativa via olhar ao leitor/observador. A seguir, delimitam-se duas destas nove

SUMÁRIO

capas para a realização de análise discursiva crítica e multimodal dos textos a fim de evidenciar possíveis mudanças discursivas e sociais.

POR UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DISCURSIVA CRÍTICA E MULTIMODAL (ADCM)

Das nove capas levantadas de forma exploratória, neste recorte analítico, toma-se duas para análise sob a ótica discursiva crítica e multimodal. Por critério de delimitação contextual e estrutural selecionou-se a *segunda* e *oitava* capa, que apresentam os atores sociais, Cazuzza e Gabriel Estrela, respectivamente. A seleção destas se deu por considerá-las produtivas para investigar e ilustrar as possíveis mudanças discursivas e sociais referentes ao evento investigado.

REVISTA VEJA (1989): O CASO CAZUZA

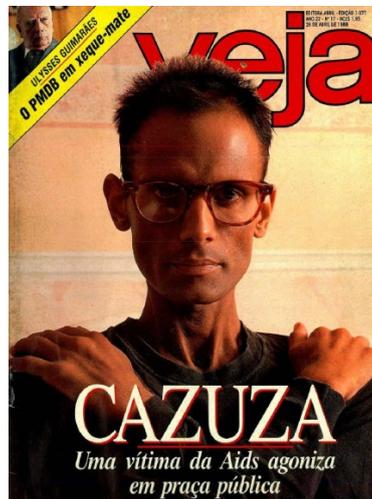
Conforme explicitado no Quadro 1, um painel que apresenta uma gama de categorias analíticas tanto via Análise de Discurso Crítica (ADC) quanto via Gramática do Design Visual (GDV) o que contemplaria uma investigação ampla da arquitetura do texto em seus múltiplos modos de sentido. No entanto, neste trabalho, a título de delimitação tomam-se alguns aspectos analíticos dessas abordagens teórico-metodológicas em uma proposta de diálogo, aspectos estes mencionados na análise, a seguir.

A partir disso, inicia-se a análise a partir da GDV quanto aos significados representacionais e composicionais, como o discurso é estruturado semioticamente? E quais são os participantes apresentados? Enfatizando-se, portanto, os elementos que

SUMÁRIO

compõem o *layout*, espaço visual do texto: valores de informação, saliência e moldura.

Texto de análise 1: Cazuzo- Uma vítima da Aids agoniza em praça pública



Fonte: Revista Veja, 1989.

SUMÁRIO

Sob uma perspectiva multimodal, o participante (PR), Cazuzo, é representado de modo naturalista em uma fotografia. Reconhece-o não apenas pelo conhecimento de mundo do leitor, mas também pelo título com o nome em tipografia *Times New Roman*, referindo-se ao cantor Cazuzo. O participante protagonista está ao centro e mais saliente, sendo a informação mais importante. Culturalmente, ao centro, o elemento pode também ser caracterizado como mais fraco o que se alinha ao léxico do texto verbal - vítima. De forma acessória, às margens, está a outra manchete em evidência na cor amarela sobre um contexto do campo político. O participante está com os braços sob os ombros, relacionando-se a si próprio, portanto, na estrutura narrativa, não há outro alvo, uma meta a se relacionar, sendo, portanto, não transacional. O PR olha para o leitor-observador, ainda

que com uma expressão um pouco vaga e, com isso, estabelece-se um contato por demanda. Encontra-se em maior saliência em relação ao título da revista situado no plano de fundo, que, contextualmente, é parcialmente encoberta pela cabeça do ator social. Em primeiro plano, situa-se o título da manchete, à frente do PR. Há uma coesão entre as sentenças e o processo de enquadramento (moldura) conecta todos os elementos, salvo a segunda manchete que destoa, mas é uma característica do próprio gênero esse híbrido de informações na capa. O texto verbal utiliza-se além do nome do ator social, Cazusa, a frase “uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”. Com isso, ocorre um processo de categorização do cantor, identificando-o como vítima, um adjetivo de valor negativo, relacionado à doença. Acentua-se pelo verbo agonizar, que se refere à aflição, angústia de alguém, um processo comportamental. Orações que representam processos fisiológicos e manifestam estados do indivíduo, remetendo-se ao fato de que publicamente Cazusa sentiu-se mal, situando o vírus como um impulsionador de outros sintomas.

Ao analisar-se sob a ótica da ADC, enquanto prática discursiva, prática esta que se relaciona às práticas social e textual, o contexto de produção da capa se refere ao histórico do incidente do cantor acometido por uma parada cardiorrespiratória em praça pública à época. A capa foi produzida pela revista *Veja* (1989), uma revista de distribuição semanal brasileira agenciada pela Editora Abril. No geral, a revista trata de temas variados de abrangência global e nacional, com maior frequência, a temas envoltos em questões políticas, econômicas e culturais. Segundo dados de 2017¹⁴, é a de maior circulação no país e possui uma tiragem superior a um milhão de cópias. Enquanto consumo, a revista foi lida e obteve uma resposta de forma bastante negativa por acentuar um fato privado da vida do cantor, um dos primeiros a ser amplamente anunciado com AIDS. A intertextualidade do título

14 Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-a-revista-de-maior-circulacao-no-brasil-e-no-mundo/> Acesso em: 22/05/2020.

remete-se ao evento do próprio contexto histórico, mas retratada de forma implícita, exigindo-se conhecimento de mundo. O significado interacional entre o participante representado e o participante interativo, nós, leitores e observadores, é estabelecido pela distância íntima com que o ator social é apresentado, situando-se no nível do olhar do leitor, constituindo um sentido de certa intimidade tanto pela distância quanto pelo ângulo, buscando-se cativar o leitor a compadecer-se do PR. Por apresentar uma fotografia aponta-se para a modalidade naturalista o que também se localiza coerentemente tanto no aspecto visual quanto verbal no contexto de mundo do participante interativo. Quanto ao jogo de cores e a composição claro e escuro sugerem uma divisão entre aquilo é “bom” e aquilo que é “ruim”, acentuado também pela cor da roupa do ator social representando o sentimento de tristeza, luto e dor.

A análise da prática social recai sobre os significados estabelecidos a partir das ideologias e relações hegemônicas. Observa-se então que há dois participantes representados centrais, a revista Veja e o ator social, o cantor Cazuza. O significado representacional, conforme já mencionado, é narrado por uma estrutura não transacional, ou seja, sem a meta, ou ainda, reflexivo pelas mãos sob os ombros do ator. As orientações ideológicas perpassam pelo processo de negativização da doença e também das consequências provocadas por ela, como outros sintomas e até mesmo fazendo com que o participante, agonize. As revistas, no geral, são instrumentos que difundem opiniões e estabelecem relações de poder hegemônicas, portanto, a visão de inserir o cantor como vítima e acentuar um evento clínico particular tende a destacar ora expurgo desse ator social e ora até um compadecimento negativo pelo ocorrido ao colocá-lo com este adjetivo como alguém que necessitaria de ajuda, efeito construído através do significado interacional.



SUMÁRIO

REVISTA GALILEU (2017): O CASO GABRIEL ESTRELA

A segunda capa a ser analisada é a da revista Galileu, publicada em 2017 e que apresenta o *youtuber* Gabriel Estrela, portador da HIV, como manchete principal. A capa será analisada com base nas categorias analíticas disponíveis no Quadro (1), sendo o texto quem orienta e demanda a análise a ser realizada.

Texto de análise 2: Eu vivo com HIV



Fonte: Revista Galileu, 2017.

Assim como na análise do Texto 1, inicia-se a análise do Texto 2, a partir da GDV, pelo significado composicional, o discurso investigado enquanto prática textual. O significado composicional da capa é construído a partir dos seguintes valores de informações. Acima, identifica-se a informação ideal: a marca (Galileu) em letra capitular maiúscula, bem como a do slogan “A ciência ajuda você a mudar o mundo”, retratando o foco informativo da produção. Em um

SUMÁRIO

quadro nas cores preto e branco apresenta ainda outras notícias que se encontram em páginas posteriores e que não possuem relações intrínsecas com o PR, abaixo. Ao centro tem-se a informação central, o PR protagonista, o *youtuber* Gabriel Estrela. Ao centro e à esquerda, tem-se um vetor, uma seta, que aponta a um texto verbal “Gabriel Estrela, *youtuber* recebeu o diagnóstico há 7 anos” (no referido ano de publicação - 2017). Ao centro e à direita, tem-se um novo vetor que apresenta uma informação nova ao leitor de modo verbal: “Teste de farmácia começa a ser vendido neste mês e remédio preventivo deve chegar até o fim do ano - a ciência avança para conter a AIDS, mas o estigma continua o mesmo”. Saliente ao PR em caixa alta apresenta-se a frase “EU VIVO COM HIV” em tipografia na cor branca e, abaixo, em letras menores “E O PRECONCEITO É A PIOR PARTE”. Apenas com essas informações é possível notar que o enfoque é retratar o estigma, o preconceito de quem é diagnosticado com a síndrome e mesmo com os avanços científicos ou mudanças culturais estes atores sociais ainda são estigmatizados por outros.

Ao analisar o texto visual, percebe-se que o PR central está em média saliência em relação ao todo do texto, devido haver uma frase que media a contextualização entre os planos. Essa frase arquiteta-se de modo coeso e coerente tanto verbal quanto visualmente com a roupa e a cor do plano de fundo da capa. Ainda assim, o PR está em uma relação de saliência com o quadro de informações acima, a sua cabeça transpassa os limites do enquadre. Não sendo um desenho abstrato, o participante é representado de modo naturalista por uma fotografia. No que se refere ao significado representacional, a capa apresenta uma arquitetura de significados postos. No aspecto visual, a partir das categorias elencadas pela GDV, é representada via estrutura narrativa acional não transacional, o PR não possui uma meta e de modo reflexivo o frame apresenta o PR (des)abotoando a camisa. Contudo, enquanto estrutura também em certo grau pode ser considerada conceitual, simbólica e analítica, pois enfatiza um



SUMÁRIO

determinado atributo e característica do portador. E reafirma o que o participante é ou significa ao apresentar uma atmosfera manipulada por um jogo de cores, iluminação, sombras. É possível notar também a revista Galileu no topo do texto como um dos participantes.

Quanto ao significado interacional, ou seja, a relação que se constrói entre PR e PI, é realizada ao estabelecer-se um contato por demanda, o PR emana imaginariamente algo para o observador pela linha do olhar. A distância é feita em plano médio, o que induz um tipo de relação próxima ao leitor ainda que mediano. Isso se justifica pelo fato de o leitor observá-lo de forma equânime (no olhar), ainda que se saiba que a revista detém uma relação de poder assimétrica com o PI. A perspectiva é frontal o que sugere certo poder do participante retratado, alguém que vem a público falar de algo tão pessoal; quanto à modalidade, é naturalística e as cores evidenciam o vermelho tão amplamente difundido como a cor-símbolo mundial da luta contra o vírus e inclusive sendo utilizada em campanhas de conscientização do Ministério da Saúde.

Imagem 2: Laço vermelho, símbolo mundial do vírus do HIV/AIDS¹⁵



Fonte: <http://giv.org.br/Ativismo-GIV/La%C3%A7o-Vermelho-S%C3%ADmbolo-da-Luta-Contra-a-AIDS/> Consultado em 24/7/2020.

15 Segundo o Portal do Grupo do Incentivo à Vida (GIV) o laço vermelho é retratado como um símbolo de solidariedade e comprometimento na luta contra a AIDS. O projeto do laço foi criado, em 1991, pela Visual AIDS, grupo de profissionais de arte americano, para homenagear amigos que haviam morrido ou estavam morrendo de AIDS. O grupo tem a proposta de conscientização sobre a transmissão e das necessidades de quem convive com a doença, além de angariar fundos e promover a prestação de serviços. O laço vermelho foi escolhido dado à ligação com o sangue e à ideia de amor/ paixão, e inspirado no laço amarelo que honrava os soldados americanos da Guerra do Golfo. A imagem foi utilizada publicamente, pela primeira vez, pelo ator Jeremy Irons, em 1991. Fonte: <http://giv.org.br/Ativismo-GIV/La%C3%A7o-Vermelho-S%C3%ADmbolo-da-Luta-Contra-a-AIDS/> Consultado em 24/7/2020.

A análise via ADC, no que trata a prática textual, evidenciou que as frases em destaque no texto são compostas por orações coordenadas truncadas na composição multimodal, mas que se relacionam pela conjunção aditiva (e), propondo uma ideia de acréscimo à informação anterior. No quadro (3), a seguir, faz-se análise discursiva e linguística dessas frases que compõem o título da manchete em destaque.

Quadro 3: Análise linguística das frases selecionadas em destaque

EU	VIVO	COM HIV
Portador ou Comportante	Processo Relacional Atributivo Intensivo ou Processo Comportamental (a ser explicado como “estou”).	Atributo ou Circunstância
E O PRECONCEITO	É	A PIOR PARTE
Identificado	Processo Relacional	Circunstância / Atributo

Fonte: Produção do autor, com base em Fuzer e Cabral (2014).

Fuzer e Cabral (2014) apontam que essas orações relacionais são comumente utilizadas para representar seres no mundo em termo de suas características e identidades como os retratados neste texto. Já as orações relacionais atributivas têm potencial para construir relações abstratas de membros de uma classe, ou seja, atribuem a uma entidade características comuns aos membros dessa classe. Quanto ao léxico, utiliza-se gradação ao referir-se ao preconceito como a pior (parte), destacando-se um adjetivo negativo de quem vive com HIV. Quanto ao enquadramento, por ser uma capa de revista há uma moldada que subdivide a informação ideal e a informação central (em contextualização no plano de fundo em cor vermelha). Esse enquadre é intermediado pelo PR ao centro.

Enquanto prática discursiva tem-se que o texto é produzido pela Revista Galileu, uma revista de publicação mensal agenciado pela editora Globo desde 1991. Historicamente foi criada com o nome de

Globo Ciência e possui como enfoque assuntos relacionados à ciência, história, tecnologia, religião, saúde, meio ambiente, entre outros. A distribuição se dá de modo impresso, em uma tiragem em torno de 190 mil exemplares e com circulação nacional, consumidas por um público diverso. Importante destacar que as capas e as notícias que compõem as edições também estão disponíveis no site da revista. Esta edição em tese foi produzida e veiculada no mês de agosto de 2019, após o relatório do Ministério da Saúde que retratou um aumento no número de casos de AIDS entre jovens nas idades de 15 a 24 anos. É um texto que transpõe certa força enunciativa tanto pelo modo de construção verbal quanto pela utilização de um ator social público e referência ao público jovem que diariamente está logado nas redes sociais e assiste a vídeos no *Youtube*. A construção do texto é realizada de forma coerente tanto verbal quanto visual, apesar de apresentar textos verbais, acima, que se referem a outras notícias (uma característica do gênero), mas o elemento central e em destaque refere-se a uma mesma temática. É possível inter-relacionar interdiscursivamente as frases como pertencentes a um mesmo campo semântico.

SUMÁRIO

Enquanto prática social, o texto possui um caráter informativo sobre o fenômeno da HIV. E se utiliza de um importante ator social da vida cotidiana e da internet para dar credibilidade à descrição deste fato retratado, credibilidade esta que também é acentuada pelo traje do ator social. Buscando-se apresentar uma orientação ideológica de que é possível manter-se uma aparência tanto social quanto de saúde saudável mesmo sendo portador desse vírus. Ainda é possível identificar o papel social e ideológico representado pelas cores da capa que, segundo Van Leeuwen (2011) possuem uma natureza que é moldada culturalmente e, por conseguinte, esta orquestração de modalidade também é realizada nesta capa. A cor vermelha foi instituída pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como a cor que representa o HIV, principalmente dada a sua relação

com o sangue e o amor. O mês de dezembro é marcado como o mês de prevenção no calendário da instituição. O branco tanto utilizado na camisa do ator social quanto nas letras pode referir-se a um pedido de paz e liberdade em face ao preconceito, estigma de quem vive com o vírus e a síndrome.

CONSIDERAÇÕES

Fairclough (2016) aponta que é dever de um analista crítico do discurso, por exemplo, descortinar elos distorcidos ou implícitos que, porventura, estão presentes nos textos utilizados por grandes agências sociais como forma de propagação e disseminação de determinadas representações de mundo, preferencialmente, em relações (assimétricas) de poder e com atores sociais que costumeiramente possam ser retratados de forma discriminatória. A partir desse problema social deve-se aplicar a investigação a fim de provocar reflexões e mudanças de caráter efetivo no seio social e cultural.

Com o objetivo de evidenciar determinadas mudanças discursivas e sociais no discurso sobre AIDS e HIV, neste trabalho, entre as capas levantadas e analisadas, percebeu-se que já houve sim certa mudança no que se refere à tessitura de discursos sobre a temática do HIV e AIDS. O senso comum histórico de atrelá-la apenas a atores e pessoas públicas que desempenham atividades sexuais homoafetivas ou da relação promíscua de heteronormativos têm aos poucos se expandido a um maior número de atores sociais, eventos e circunstâncias. Nos dois textos analisados de forma fina, observou-se que já houve mudança na forma de representar visualmente os portadores desse vírus. Se compararmos o olhar, o semblante, a caracterização de Cazusa em relação à de Gabriel Estrela é perceptível uma alteração na representação social em

busca de uma forma mais positiva e “bem vestida”, distanciando-se dos ideais de magreza, doença, tristeza aos quais eram retratados na gênese de formação do fato médico. Além disso, no Texto de análise 2 já se destaca avanços na ciência médica ao invés de um retrato fúnebre anteriormente acentuado tanto no Texto de análise 1 quanto no levantamento exploratório retratado no Quadro 2.

Parece voltar ao senso comum conclamar por mais investimentos na área da saúde e ciência, pela manutenção da distribuição de medicamentos de forma gratuita aos portadores e uma ampliação nas campanhas de incentivo às medidas de precaução tão amplamente chamadas de conscientização. Contudo, reafirmar esses princípios é também ensinar por mudanças na arquitetura das práticas cotidianas e sociais no contexto contemporâneo. Importante destacar que em 7 de julho de 2020, o jornal EL PAÍS¹⁶ retrata algo inédito, um estudo da Unifesp que se tornou o primeiro no mundo a obter êxito com o uso de medicamentos ao realizar um experimento com um paciente deixando-o livre de HIV. Os pesquisadores afirmam ter conseguido, pela primeira vez, eliminar o HIV do organismo de um paciente soropositivo. O paciente é um homem, brasileiro de 34 anos, diagnosticado com o vírus em 2012, sendo o primeiro caso no mundo em que um paciente passa a ter o vírus indetectável, e por um longo prazo, depois de tomar um coquetel intensificado contra a AIDS.

Importante destacar que contemporaneamente urgiu-se o então desconhecido discurso acerca do coronavírus (Covid-19, SARS-CoV-2), que ao se comparar ao discurso sobre a AIDS/HIV, resguardado as devidas proporções, também se levantou preconceitos em relação à temática, dividindo-se os sujeitos entre infectados ou não, em grupos “de risco” e pelo medo ao “desconhecido”, algo que já se aplicou

16 Fonte: ROSSI, M. Experimento inédito brasileiro deixa paciente livre de HIV e eleva esperança para a cura da AIDS. EL PAÍS. São Paulo. 07. jul. 2020. Fonte: <https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-07-08/experimento-inedito-brasileiro-deixa-paciente-livre-de-hiv-e-eleva-esperanca-para-a-cura-da-aids.html> Consultado em: 24/7/2020.

e difundiu-se sobre a temática aqui em voga analisada; É possível inclusive remeter à tradição bíblica cristã de “pureza” e “impureza”, na qual se relatam histórias de leprosos, coxos, cegos, surdos, mulheres com fluxo, que eram excluídos do seio social, vivendo-se muitos em cavernas, escondendo-se à face daqueles que eram “puros”. E quando estavam próximos destes deveriam identificar-se seja de forma verbal, visual (vestes), gestual ou sonora (os leprosos, por exemplo, carregavam sinos que demarcavam que as pessoas deveriam manter certa distância). Isso estaria aliado não apenas quanto aos costumes, mas também à primitiva (e necessária) prática sanitária e hospitalar dos primeiros séculos (antes e depois de Cristo).

Enquanto analista crítico do discurso, este sim o lugar de fala que se propõe este trabalho, deve-se orientar a partir da análise dos textos aqui empreendidos, com relação a não manutenção das ideologias de senso comum, estigmatizantes, naturalizadas nos meios: cultural, político, econômico, midiático, familiar, educacional, religioso e clínico. Vive-se em tempos em que a internet, as redes sociais, as novas tecnologias penetram cada vez mais em um processo quase de simbiose com a vida humana. Essas redes estão modificando a forma de agenciar à informação, a opinião, a crítica que até então se detinham sobre o poder das instituições sejam jornalísticas, de imprensa, políticas, entre outras. Na contemporaneidade, rotacionou-se os papéis sociais que desempenham os antes sujeitos e agora atores sociais, sendo estes não apenas leitores, observadores, mas construtores da gama de práticas e da rede de relações que as compõem e que se modificam no decorrer da história. Portanto, deve-se buscar cada vez mais a repensar esses paradigmas e ensejar por mudanças nas práticas que perpassam o seio social e cotidiano. A era atual da informação necessita, de fato, perpassar os conhecimentos que



SUMÁRIO

estão na engenharia das famílias, dos campos: médico, educacional, religioso, político e cultural. Não dar margem a senso comum e nem ao uso das chamadas *fake news*, que amplamente difundem informações inverídicas sobre esta e tantas outras temáticas.

REFERÊNCIAS

AMOÊDO, R. S.; SOARES, N. M. M. O texto visual no livro didático de língua portuguesa: reflexões e desafios em multimodalidade. *HORIZONTES*, USF- Itatiba- SP, 2020.

AMOÊDO, R. S.; SOARES, N. M. M. Curta-metragem em ação: painel multimodal e discursivo. *Estudos Semióticos*, São Paulo (SP), USP, v. 15, n. 2, p. 240-261, dez. 2019.

AMOÊDO, R. S.; SOARES, N. M. M. Transformações discursivas no contexto digital: análise multissemiótica do gênero meme. *PERcursos Linguísticos*, Vitória (ES), v. 8, n. 18, p. 130-152, 2018.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. trad. DENTZIEN, P. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2001.

BUTTURI JUNIOR, A; LARA, C. de A. As narrativas de si e a produção da memória do hiv na campanha O cartaz HIV positivo. *Linguagem em (Dis) curso–LemD*, Tubarão, SC, v. 18, n. 2, p. 393-411, maio/ago. 2018

CHOULIARAKY, L.; FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*. London: Edinburgh University Press, 1999.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. 2. ed. Brasília: Editora da UnB, 2016 [2001].

FUZER, C; CABRAL, S. R. S. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2014.

JODELET, D. *Representações sociais: um domínio em expansão*. UFRJ: Faculdade de Educação, dez. 1993.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the Grammar of visual design*. 2. ed. Oxon: Routledge, 2006 [1996].

MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. ed. por DUVEEN, G. trad. por GUARESCHI, P. A., 5. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2007.

SUMÁRIO

- RESENDE, V. M. Análise de discurso crítica: reflexões teóricas e epistemológicas quase excessivas de uma analista obstinada. *In*: RESENDE, V. M.; REGIS, J. F. S. (Orgs.). *Outras perspectivas em análise de discurso crítica*. Campinas-SP: Pontes, 2017, p. 11-52.
- REVISTA ÉPOCA. *Este homem se curou da AIDS*. Editora Globo, março. 2019.
- REVISTA GALILEU. *EU VIVO COM HIV*. Editora Globo, ago. 2017.
- REVISTA ISTOÉ. *AIDS- Preconceito*. Editora Três, maio. 2000.
- REVISTA SUPERINTERESSANTE. *Enfim, a cura da AIDS*. Editora Abril, ago. 2013.
- REVISTA VEJA. *AIDS: os que vão morrer contam sua agonia*, Editora Abril, ago. 1988.
- _____. *Uma vítima da AIDS agoniza em praça pública*. Editora Abril, abr. 1989.
- _____. *AIDS: O vírus pega o Pelé do basquete*. Editora Abril, nov. 1991.
- _____. *A vida por um fio- dramas e esperanças dos aidéticos no Hospital Emílio Ribas*, Editora Abril, jun-jul, 1992.
- _____. *"Peguei AIDS do meu marido"*. Editora Abril, out. 1998.
- VAN LEEUWEN, T. *The language of colors*. Oxon: Routledge, 2011.
- VIEIRA, J. A. Novas perspectivas para o texto: uma visão multissemiótica. *In*: VIEIRA, J. A.; ROCHA, H; MAROUN, C. R. G. B; FERRAZ, J. A. *Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal*. Petrópolis- RJ: Vozes, 2007, p. 9-32.
- VIEIRA, J. A.; MACEDO, D. S. Conceitos-chave em análise de discurso crítica. *In*: BATISTA, J. R; SATO, D. T; MELO, I. F. *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018, p. 48-77.

6

Vivian Gomes Monteiro Souza
UEA - LETRAS - SDISCON

Neiva Maria Machado Soares
UEA - LETRAS - PPGICH - SDISCON

DESCUBRA QUE É VIGOR: UM ESTUDO MULTIMODAL DE UMA CAMPANHA PUBLICITÁRIA VIRTUAL

INTRODUÇÃO

O discurso crítico não apenas representa determinado evento social, mas atua diretamente para a construção de uma realidade em correlação a um contexto situacional (FAIRCLOUGH, 2001, p. 90), o que permite uma compreensão ampla acerca de como os elementos se integram no processo de produção, divulgação e consumo dos textos. Na era da globalização, o discurso se adapta a diferentes mídias, como a televisão e a *internet*, e se correlata com diversas facetas sociais, viabilizando uma relação entre negócios, mídias e sociedade (FAIRCLOUGH, 2006, p. 9). A publicidade, nesse âmbito, é um exemplo da articulação dessa perspectiva ao passo que utiliza diferentes modos semióticos para elaborar um discurso, representar uma identidade e induzir a uma ação concreta, uma mudança social, seja simbólica ou material. Com isso, a publicidade exerce papel relevante para as marcas empresariais devido ao alcance que oferece, além de configurar, juntamente com as promoções, a “alma do sucesso”, conforme Sampaio (2013, p. 3).

SUMÁRIO

Dessa forma, este estudo parte do ponto de vista do *Facebook Business*, a plataforma virtual para negócios, vertente da rede social *Facebook* que comporta mais de 2,5 mil milhões de usuários, de acordo com os dados divulgados em seu *website*. Tal informação é posta, pois a rede define a campanha publicitária “Descubra que é Vigor” como um “caso de sucesso”, uma história inspiradora de vendas e reconhecimento da marca através das ferramentas da página virtual. A campanha tinha o objetivo de fortificar a marca no país, apresentar sua variedade de produtos e gerar novos cadastros de clientes em seu banco de dados. Como resultado, a publicidade atingiu 65 milhões de pessoas e obteve 500 mil cadastros.

SUMÁRIO

Diante desses números expressivos e do posicionamento da rede social, essa pesquisa visa analisar seis materiais publicitários desta campanha, três imagens e três vídeos, fragmentos destes, a fim de identificar, através do significado interacional (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), de que forma o discurso multimodal é construído e divulgado na página comercial do *Facebook*, para atrair, captar e interagir com novos clientes por meio da rede social, refletindo acerca dos elementos que garantem a continuidade do discurso e da identidade da *Vigor*. O significado interacional, recorte deste estudo, lida com as relações estabelecidas entre produtores e leitores dos textos, enquanto os demais significados integrantes da Gramática do Design Visual (GDV), representacional e composicional, lidam com os elementos que constroem determinada realidade e a organização textual, respectivamente. Portanto, para realização do objetivo proposto, a fundamentação teórica se realiza em um diálogo entre a Análise do Discurso Crítica (ADC) (FAIRCLOUGH, 2001; 2006), o Sistema de Avaliatividade (MARTIN; WHITE, 2005), Teoria da Multimodalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), e Publicidade comercial (SAMPAIO, 2013). Estas teorias oferecem subsídios para que ambos os modos sejam analisados, o visual e o verbal, e revelam como se dá a construção de significados, reiterando que o foco está, sobretudo, no modo visual. Assim, reflete-se através de um direcionamento crítico acerca de como os textos da marca *Vigor* se desenvolveram para atender não somente às exigências do mercado, mas também ao veículo de divulgação, que reproduz os seus discursos a partir da exposição e classificação de “um caso de sucesso”. A ADC, teoria que sustenta este artigo, explora como os discursos se relacionam com o meio digital e como alcançam determinado público, conforme apresentado adiante.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICA

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) compreende a linguagem como um sistema contextualmente orientado para construir significados (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Para tanto, dispõe de metafunções, ideacional, nesta são considerados os recursos semânticos para construir experiências; interpessoal, é a base para que produtores e leitores de um discurso mantenham uma relação social através de expressões e atitudes; e textual, opera os modos em que os discursos podem ser produzidos e guiados (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2006, p. 12). A Análise do Discurso Crítica (ADC) partilha dessa perspectiva, e relaciona o discurso aos eventos e práticas sociais, em que as pessoas fazem uso da linguagem não apenas para representar determinado elemento, mas para significá-lo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

O termo discurso não se restringe à linguagem verbal, e sim, é compreendido em um amplo domínio, incluindo os “textos multimodais de televisão e da internet, onde a língua é usada em uma combinação de outras formas semióticas (imagens visuais incluindo filme e fotografias, efeitos sonoros, linguagem corporal, expressão facial, gestos e assim por diante)” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 25, tradução nossa)¹⁷. Dessa forma, a construção de sentido ultrapassa os recursos gramaticais e considera os demais modos tão relevantes quanto para representar atitudes, valores e características de uma sociedade. No que tange ao discurso na era da globalização, o surgimento de novas mídias expandiu enormemente as possibilidades para suprir distâncias na comunicação por um valor aquisitivo baixo (FAIRCLOUGH, 2006, p.

17 “Tradução livre de:[...] The ‘multimodal’ texts of television and the internet, where language is used in combination with other semiotic forms (visual images including film and photographs, sound effects, ‘body language’ including facial expression and gestures and so forth)” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 25).

85). Estas mídias tornaram-se elementos cruciais para as constantes transformações de sentidos e divulgações de discursos. Wilkin (2001, p. 129) aponta que as indústrias de comunicação fornecem estruturas sob a forma de *software* e *hardware*, os meios computacionais, permitindo alterações nos padrões de produções, e também, estas empresas se estabelecem como fornecedora de informações, entretenimento e afins.

Tal ideal indica o poder dessas instituições em relação aos consumidores dos textos, agindo para limitar as ideias disseminadas nas redes tendo em vista a economia local. Conforme Fairclough (2006, p. 150), a ADC demonstra como os meios de comunicação de massa contribuem para a construção de eventos públicos e com um público global. À vista destas considerações, este estudo apresenta alguns pontos acerca da atividade publicitária, aborda os conceitos trazidos para análise do modo verbal e visual, em seguida, contextualiza os procedimentos metodológicos, e por fim, analisa e discute a os resultados das campanhas publicitárias.

SUMÁRIO

COMO A PUBLICIDADE FUNCIONA

“Mudar hábitos, recuperar uma economia, criar imagem, garantir liderança, promover o consumo, vender produtos, informar o consumidor” (SAMPAIO, 2013, p. 3) são algumas funções da publicidade, ou propaganda. Dentre os diversos tipos, utilidade pública, política, editorial e comercial, esta será o foco deste estudo. O veículo da propaganda, assim como sua estrutura, se difere de acordo com a intenção do anunciante, quem produz o material publicitário e, com o público almejado, quem receberá a

mensagem, considerando os modos de menor até maior alcance. Com a expansão dos recursos oferecidos no âmbito digital, grandes e pequenas empresas constroem suas marcas e fidelizam clientes não pelo formato tradicional, a televisão, o rádio e o jornal, mas por meios inovadores, *websites*, malas diretas em *e-mails* e redes sociais, ou ainda, uma combinação dessas mídias. As empresas seguidoras dos padrões anteriores de distribuição, de conceito de marca e de pesquisas técnicas de mercado, findam ultrapassadas e não atendem às inovações da publicidade (GOBÉ, 2007, p. 15).

A propaganda percorre processos até alcançar os consumidores, perpassando por definição de objetivos, quais resultados busca atingir; pesquisa, caracterização do produto e do público-alvo; planejamento, quais estratégias serão utilizadas em determinada campanha; produção do material publicitário, cartazes, vídeos, imagens, etc.; seleção e compra da mídia a ser utilizada; veiculação, a distribuição da campanha; aferição, os números obtidos, em vendas e alcance dos anúncios, ainda em curso de divulgação; e por fim, correções, o que pode ser feito para obter melhores resultados, em caso de resposta já positiva, e o que pode ser modificado, em caso de resposta negativa (SAMPAIO, 2013, p. 25). Desse modo, compreende-se que esses processos são atrelados aos aspectos sociais e para que sejam satisfatórios, segundo Sampaio (2013), a propaganda precisa, por um lado, captar atenção, interessar, persuadir e convencer, e por outro, provocar sensações, emocionar e conduzir ao seu objetivo lógico, a compra de produtos (imagem 1). As consequências contrárias seriam a indiferença, o desinteresse e a resistência.



SUMÁRIO

Imagem 1: Filtros a serem ultrapassados pela propaganda



Fonte: Sampaio (2013, p. 26)

O nível de ação acima representado remete à humanização, a publicidade “desenha um mapa de necessidades e razões ou escreve um roteiro de sentimentos que fixa conteúdo aos gêneros de produto, fazendo deles marcas específicas dotadas de nome, lugar e significado” (ROCHA, 2006, p. 51). Assim, é através da propaganda que o discurso de determinada marca é consolidado. Esta, se refere a valores simbólicos, pois transmite uma mensagem, e a valores rentáveis, pois atua na comercialização de produtos. Estes valores são impressos na representação visual, sendo uma combinação de nome, letras, logo, números, símbolos, formato, *slogan*, cor e tipografia, ainda que o real sucesso das marcas esteja no cumprimento das expectativas dos compradores, em outras palavras, a marca representa uma promessa de qualidade (BACKETT, 2009, p. 21). Tendo em vista essas noções de como a publicidade se comunica com a sociedade, os significados explorados nesse estudo são sobretudo interpessoais. A seguir, vê-se como esse significado se desenvolve no modo verbal.

SISTEMA DE AVALIATIVIDADE

Emoções, julgamentos e apreciações são temáticas abordadas e negociadas por meio da linguagem, como bem colocam Martin e White (2005) com o estabelecimento do Sistema de Avaliatividade, doravante SA. Este, uma extensão da metafunção interpessoal de Halliday e Mattiessen (2004), dispõe de três dimensões para análise do texto verbal, Atitude, sentimentos e avaliações sobre pessoas e coisas, Engajamento, as vozes do discurso, e Gradação, a intensidade das escolhas lexicais em uma escala positiva ou negativa. Devido ao recorte da pesquisa, somente este último será utilizado e explorado a seguir.

O ajuste da intensidade de termos ou expressões se realizam por dois eixos, Força e Foco. Nesta, as intensidades variam conforme a prototipicidade, isto é, não há distinção em uma escala gradativa, mas em categorias que podem ser atenuadas ou acentuadas, por exemplo, um verdadeiro amigo, ou um falso amigo. Dessa forma, não é possível acrescentar um modalizador, os próprios termos, verdadeiro ou falso, atribuem a intensidade necessária. Já em Força, há uma linha de gradabilidade, pois compreende-se diferentes significados a partir de um mesmo campo semântico que varia em intensificação, como, amar, admirar, gostar, ou em quantificação, grande, pequeno, médio.

Os ajustes são aplicados por meio de infusão, o reforço de tal ideia é imbricado no termo; por isolamento, palavras atuam como suporte para alcançar a potencialidade esperada, como relativamente feliz, extremamente triste; ou por repetição, quanto mais reproduzido for um termo, mais intenso será o resultado, exemplo, está frio frio frio (MARTIN; WHITE, 2005, p. 141 – 143). Refletir acerca desses aspectos adaptados nos discursos é relevante não somente para compreender a atenção dada à informação apresentada, bem como para identificar o

envolvimento do produtor do texto e sua intenção perante um possível leitor. Estes recursos também são utilizados no modo visual, mas expressos de maneiras distintas, como abordado na seção seguinte.

CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA MULTIMODALIDADE

Baseada nas metafunções propostas por Halliday e Matthiessen (2004), a análise de imagens, conforme Kress e Van Leeuwen (2006), se realiza também por três significados que atuam conjuntamente, sendo o representacional, a maneira como objetos e processos são representados, o interacional, as relações entre produtor e leitor, e o composicional, os arranjos dos textos. Neste estudo, focaliza-se somente no significado interacional e suas categorias analíticas. No que concerne às relações sociais, este significado perpassa por três tipos: o modo como participantes representados interagem; o modo como os participantes interativos interagem com os elementos apresentados; e os modos que leitores podem agir entre si diante as imagens (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 114). De acordo com estes autores, os participantes interativos (PI) se referem aos produtores e leitores capazes de regular de que forma o sentido é expresso e interpretado nas imagens, enquanto os participantes representados (PR) dizem respeito ao que compõe as imagens, pessoas, objetos e lugares. Estas relações entre PI e PR são compreendidas através de diferentes estratégias visuais, sendo, o contato, a distância social, a atitude, o poder e a modalidade. Estas são mediadas por vetores que indicam movimento ou direção, compreendidos como setas explícitas ou não, orientação corporal e linha do olhar (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59).

O estabelecimento do contato entre participantes se dá por meio de duas formas, demanda e oferta. As imagens de demanda proporcionam um vínculo pessoal, pois o participante representado interage diretamente com o leitor através do direcionamento do olhar a ele ou por algum vetor que exija sua participação. As imagens de oferta apresentam os participantes com finalidade de informar ou fornecer algo para que possam ser contemplados, sem olhar para o PI, configurando uma relação impessoal. Outro aspecto que modela esta relação como pessoal ou impessoal é a distância entre participantes, pois sugere diferentes níveis de intimidade. Quanto mais próximos os PR são apresentados para o leitor em determinado enquadramento, mais íntima é a relação, e o mesmo pode ser dito sobre a direção oposta, quanto mais distantes são postos os participantes representados e interativos, mais impessoal é o vínculo. Com isto, têm-se os diferentes enquadramentos, plano fechado, *close* do rosto, plano médio, joelho para cima, e plano aberto, figura completa (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 124).

SUMÁRIO

Estes autores, ao tratar de atitudes sociais, afirmam que o ângulo em que a imagem é concebida indica os graus de envolvimento com o texto. O ângulo frontal representa a interação mais significativa, uma vez que os participantes interativos e representados dialogam face a face. Os ângulos oblíquos, de lado ou de costas, representam o distanciamento. Conforme Kress e Van Leeuwen (2006, p.136, tradução nossa), “o ângulo frontal diz ‘o que você vê aqui é parte do nosso mundo, algo que estamos envolvidos’. O ângulo oblíquo diz ‘o que você vê aqui não faz parte do nosso mundo; é o mundo deles, algo que não estamos envolvidos’”¹⁸. Dessa forma, os ângulos também indicam relações de poder. Imagens vistas de cima, por um ângulo alto, oferecem o poder ao observador, aquelas vistas por um ângulo

18 Tradução livre de: “The frontal angle says, as it were, ‘What you see here is part of our world, something we are involved with.’ The oblique angle says, ‘What you see here is not part of our world; it is their world, something we are not involved with’” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 136).

baixo garantem o poder aos participantes representados. O poder é somente igualizado quando as imagens são retratadas perante o mesmo nível do olhar de ambos participantes, representados e interativos (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 148).

Outro aspecto relevante a ser abordado ao tratar de imagens diz respeito não somente à estruturação, como visto acima, como também à construção da realidade, isto é, a modalidade, ao grau de confiabilidade projetado no modo visual. Este pode ser concebido como naturalista, não naturalista (3D ou 4D), ou abstrato, variando entre representações mais próximas do real até as mais distantes. Isto pode ser percebido por diferentes fatores que variam em uma escala de máximo ao mínimo uso, dentre eles a utilização da cor, em seu amplo domínio, saturação, alta potencialidade até o preto e branco; diferenciação, múltiplas cores ao monocromático; modulação, tonalidades de cores ao uso único de uma delas; contextualização, detalhamento à ausência de plano de fundo; representação, quantidade de detalhes; profundidade, diferenciações de perspectiva; iluminação, variações de intensidade da luz e sombra; e brilho, diferentes graus deste até o preto e branco, tonalidades de cinza, ou duas cores que se igualam em tonalidades de brilho (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 161-162).

Tal teoria é considerada para esta pesquisa, pois a publicidade, integrante do *corpus*, investe cada vez mais em abordagens interativas e multimodais, o que permite que diferentes semioses, linguagem verbal, imagens, cores, etc., sejam relacionadas para a construção de um discurso. Desse modo, os conceitos apresentados por Kress e Van Leeuwen (2006) contribuem para um entendimento profundo acerca de como esses aspectos se relacionam para a construção de sentido, e neste caso, para cumprir os objetivos da campanha publicitária e alcançar determinado público.



SUMÁRIO

METODOLOGIA

O percurso metodológico desta pesquisa se iniciou na plataforma *Facebook Business*, que se caracteriza como um suporte às empresas por apresentar um conjunto de ferramentas de negócios e por compartilhar “casos de sucesso”, como a própria rede nomeia, para inspirar e motivar empreendedores.¹⁹ Nesta seção, é possível selecionar as campanhas publicitárias por objetivo, tamanho da empresa, setor, produto e região; cada uma destas se subdivide conforme o acesso. Devido ao recorte e proposta deste artigo, buscou-se por objetivo, especificamente, reconhecimento da marca. Dentre as empresas apresentadas, a *Vigor* se destacou pelo método utilizado para atrair clientes, o qual utilizou todos os setores da página comercial do *Facebook* e suas vertentes, *Instagram* e *Whatsapp*, e sobretudo, focalizou em imagens e vídeos curtos de até quinze segundos, a maioria sem som, o que indica uma mudança de perspectiva no âmbito da publicidade em que o potencial do modo visual é explorado e privilegiado em comparação do texto verbal, além de constituir uma recepção visual da marca com a reprodução dos discursos em diferentes segmentos, tanto da própria rede social aqui analisada, quanto das demais. Os segmentos ou setores se referem à foto de capa, publicações de vídeos e imagens no mural de notícias, *chat* de conversas e *stories*, vídeos temporários de até vinte e quatro horas.

Em virtude da extensão desse estudo, fez-se um recorte do material publicitário divulgado nestas redes sociais, resultando especificamente nas propagandas da página comercial da *Vigor* no *Facebook*, tendo como *corpus* dois gêneros, três imagens e três vídeos, dois de quinze segundos e um de sete segundos. A escolha destas postagens deu-se devido ao destaque promovido pela marca, isto é, o modo em que foram organizadas e publicadas, como visto à

19 A página pode ser acessada através deste link: <https://pt-br.facebook.com/business/success>.

frente, e ao fato destas produções serem breves e diretas, confirmando o investimento da empresa no modo visual para promover o interesse dos possíveis leitores. Além disso, no momento da divulgação desta campanha, a *Vigor* adentrava em uma nova trajetória no mercado. Antes especializada em leite em pó e leite pasteurizado, apresentava entre outubro de 2018 e fevereiro de 2019, cento e trinta novos produtos, buscando assim, através da propaganda, consolidar uma nova identidade e estabelecer novos relacionamentos com os clientes ao passo que os itens inaugurais atingiam um público distinto.

De acordo com este último ponto, a análise se desenvolve a partir da Linguística Sistêmico-Funcional, em que os seus desdobramentos permitem a interface entre a Análise do Discurso Crítica, a teoria da Multimodalidade e da Avaliatividade. O enfoque, entretanto, está a metafunção interpessoal, a relação entre produtores e leitores. Para tanto, a análise do modo visual se fundamenta em Kress e Van Leeuwen (2006), que oferecem recursos teóricos para investigar como os significados se constroem em textos multimodais, e em Martin e White (2005), os quais exploram o modo em que os sentimentos e avaliações são utilizados na linguagem verbal. Ressalta-se que o texto verbal será explorado apenas nos aspectos em que reafirmam o discurso do modo visual. Essas vertentes são utilizadas tendo em vista os objetivos da publicidade, conforme Sampaio (2013), se conectar com leitores e suscitar emoções a fim de atingir suas metas.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

“Descubra esse sabor, descubra que é Vigor”, é o *slogan* que assinou a identidade da campanha publicitária da *Vigor*, inspirou o tema de cada peça da propaganda e otimizou o seu objetivo inicial, visto a fácil memorização das orações. As estratégias usadas nas imagens também contribuem para esse efeito, pois utilizadas repetidamente

garantem a unificação e o reconhecimento do discurso, ainda que em diferentes formatos. Para contextualizar a campanha, é relevante mencionar que a propaganda estava atrelada a uma promoção, que funcionava da seguinte forma: ao comprar três produtos de categorias diferentes da *Vigor*, o cliente poderia cadastrar sua nota fiscal no *site* exclusivo da propaganda para concorrer a dois milhões de reais, quatro casas e a mil vale compras de duzentos reais, ressaltando que foram diversos sorteios em que cada ganhador poderia receber apenas um dos prêmios. Tal promoção representava um incentivo a mais para descobrir a marca. A primeira imagem do *corpus* diz respeito a configuração da página do *Facebook* da *Vigor*.

Imagem 2: Layout da página comercial do *Facebook* *Vigor*



Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/ycmlndar>>. Acesso em: 12 maio. 2020

Seguindo os padrões da rede social, o lado esquerdo, destacado em vermelho, contém a foto de perfil da página, neste caso é a logomarca da *Vigor*, e informações que podem ser acessadas, como história da empresa, fotos, vídeos, notas, publicações, comunidade e anúncios. O lado oposto, destacado em verde, contém dados sobre a comunidade, isto é, o número de curtidas e de seguidores, e a possibilidade de convidar amigos para curtirem a página. A logomarca, mencionada anteriormente, se refere a um “conjunto formado pela

representação gráfica do nome de determinada marca, em letras de traçado específico, fixo e característico (logotipo) e seu símbolo visual; representação visual da marca” (HOUAISS, 2015, p. 597), desse modo, em uma visão geral, as demais publicações acompanham o visual da logomarca, composta apenas pelo nome da marca em uma fonte específica, na cor azul escura, e com fundo branco.

O destaque deste contexto, entretanto, está na foto de capa e na seção de fotos logo abaixo. Nesta, apesar de não estar exibida completamente, apresenta uma imagem composta unicamente pelo *slogan* da promoção. O uso da cor preta no fundo da imagem se distancia da escala de cores utilizada pela *Vigor*, mas isso é feito devido à intenção de adaptar a propaganda para a *Black Friday*, período em que diversos setores do varejo buscam atrair clientes oferecendo vantagens, como preços baixos, lançamentos e afins. Nota-se que mesmo diante dessa ressignificação, ainda é possível reconhecer a identidade visual da *Vigor* através da fonte utilizada, tanto na logo original quanto na propaganda, e através das cores, azul, branco e amarelo, esta, advinda da publicidade. Já a foto de capa se configura por uma combinação de elementos e informações (Imagem 3), como um “resumo” da campanha publicitária, pois apresenta os pontos principais.

SUMÁRIO

Imagem 3: Foto de capa da página comercial da *Vigor* no *Facebook*



Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/ycf6xmtc>>. Acesso em: 12 maio. 2020

Realizando a análise sob o significado interacional, vê-se que a imagem estabelece uma relação pessoal com o leitor do texto. No centro da imagem há uma figura humana olhando diretamente para o participante interativo, estabelecendo uma relação de demanda, pois esta pessoa apresenta os produtos da *Vigor*, como pode ser visto através da indicação da sua mão, e solicita que você direcione o olhar para os itens. É relevante mencionar que a propaganda conta com uma figura pública, o apresentador Fausto Silva, mais conhecido como Faustão, o que contribui para manter o contato pessoal com o leitor. Faustão é exibido em um plano médio, o que permite a observação de maior detalhes e o apresenta como alguém conhecido devida essa distância social curta. Isto também se confirma através do ângulo, em que a disposição frontal oferece uma relação direta entre participantes, igualando as distinções de poder.

Além dessas questões, a modalidade imagética corrobora para captar a atenção do participante interativo. Os produtos, ainda que não estejam organizados em um modo usual, como em uma geladeira ou em uma mesa, são representados da maneira exata em que são vendidos. O formato, as cores e as embalagens são realistas, o que facilita o reconhecimento destes itens em outros contextos fora da publicidade, como em supermercados, ou o inverso, um cliente que já tenha visto estes produtos em outros ambientes, ao ver a propaganda virtual, pode relacioná-los à marca *Vigor*, com a reincidência da logomarca na página, e à figura pública que da mesma forma se interessa nos itens. Dessa forma, o processo de conhecimento da marca e dos produtos é personificado. O plano de fundo da imagem também exhibe indícios do real, pois se estrutura na cor azul, com gotículas de água. Isto aproxima o PI de uma ambientação “fria”, isto é, essa representação ilustrativa indica um sentimento tranquilo, convencionalmente estabelecido, e características dos produtos da imagem, em que todos devem ser refrigerados, facilitando ainda, onde encontrá-los no mercado. A cor azul neste caso exerce função essencial na comunicação e na



SUMÁRIO

construção do sentido, visto que possui sentido afetivo e sensorial, promovendo assim emoções, caráter e sensações (VAN LEEUWEN, 2011, p. 23), considerando que é utilizada não só no plano de fundo, mas no nome da marca, nas roupas do Faustão, em alguns produtos e nas cédulas de dinheiro no lado direito.

As cores vibrantes são destinadas para as informações dos prêmios da promoção. Amarelo, laranja e vermelho são cores que podem exprimir vivacidade, energia, alegria e paixão (VAN LEEUWEN, 2011, p. 26), e motivam uma ação mais ativa do que as cores frias, e neste contexto, impulsionam a participação de compras e cadastros para então adquirir prêmios. Estes, são representados pelo modo visual e verbal. No modo visual, os elementos utilizados são significativos ao passo que ilustram grandes quantidades: no topo, vê-se diversas cédulas na cor azul claro, possivelmente notas de cem reais; no meio, há representação de casas sofisticadas; e por fim, uma cesta repleta de produtos da *Vigor*.

Analisando sob o ponto de vista do texto verbal, este complementa as imagens intensificando a informação, ainda que de maneira generalizada. Utiliza-se este termo pois os números apresentados dizem respeito ao que a marca oferecia, mas não ao que de fato poderia ser ganho por um cliente apenas, o que poderia causar uma leitura equivocada em um primeiro momento. Por exemplo, a *Vigor* oferecia “1.000 vale compras de R\$ 200,00 reais”, contudo, o número que prevalece é o mil, e sobre os “dois milhões de reais”, o valor premiado não é integral, e sim partilhado entre participantes. Diante desses apontamentos, compreende-se a importância atribuída à imagem ao ser posta como a capa da página, tendo em vista a seleção de elementos que a compõem e o contato direto com o participante interativo. A Imagem 4, a seguir, foi publicada em outro segmento da página, no mural de notícias, em que as publicações podem ser acessadas em uma linha temporal.

SUMÁRIO

Imagem 4: Publicação no mural de notícias do Facebook



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/VigorBrasil/posts/1547569972012269>>. Acesso em: 12 maio. 2020

Essa publicação se organiza de maneira distinta, adaptada para o setor publicado. O seu objetivo é oferecer suporte para os leitores que ainda possuem dúvidas quanto à promoção, por isso oferecem o acesso ao *chat* de conversas do Facebook, o qual é representado através de uma simulação de conversa em um celular, incluindo a Imagem 3 no bate-papo. Quanto à GDV, considerando o significado interacional, a intencionalidade dos produtores do texto (Imagem 4) é interpretada com mais detalhes. O contato entre participantes, diferente da Imagem 3, é de oferta, pois Maísa, participante representada, não direciona o olhar para o participante interativo e não solicita uma “ação”, visto que neste caso a proposta é representar um estado pessoal. Contudo, todas as demais nuances do significado interativo propõem uma relação pessoal, próxima. A distância social é média, vê-se a figura humana a partir da cintura; o ângulo é frontal, o que permite a participação do leitor no contexto em que se encontra o PR; a relação de poder é igualitária diante do compartilhando do ângulo e cenário. Maísa, por ser uma figura pública no Brasil, contribui para essa aproximação, e conseqüentemente, para o alcance da publicação e para a interação com o público mais jovem.

A imagem, ainda que coberta por uma cor, apresenta elementos que se distanciam da abstração. Encontra-se ao fundo um supermercado, onde os produtos da *Vigor* podem ser adquiridos, ao lado há um celular, o qual já se caracteriza como um item essencial para a maioria dos usuários das redes, e no centro, a figura popular e ativa no mundo virtual e na mídia brasileira. A cor majoritária é o azul, característica da marca, que varia em tonalidades, desde o mais claro, ao mais escuro, mas não impedem que o plano de fundo seja visto, apesar de não ser exposto muitos detalhes. Isto possivelmente está relacionado à proposta da publicação, isto é, assim como a *Maísa*, a imagem reflete o entendimento nublado, incerto. A preferência do uso dos tons azuis indica um sentimento mais “pacífico” do que aquele expresso pelas publicações anteriores através da combinação de cores quentes e fortes, que transmitem o sentimento de aventura e animação (KRESS; VAN LEEUWEN, 2002). Além disso, a publicação não está em local de destaque como a foto da capa, não busca captar a mesma atenção por não se caracterizar pelo primeiro contato com o leitor, ressaltando que este destaque é obtido sobretudo pelo uso das cores.

SUMÁRIO

Outro ponto relevante sobre a imagem é que o produtor do texto faz uso de elementos intertextuais, em que “materiais culturais, populares ou eruditos, são utilizados como pontos de partida para a criação das peças de propaganda, aparecendo sob a forma de citação direta ou indireta” (CARRASCOZA, 2007, p. 4). O uso desse recurso mostra uma postura atual e precisa da *Vigor* quanto ao seu objetivo de utilizar imagens no ambiente virtual, visto que foram produzidas exclusivamente para esse contexto. Dessa forma, o conhecimento já assimilado pelos leitores é ressignificado através da propaganda, inclusive, é uma das características dos discursos na globalização (FAIRCLOUGH, 2006), o que pode despertar ainda mais o interesse

de ler a postagem. Na sequência, analisa-se quatro celebridades que apresentaram a campanha “Descubra que é Vigor” no primeiro vídeo selecionado, de quinze segundos (Imagem 5).

Imagem 5: Vídeo comercial 1 – Parte 1



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2A2gOIU>>. Acesso em: 12 maio. 2020

O vídeo publicitário inicia com duas pessoas diante das mesmas categorizações. Ambas estabelecem contato por oferta, estão escolhendo e observando produtos da *Vigor*. Elas são apresentadas em um plano médio e por um ângulo frontal, em que é possível observar detalhes de suas figuras e acompanhar o processo de suas ações. Ainda que as imagens não exijam algo do participante interativo, não estão dispostas dessa forma despretensiosamente, com essa organização o produtor enfatiza e motiva o ato da compra, especialmente com representantes da mídia brasileira, como Matheus Solano e Fernanda Souza. O áudio que acompanha esse trecho apenas indica que acontecerá a promoção, enquanto que ao informar o regulamento, as imagens já se apresentam por um contato de demanda (Imagem 6), os participantes representados se dirigem diretamente aos observadores.

Imagem 6: Vídeo comercial 1 – Parte 2



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/2A2gOIU>>. Acesso em: 12 maio. 2020

A numeração exibida acima é do próprio vídeo, que sugere aos clientes que realizem a compra de três produtos distintos, e no último recorte, a nota fiscal é destacada, pois é a comprovação da compra, necessária para concorrer aos prêmios. Dessa forma, conforme o significado interacional, além do olhar direcionado, os PR carregam itens integrantes da promoção próximo ao rosto, em um plano íntimo, em que se conhece os participantes de perto, e de frente. As imagens possuem alta modalidade, como apreendido através do cenário, um supermercado, o uso das cores, vívidas em uma escala policromática, e pela representação dos elementos, iogurtes, queijos e bebidas, exatamente como na forma material. Há, portanto, uma coesão visual entre a cor da marca *Vigor* e a cor que os participantes utilizam na publicidade.

Seguindo as mesmas estratégias da imagem acima, a terceira parte do vídeo expõe os prêmios da promoção em um plano íntimo, em um ângulo frontal e por demanda, nos mesmos aspectos de modalidade. Essa postura indica confiança e personalidade, como em

um certo diálogo entre amigos. Além disso, as expressões faciais são todas alegres e enfáticas, transmitindo o entusiasmo que a propaganda almeja. O vídeo se encerra com a Imagem 3, analisada no início desta seção. De modo geral, as imagens se diferem em alguns pontos, mas algo garante a unidade do discurso, as tonalidades de azul, presente em todos os recortes.

O segundo vídeo, também de quinze segundos, é composto apenas por Fernanda Souza, e anuncia o período de vigência da campanha, reiterando novamente as premiações. As imagens analisadas correspondem aos fragmentos do vídeo publicitário, editados pela própria marca. No primeiro momento, Fernanda não se dirige ao leitor, contato por oferta, pensa a respeito do anúncio, e logo olha para a frente, contato por demanda, e indaga em uma linguagem informal “tá esperando o que?”. Após, apresenta dois prêmios, que de acordo com suas expressões e gestos, abano com cédulas de dinheiro e com as mãos, justifica com exemplos a participação na promoção. O uso da linguagem e distância social indicam uma relação próxima e pessoal.

SUMÁRIO

Imagem 7: Vídeo comercial 2



Fonte: Disponível em: <<https://bit.ly/3dl5Kcc>>. Acesso em: 12 maio. 2020

SUMÁRIO

Analisa-se as passagens por meio da teoria da Avaliatividade, especificamente na dimensão da gradação. O uso do termo “últimas” intensifica o período desejado em uma escala gradativa positiva, implicando em uma ação urgente, sentido complementado com o cronômetro na segunda imagem. De acordo com Martin e White (2005), o termo mencionado estaria classificado em foco, em aperfeiçoamento, pelo fato de a intensidade não poder ser ajustada com um meio-termo, e sim, com o oposto ou com itens isolados. Outro ponto que garante a intensidade, não só nesse caso como nos demais referentes à premiação, são os numerais. O uso específico de milhão, mil, ou até mesmo o quatro, garantem a ênfase nos elementos que acompanham, “reais”, “vales-compras”, “casas”. Esses termos são intensificados na categoria de força, na ramificação de quantidade e número, pois podem ser graduados. Sem a especificação das quantidades não causaria o mesmo impacto, por exemplo, “prêmios entregues em certificado de ouro”, frase explicativa como nota de rodapé das postagens, nem também se a ênfase fosse em “duzentos reais de vales-compras”, o que de fato representa a possibilidade de um prêmio, visto que o “mil” se refere ao dado geral. No último recorte da Imagem 7, observa-se essa noção de maneira mais clara, pois ainda que o participante se inscreva inúmeras vezes, ele só poderá ganhar uma casa, como mencionado nesta, e não quatro casas, como elucidado a princípio na foto de capa. Reitera-se que não há um desmerecimento dos prêmios em comparação, mas sim, um olhar crítico acerca das estratégias da publicidade, tendo em vista que a “força de comunicação para a propaganda fundamenta-se na sua grande capacidade de cobertura a curto prazo, na sua atratividade e na possibilidade de uso de mensagens com som, imagem, cores e movimentos” (SAMPAIO, 2013, p. 91).

O último vídeo é breve, possui sete segundos e trinta e uma mil curtidas, e foi visualizado, até o dia descrito na fonte, 1,3 milhões de vezes, apenas no *Facebook*. Estrelado por Faustão, o vídeo não

utiliza narrações ou textos verbais, apenas na logo da promoção. Tais informações são relevantes ao passo que reafirmam o potencial do texto visual ao alcançar pessoas e transmitir sentidos. Este vídeo é semelhante ao anterior quanto à organização e estruturação da narrativa. A imagem é construída em quadros e sugere um movimento em várias posições do apresentador. Observa-se por meio do significado interacional, que a princípio o participante se posiciona de costas, imagem de oferta, depois se vira ao observador, surpreendido, contato por demanda, e já se apresenta ingerindo um iogurte, concluindo o vídeo sorrindo para frente. Enquanto isso, diversos produtos são exibidos em rotatividade.

Imagem 8: Vídeo comercial 3



Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/y7an8ksx>>. Acesso em: 12 maio. 2020

Neste contexto, a modalidade, a qual lida com o grau de confiabilidade das imagens e garante credibilidade para a mensagem transmitida para o leitor (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), recebe ainda mais destaque diante do intuito do vídeo em potencializar o conhecimento dos produtos *Vigor*. Para isso, a variedade exposta é maior que nos vídeos anteriores e os itens são apresentados em uma

escala policromática, conforme suas representações materiais, há profundidade na imagem permitindo o conhecimento do fundo, e o ambiente é bem iluminado. Outro ponto relevante para a propaganda, é a atenção atribuída à logomarca da promoção, acentuada e construída gradativamente no vídeo, tendo em vista que transmite a essência da campanha “Descubra que é Vigor”. A logomarca é composta por uma casa, em formato semelhante a uma embalagem de iogurte e ao seu conteúdo, item tradicional da marca *Vigor*. A “casa” é preenchida com as informações da promoção, e por fim, é recheada de produtos, isto é, através das compras para concorrer aos prêmios, os produtos podem compor o seu lar. A importância disso também está na ação da figura humana se alimentando de um produto da marca, também um iogurte, configurando uma referência positiva na publicidade e na relação modelo entre participantes representados e interativos.

Em suma, as relações estabelecidas através dos dois gêneros em foco, imagens e vídeos, se estruturam por recursos similares. A primeira imagem analisada, por se tratar de um retrato da página da rede social, abarca todas as demais publicações, e por essa razão é diferente em estrutura, mas a identidade da *Vigor* permanece por meio da logomarca, das cores e fontes utilizadas, que se repetem em todas as outras peças do *corpus*. As outras duas publicações de imagens, se diferem quanto ao segmento publicado, foto de capa e mural de notícias, na escala das cores, uma colorida, e outra monocromática, e também em contato, a primeira é de demanda, e a segunda de oferta. Os pontos convergentes são a distância social, plano médio, o ângulo, frontal, e o poder, igualitário.

Os três vídeos seguem o mesmo padrão, nos momentos iniciais o contato é de oferta, e em seguida torna-se de demanda, promovendo contato direto com participantes interativos. A distância social transmite pessoalidade, variando apenas entre plano médio e íntimo. Os ângulos são também frontais e não há distinção de poder, assim como nas

SUMÁRIO

imagens. A modalidade é mais acentuada nos vídeos, como visto na exposição dos produtos em todos os recortes, na ambientação do plano de fundo e nas cores fiéis aos itens materiais. Dessa forma, a publicidade como um todo investiu na relação pessoal, amigável e direta, como se os observadores fizessem parte do contexto. A rede *Facebook*, ao divulgar a campanha na plataforma *Business* e discorrer sobre os pontos positivos desta propaganda, dialoga e sustenta esses tipos de relações entre PR e PI, e motiva os produtores dos textos a criarem em determinados formatos que prezem a rapidez e a vivacidade para alcançar o engajamento. Anne Napoli, diretora de marketing da *Vigor* durante a campanha, no website da rede *Business*, afirma:

O projeto visava divulgar a marca e o portfólio em escala nacional, e também engajar os consumidores a participar da promoção Descubra este sabor. A parceria com o *Facebook* foi importante porque nos ajudou conjuntamente com a agência a desenvolver peças criativas e diferenciadas, e ferramentas de engajamento. Com isso, conseguimos aumentar a consideração de compra da marca e aumentar a *performance* de conversão (NAPOLI, 2020).

Assim, vê-se a relação conjunta entre o *Facebook*, *Vigor* e agência publicitária, além da relevância atribuída às redes sociais por parte da *Vigor*, visto que utilizou todos os aplicativos da rede, seja para divulgar os produtos, seja para atender clientes. Compreende-se a postura por considerar que

A internet é uma das grandes fronteiras de expansão da atividade publicitária, por diversas razões: sua interatividade, seu evidente potencial de crescimento, sua característica de facilitar o processo de *cross media* com os demais meios e a própria migração ou complementação de conteúdo de outros meios para o universo virtual (SAMPAIO, 2013, p. 102).

Dessa forma, os discursos se aproximam cada vez mais de produções pautadas na intencionalidade e objetivo do ato comunicativo, associando os diversos modos semióticos para fundamentar e

SUMÁRIO

propagar determinada identidade (FAIRCLOUGH, 2006). A *Vigor*, assim como grandes empresas, usufrui desses conceitos e ao apresentar a publicidade conforme elucidada, associa seus produtos a um sentimento alegre, familiar e à mídia brasileira.

CONSIDERAÇÕES

Com as inovações trazidas pelo campo digital, sobretudo, das redes sociais, a publicidade passou a exercer papéis cada vez mais significativos no processo de estabelecimento de marcas e discursos com a finalidade de atrair clientes e impulsionar vendas. Refletindo acerca dessas relações que são moldadas através de discursos multimodais por intermédio da propaganda, as categorias analíticas propostas por Kress e Van Leeuwen (2006) contribuem de maneira expressiva para compreender como os sentidos são estruturados e repassados, ressaltando que neste contexto de análise, o uso do modo visual se sobressai ao modo verbal.

O objetivo do estudo, como explorado, consistiu na análise dos gêneros estabelecidos focalizando o modo visual através do significado interacional, com nuances do modo verbal apenas no quesito de intensidade, através do recurso da gradação, que de modo recorrente foi reafirmado pelas imagens. Entretanto, reitera-se que existem outros aspectos que corroboram para esses resultados, podendo ser abordados em estudos futuros, como as escolhas dos processos verbais responsáveis por atribuir o tom de proximidade entre participantes em um discurso, e pelo modo que sugerem ou solicitam algo dos mesmos, muitas vezes de maneira direta e imperativa; os recursos sonoros, a repetição de um ritmo musical como plano de fundo nos vídeos contribui para a identificação da propaganda e memorização; e os demais

significados, representacional e composicional, que oferecem um arcabouço teórico-metodológico para a leitura de imagens focalizando identidades e organizações textuais.

No que concerne ao significado interacional, a presente pesquisa constatou que a campanha publicitária “Descubra que é Vigor” estabelece um padrão em que as relações entre participantes representados e interativos se estabelecem de modo direto com os observadores em uma relação próxima, para suprir as necessidades da publicidade em promover sensações, emocionar e induzir à compra (SAMPAIO, 2013). Atentando que esse processo não apenas indica o posicionamento da marca *Vigor*, mas também da rede social *Facebook* que possibilita e se beneficia dessa relação. Cabem aos leitores refletirem criticamente sobre o que consomem das propagandas, tendo em vista que “todos os aspectos da vida social são agora afetados pela mídia [...]; e todas as mensagens midiáticas sobre todos os aspectos da vida são circulados globalmente” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 103, tradução nossa)²⁰.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

ROCHA, Everardo. *Representações do consumo: estudos sobre a narrativa publicitária*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2006.

BACKETT, Tom. What its brand? In: CLIFTON, Rita (Org.). *Brands and Branding*. Londres: Profile Books LTDA, 2009.

CARRASCOZA, João. Processo criativo em propaganda e intertextualidade. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. *Anais*. Santos: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

20 “All aspects of social life are now affected by the media [...]; and media ‘messages’ about all aspects of life are circulated globally” (FAIRCLOUGH, 2006, p. 103).

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and globalization*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

_____. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GOBÉ, Marc. *Brandjam* – Humanizing brands through emotional design. Nova Iorque: Allworth Press, 2007.

HALLIDAY, Michael; MATTHIESSEN, Christian. *Construing experience through meaning* – A language-based approach to cognition. 5° ed. Londres: Continuum, 2006.

_____. *An Introduction to Functional Grammar*. 3° ed. Londres: Hodder Arnold, 2004.

HOUAISS, Antônio et al. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1° ed. São Paulo: Moderna, 2015.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2° ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.

MARTIN, James; WHITE, Peter. *The language of Evaluation*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

NAPOLI, Anne. In: *Facebook Business*. Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/business>> Acesso em: 12 maio 2020.

SAMPAIO, Rafael. *Propaganda de A a Z: como usar a propaganda para construir marcas e empresas de sucesso*. 4° ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

VAN LEEUWEN, Theo. *The language of colour: an introduction*. Londres: Routledge, 2011.

WILKIN, Peter. *The Political Economy of Global Communication: An Introduction*, Londres: Pluto Press, 2001.

SUMÁRIO



7

Adriano Ferreira da Silva
PPGICH-UEA - FAPEAM - SDISCON - SEDUC-AM

Neiva Maria Machado Soares
Orientadora - PPGICH-UEA - SDISCON

A ERA DOS EXTREMOS: ANÁLISE DA CAPA DA REVISTA VEJA À LUZ DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a capa da revista *Veja* de novembro de 2019, à luz das categorias analíticas apresentadas na Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (1996 [2006]) a fim de evidenciar como se constroem significados por meio de representações, interações e composições imagéticas no gênero selecionado. Utiliza-se ainda como aporte teórico complementar os conceitos de Representação Social de Moscovici (2007) e Gênero Discursivo de M. Bakhtin (2011), nos baseamos nas categorias do Significado Representacional, Composicional e Interativo da supracitada obra de Kress e Van Leeuwen. A metodologia é relativa às categorias analíticas da Gramática do Design Visual, proporcionando uma base para as reflexões. O gênero discursivo capa de revista busca apresentar ao leitor por meio de imagens e textos em destaque o conteúdo de sua edição de forma cada vez mais impactante. O trabalho com o visual cada vez mais ganha destaque na publicidade e nas pesquisas que têm como arcabouço estudar as representações imagéticas da contemporaneidade. Para tanto necessita-se de uma base que possa apresentar elementos e categorias analíticas que sejam capazes de estabelecer reflexões coerentes. Pensando nesse quesito, é que analisaremos a capa de revista da edição de novembro de 2019 que apresentou a “Era dos Extremos” da política brasileira com a utilização de recursos visuais que merecem uma reflexão. Constata-se que no desenvolvimento da elaboração da composição visual da capa que os elementos relacionados com a polarização entre esquerda e direita e o surgimento de uma terceira via política ficou bem coerente com a disposição dos itens na capa. Até mesmo a escolha das cores também contribuiu para a coerência visual.

SUMÁRIO

FUNDAMENTOS TEÓRICOS: GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

A principal base utilizada nesta pesquisa é a Gramática do Design Visual com suas categorias analíticas para o estudo da linguagem visual nos mais diversos contextos. Em 1996 por meio dos teóricos Gunther Kress (1940-2019) e Theo Van Leeuwen (1947-) foi publicado o livro *Reading images: The grammar of visual design*. Sua recepção foi de grande impacto entre os profissionais que têm como foco de estudo analisar o visual nas mais diversas formas de comunicação. O referido livro insere-se, no cada vez mais profícuo, campo de estudo da multimodalidade. Em 2006 os autores lançam a segunda edição do livro com novas reflexões acerca da temática do estudo do mundo visual. O que eles pretendem não é determinar regras e normas para a leitura do visual, mas sim estabelecer novas formas de analisar como se constitui e se organiza esse mundo tão complexo e multimodal que cada vez mais toma conta das comunicações.

SUMÁRIO

Cada elemento utilizado para a constituição de um texto, seja qual for, não é colocado de maneira aleatória. Concebemos, aqui, o texto no seu caráter mais amplo, considerando a linguagem verbal e não verbal. Para uma compreensão mais completa do texto necessita-se de metodologias e orientações teóricas que possam dar conta de ambas as linguagens, supracitadas. A gramática tradicional não consegue explicar, sozinha, todas as demandas de uma análise que envolve o verbal e o não verbal, ao passo que o propósito dela não é esse, por isso há uma Gramática do trato visual para nos auxiliar. Tomando essa reflexão como norte, trazemos agora uma das principais citações da Gramática do Design Visual²¹ que ilustra bem isso ao dizer:

21 Doravante somente GDV.

Assim como na linguagem temos as diferentes classes de palavras e estruturas de classe, na comunicação visual, essas diferenças podem ser expressas pelo uso de diferentes cores ou diferentes estruturas composicionais (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2).²²

Ao desenvolverem a GDV os autores se apoiaram nas reflexões da Linguística Sistêmico-Funcional de M. Halliday (1994) com as metafunções da linguagem. A seguir, será evidenciado um quadro comparativo entre ambas as teorias e suas relações intertextuais, ao passo que a GDV foi elaborada tendo como base epistemológica a LSF.

QUADRO 1: Quadro de comparação entre as categorias da LSF e GDV.

Gramática Sistêmico-Funcional (Halliday- 1994)	Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (2006, 1996)
Metafunção Ideacional – Processos, participantes, assunto	Metafunção Representacional– Participantes (Participante Interativo – Participante Representado) Estruturas representacionais – estrutura narrativa - agência Estrutura conceitual – (classificacional, analítica, simbólica) Nesta metafunção o principal objetivo é analisar como se dá a interação entre os participantes representados e interativos. Essa relação acontece por meio de vetores e metas. Assim, como num texto verbal que temos uma estrutura narrativa bem definida, no texto visual isso também acontece. Contudo, utiliza-se de três processos denominados de Classificacional, Analítico e Simbólico (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59).

22 Tradução livre de: For instance, what is expressed in language through the choice between different word classes and clause structures, may, in visual communication, be expressed through the choice between different uses of colour or different compositional structures (Responsabilidade do autor).

<p>Metafunção interpessoal Participantes – modo –modalidades</p>	<p>Metafunção interativa Contato (demanda-oferta) Distância – Intima- social - impessoal Atitude – ângulo (frontal- oblíquo- alto-baixo- equânime)</p>
<p>Metafunção textual Tema –Rema / Dado- Novo</p>	<p>Metafunção composicional Valor informacional: dado- novo/ real – ideal- centro -margem Saliência – tamanho, cor, perspectiva, fatores culturais Enquadre- conexão ou desconexão</p>

Fonte: KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 [1996] / HALLIDAY, 1994.

Com base nas categorias analíticas da Gramática do Design Visual: *Significado Representacional, Interativo e Composicional* realizaremos as análises da capa da revista *Veja* da edição de 20 de novembro de 2019. A metodologia utilizada se baseia numa análise da linguagem visual tomando como aporte e embasamento teórico as categorias analíticas, citadas anteriormente, observando como cada elemento foi posto no texto visual, quais as suas possíveis interpretações tomando o cuidado de compreender a intenção por trás de cada escolha imagética.

O principal objetivo do gênero discursivo capa de revista é chamar a atenção do leitor para que possa consumir o conteúdo apresentado. A utilização de imagens, títulos em caixa alta, frases de efeito e cores chamativas contribuem para a aproximação entre uma linguagem jornalística e publicitária, numa sociedade que cada vez mais se comunica por meio do visual. Uma das táticas mais utilizadas pela imprensa é a escolha de uma imagem chamativa para colocar na capa, no topo de um texto ou na chamada de uma notícia. Essas modificações ao longo do tempo são confirmadas por Miriam Bauab Puzzo (2009, p. 64) ao mencionar que:

SUMÁRIO

Como não poderia deixar de ser, as capas de revistas também sofrem modificações, tornam-se mais criativas, mais persuasivas e interessantes, perdendo, por conta desse aspecto, seu caráter de fidelidade à informação factual, impregnando-se de valores de natureza ideológico-empresarial.

Na comunicação diária, fazemos uso de diversos veículos e plataformas para consumir informações. A esfera jornalística, por meio de seus recursos, já faz parte do cotidiano das pessoas desde o seu surgimento. Os jornais impressos, o telejornal, os sites, os blogs de notícia, a propaganda, o comercial, as revistas, os periódicos, o rádio e atualmente o podcasts estão inseridos na dinâmica diária das pessoas de tal forma que fica difícil não consumir nenhum destes gêneros e suportes no decorrer do dia a dia.

A essas diferentes formas de comunicação Mikhail Bakhtin (2011) menciona que:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escrito) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional- estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (p. 261-262, grifo do autor).

Conforme podemos verificar na passagem anterior na comunicação diária, por mais que cada enunciado seja individual, fazemos parte de determinados campos de comunicação. No nosso

dia a dia frequentamos os mais diversos contextos sociais: escola, igreja, trabalho, mídia, redes sociais, justiça, delegacias, hospitais, trânsito entre outros contextos. Cada um desses possui uma forma específica de estabelecer a comunicação. A essas formas específicas M. Bakhtin (2011) denomina de gêneros do discurso. No contexto escolar, temos como exemplo de gêneros utilizados: tabelas, gráficos, provas, trabalhos, exercícios, avisos, comunicados, atas, formulários, memorandos, ofícios, livros de ponto entre outros. Cada um desses gêneros possui características específicas de construção, o que o autor denomina de *conteúdo temático, estilo e construção composicional*. A capa de revista é um gênero que pertence ao campo (contexto) jornalístico (mídia) e possui determinadas características de composição, estilo e conteúdo.

Seguindo essa linha de pensamento bakhtiniano dos gêneros do discurso, Puzzo afirma que:

Consideradas como enunciados concretos nos moldes bakhtinianos, as capas mantêm relações dialógicas em vários níveis. No processo de elaboração, portanto no nível imediato, os componentes da equipe de produção estão afinados num objetivo comum com a editoria para a escolha da unidade temática que gerenciará todo o projeto verbovisual: chamadas, distribuição, tipos gráficos, imagens ou fotos, cores e outros elementos composicionais. Pela unidade articulada ao tema, o(s) enunciator(es), pressupõe(m) um leitor correspondente ao público/leitor da revista, considerando também os interesses pelos episódios do contexto imediato. Desse modo, as capas são concebidas em função dessas redes complexas (2009, p. 65).

Ao ser realizada uma análise completa do ponto de vista acadêmico, essas relações e redes complexas que envolvem a produção, divulgação e consumo do gênero discursivo em questão deve estar em pleno debate. Porventura percebe-se que esse diálogo nem sempre se faz presente nos trabalhos acadêmicos. O que se

SUMÁRIO

busca nesta pesquisa é analisar o *corpus* em foco tomando o cuidado de, na medida do possível, estabelecer essa relação dialógica entre as redes que compõem ao gênero discursivo.

Por seu turno Puzzo nos informa, qual é o público da revista *Veja*, em análise nesta pesquisa, e como isso se relaciona com o direcionamento que a empresa utiliza para sua linha editorial:

Como toda produção midiática, a revista conta com um perfil de leitor mais ou menos determinado. Os leitores, heterogêneos em sua abrangência, são, em sua maioria, profissionais liberais e intelectuais com nível de escolaridade significativo. Por esse motivo, a produção obedece a um projeto que procura atender a esse público [...] (2009, p. 66).

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

A Gramática do Design Visual é organizada com base em três grandes categorias analíticas: Significado Representacional, Interativo e Composicional. Cada categoria macro compreende uma perspectiva para o estudo do imagético. O primeiro está relacionado com a estrutura que está envolvida na linguagem visual, estabelecendo pontos de análise com os objetos, participantes e contextos. O segundo relaciona-se com os participantes, principalmente com os que veem a imagem e os que lá estão representados. O terceiro, por sua vez está relacionado com as informações de composição e organização dos

elementos que estão dispostos no texto imagético. A seguir vamos apresentar cada um deles.

SIGNIFICADO REPRESENTACIONAL

Na comunicação verbal, oral e escrita, utilizamos de verbos de ação – *action verbs* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 46) para estabelecer o contato semântico entre as sentenças. Assim, nós temos na Língua Portuguesa a transitividade verbal que irá mostrar como acontecem as composições das frases e orações. Os verbos podem ou não necessitar de complemento. Um processo semelhante acontece na comunicação visual, porém em vez de *action verbs* o que encontramos são *vectors*²³ que realizarão a ligação entre os participantes representados e os participantes interativos.²⁴

Na representação narrativa, temos dois tipos de participantes que estão envolvidos na maioria dos atos semióticos: PR- Participantes Representados (represented participants) e PI- Participantes Interativos (interactive participants). Os participantes podem ser representados de diferentes formas nas comunicações verbais por meio de verbos, adjetivos e substantivos. Na comunicação visual, os elementos utilizados no ato comunicacional são representados por meio de cores, saliências e vetores. Os participantes interativos são os que estabelecem ligação e exercem direta e indiretamente relação com o objeto (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 48).

O Significado Representacional é composto por Processos Narrativos e Conceituais. No processo narrativo temos: Processo

23 Vetores

24 Tradução livre de: What in language is realized by words of the category 'action verbs' is visually realized by elements that can be formally defined as vectors (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 46).

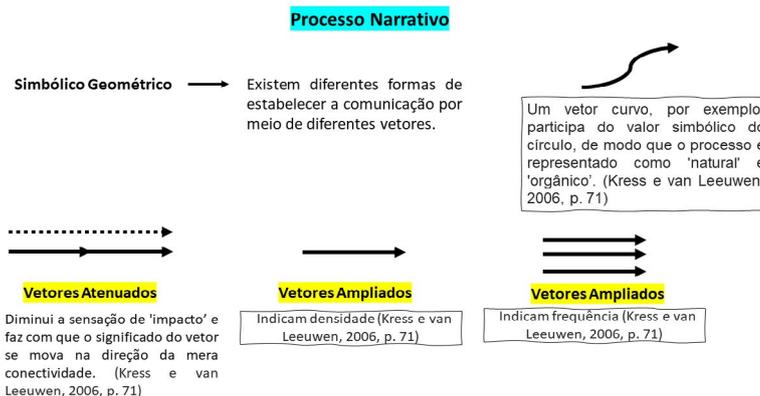
Acional, Reacional, Mental, Conversacional ou verbal, Simbólico Geométrico e Circunstancial. No processo Acional nós temos os Atores e os Participantes. Os Atores estabelecem por meio dos vetores relações transacionais, quando temos uma meta visível ou perceptível, ou não-transacional, quando não temos a meta. Os participantes podem ser o Ator da situação, quando exercem a ação, ou a Meta, quando recebem ou sofrem a ação. No processo Reacional, por sua vez, temos a realização de uma ação por meio da direção do olhar (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 67). Os atores são nesse momento denominados de *Reacters* e a meta de *Fenômeno*. Portanto, no processo reacional quando o *reacter* olha para o fenômeno temos o que se denomina de Processo Reacional Transacional. Quando o *reacter* olha para alguma coisa que não sabemos ou conseguimos identificar na imagem denominamos de Processo Racional Não - Transacional.

O próximo é o Processo Mental. Neste vamos ter um tipo bem particular de vetor que é representado nas histórias em quadrinho pelos balões de diálogo (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 68). Aqui vamos encontrar o enunciado, que estar dentro do balão de fala, e o dizente, quem efetua ou a ele é atribuído a fala. No processo Conversacional vamos estabelecer uma relação entre o Ator e a Meta. Encontramos a relação entre o Participante com a Meta e o Ator com a Meta. Na comunicação diária podemos compreender melhor essa relação. Na maioria das vezes vamos ter uma pessoa (Participante) que fala sobre um determinado assunto (Meta) e outra que interage com ela (Ator). Os papéis vão se alternando sempre que os turnos de fala são mudados. No processo SIMBÓLICO GEOMÉTRICO, estabelecem-se relações de significado com os diferentes formatos de vetores (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 71). No esquema, a seguir, podemos visualizar com mais clareza essa informação.



SUMÁRIO

Esquema 1: Processo Simbólico Geométrico.



Fonte: Adaptado de Kress; Van Leeuwen, 2006, p. 71.

No aspecto Circunstancial a relação é estabelecida por meio de participantes numa cena/ configuração que pode ser: Locativa, Meio ou Modo e Companhia. O primeiro é o participante e sua localização na configuração imagética, seja no primeiro plano ou no plano de fundo, na forma como a cena é desenhada com mais ou menos detalhes, e na tonicidade das cores. O segundo é o meio ou modo que vai levar em conta as ferramentas utilizadas. Não há um vetor claro entre os elementos da cena. As ferramentas podem ser os vetores ou não vamos ter objetos que exerçam a circunstância. No terceiro temos a companhia, por sua vez não há vetor para relacionar dois participantes. Vamos ter um participante que vai acompanhar o outro na cena sem a presença de um vetor claro (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 72).

Inseridas no Significado Representacional, encontramos também as Representações Conceituais. Neste um importante elemento até aqui apresentado, o vetor, não é encontrado, pois os participantes não vão realizar ações, dividem-se em dois: Classificacional e Analítico que serão explanados a seguir.

O primeiro vai relacionar os participantes entre si por meio de uma taxonomia. Teremos assim um participante: Superordenado e um Subordinado (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 79-87) visualizar o esquema 2. Vai existir uma espécie de classificação de um termo maior para um termo menor. Observe o esquema a seguir. Nele podemos ver os tipos de taxionomia apresentado pelos autores e um exemplo de taxionomia de um processo Classificacional.

Esquema 2: Processo Classificacional.

Representações Conceituais

Processo Classificacional

- ❖ Relaciona os participantes entre si em termos de uma "espécie de" relação, uma taxonomia.
- ❖ Um participante Superordenado e um participante Subordinado

→ **Taxonomia Fechada:** um conjunto de participantes (subordinados) é distribuído : imagem, a uma distância igual entre si.

→ **Taxonomia Aberta de nível único:** um participante (superordenado) está coner participantes (subordinados) através de uma estrutura em árvore com apenas dois

→ **Taxonomia aberta de vários níveis** - um participante (superordenado) é cone através de uma estrutura de árvore com mais de um nível.

Fonte: Adaptado de Kress; Van Leeuwen, 2006, p. 79-87.

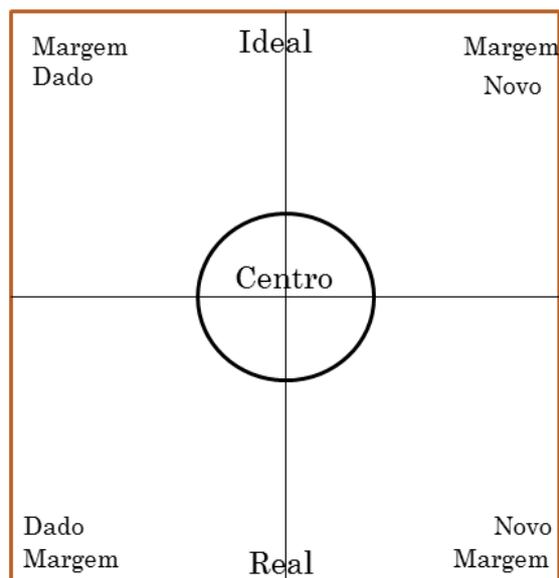
No processo Analítico, há uma relação de parte e todo. Assim, o transportador vai ligar o todo e o Atributo possessivo as partes. Os autores informam que no processo analítico não há vetores (Processo Narrativo) e nem estrutura em árvore (Processo Classificacional) por meio de taxionomias (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 88-90).

SIGNIFICADO COMPOSICIONAL

O significado composicional está relacionado com os elementos que compõem a imagem em suas mais diversas formas. Para a análise verificamos a posição dos itens que estão à esquerda, à

direta, no centro, nas margens, na parte superior ou inferior. Também levamos em consideração a cor, a saliência, o ângulo e o valor da informação. Na figura abaixo, podemos encontrar uma representação visual do que Kress e Van Leeuwen (2006) apresentam em seu livro sobre o valor da informação.

Figura 1: Diagrama da metafunção composicional: valor da informação.



Fonte: Elaborado com base em Kress e Van Leeuwen (2006, p. 197).

Segundo os autores da GDV (2006, p. 179- 200), as informações que estão do lado esquerdo congregam comumente como significado, a informação dada, já conhecida. E, a que está do lado direito ser a informação nova, desconhecida. O que está no lado superior ser o ideal. Por sua vez, o que está no lado inferior representa o real, a informação verdadeira como endereço, valores, datas entre outros. O que está no centro demonstra ser a informação mais importante ou que merece destaque em relação ao que está nas margens.

Outro elemento é a saliência que diz respeito ao destaque que damos em maior ou menor grau a alguns itens presentes na imagem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 179- 200). O enquadramento também é um importante elemento a ser observado na composição imagética. O que está sendo apresentado possui um ponto de vista que é direcionado por meio de linhas e traços. Um elemento bem ou mal enquadrado transmite uma conexão ou desconexão dos itens.

SIGNIFICADO INTERATIVO

Neste significado é possível analisar como é estabelecida a interação entre os participantes e qual é o diálogo da imagem. São analisadas questões de Contato (se há demanda ou oferta entre os Participantes Representados e Participantes Interativos), Distância (se a posição dos PR é íntima próxima-, Social- altura do quadril- ou Impessoal- corpo inteiro), Atitude (o ângulo das imagens pode demandar relações de poder ou de submissão), Modalidade (constituições da composição visual, utilização de imagens naturalista, 3D ou abstrata) (KRESS; Van LEEUWEN, 2006, p. 114-154).

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a capa da revista *Veja* de novembro de 2019 à luz das categorias analíticas da Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (2006): Significado Representacional, Composicional e Interativa, a fim de examinar como se constroem relações interpessoais, representações e composição imagética por meio do gênero capa de revista.

Figura 2: Capa da Revista Veja de 20 de novembro de 2019.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2661/>.
Acesso em: 25 de nov. de 2019.

SUMÁRIO

Tendo como título “A era dos extremos” a revista apresenta o surgimento e a organização de uma terceira via política em face da polarização entre a esquerda e a direita representada pelas figuras de Luiz Inácio Lula da Silva (ex-presidente) e Jair Messias Bolsonaro (atual presidente). Como *lide* que acompanha o título podemos encontrar o seguinte texto logo abaixo: “As estratégias e os desafios das forças políticas mais moderadas para construir uma terceira via em meio à polarização entre *Lula* e *Bolsonaro*”.

SIGNIFICADO REPRESENTACIONAL

Esse significado pode ser, narrativo (Participantes Interativos e Participantes Representados), conceitual - por meio de símbolos,

como analisado do ponto de vista conceitual e narrativo. Neste estágio iremos analisar aspectos relacionados à estrutura narrativa e os participantes evidenciados na capa da revista *Veja*, considerando que a essa estrutura está relacionada com eventos, participantes e processos de linguagem (KRESS; VAN LEEUWEN, p. 79).

Iremos retomar alguns conceitos apresentados, com a presença de imagens da capa da revista com o acréscimo de outros elementos visuais como setas, linhas, textos e zoom de determinadas partes para uma explanação mais didática possível.

Figura 3: A direção do grito dos personagens representando a polarização.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2661/> Acessado em 25 de novembro de 2019. Modificado pelo autor.

Os participantes da estrutura narrativa podem ser representados ou interativos - PR e PI, respectivamente.

Participantes Representados: na capa da revista *Veja* no lado esquerdo há uma imagem dos manifestantes de esquerda (política), no lado direito temos os manifestantes de direita (política). Temos também a Revista *Veja* e no centro da capa, por meio do logo em letras pretas em destaque, assim como a representação de um homem tampando os ouvidos como a terceira via. Os atores retratados são, portanto: Revista, Manifestantes Esquerda (Lula), Manifestantes Direita (Bolsonaro) e Forças políticas moderadas (Terceira via).

Participantes Interativos: os participantes interativos são os leitores que interagem com a capa, *view*. Nessa categoria inserem-se todos que de alguma forma interagem com a imagem. Temos como elementos que compõem a capa da revista imagens naturalistas (Manifestantes), imagens abstratas (Rosto de perfil gritando e contornos de uma pessoa no centro tampando os ouvidos representando a terceira via).

Estrutura Narrativa: tem como objetivo mostrar como se dá o diálogo entre todos os elementos que compõem a capa da revista. Verifica-se, portanto que temos dois rostos de perfil, cada um representa uma das duas forças políticas que constituem a polarização (Esquerda e Direita) Lula e Bolsonaro respectivamente. Pode-se verificar que há no centro um participante que não interage possivelmente alguém que a revista esteja considerando como uma terceira via. Constatamos que essa imagem abstrata no centro é de um homem, de terno, com os ouvidos tampados, o que denota numa primeira análise de qual terceira via a revista está se referindo. O contexto de publicação da revista se dá em meio aos burburinhos da soltura do ex-presidente Lula e da marca do décimo mês de governo de Bolsonaro, além dos recentes pronunciamentos de futuros candidatos para a eleição de 2022. A polarização e a referência “A era dos extremos” ficam bem marcadas pela utilização dos perfis simbolizando um grito ao centro, como podemos visualizar na imagem acima.

SUMÁRIO

Segundo Moscovici (2007, p.21) “As representações são sempre um produto da interação e comunicação e elas tomam sua forma e configuração específicas a qualquer momento, como uma consequência do equilíbrio específico desses processos de influência social”. Assim, verifica-se que as representações se formam com base nas relações sociais de comunicação e interação entre os mais diversos contextos sociais. Na capa de revista em análise percebemos a presença de duas grandes forças de representação social. De um lado as forças que representam a orientação política de esquerda e de outro as de direita. Ambas as representações congregam em sua constituição algumas funções que Moscovici (2007, p. 21- 36) nos informa em seu texto:

Convencionalizar os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram. Elas lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria e gradualmente as colocam como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas. Todos os novos elementos se juntam a esse modelo e se sintetizam nele. (...)

Representações são prescritivas, isto é, elas se impõem sobre nós com uma força irresistível. Essa força é uma combinação de uma estrutura que está presente antes mesmo que nós comecemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado.

Quando verificamos a representação conceitual, podemos verificar que pela posição e ordenamento das figuras de perfil formando um recorte de face, com a presença de uma imagem com várias pessoas sendo representadas, podemos inferir a presença de uma estrutura em formato de taxionomia. A disposição do recorte da face, um do lado esquerdo e outro do lado direito, assim como a figura do perfil central, demonstram que há um organograma. Do centro da imagem para as bordas, encontram-se as vertentes políticas que representam diversos conceitos da ordem da organização sociopolítica brasileira. Partidos de Esquerda, de Direita e partidos do Centrão. Os que demandaram maior enfrentamento na conjunta política nacional

SUMÁRIO

nos últimos tempos estão em destaque, tanto de tamanho, quanto de cores bem destacadas.

SIGNIFICADO COMPOSICIONAL

Retomando os conceitos apresentados na Gramática do Design Visual, relacionados ao significado composicional, iremos aplicar as categorias de Ideal-Real, Novo-Dado, Centro- Margem. Veremos agora como se comportam as informações apresentadas na capa da revista *Veja* em análise:

Figura 4: Análise da Metafunção Composicional da capa da revista.



Fonte: Capa da Revista *Veja*. Esquema elaborado pelo autor.

Na parte superior da capa, podemos perceber o título da revista *Veja* ocupando o espaço cuja significação, com base na GDV (2006) é de ser o Ideal, ou seja, a revista demanda a informação que será o veículo de comunicação que vai mediar a polarização entre os “extremos”. Também podemos inferir que ela se posiciona à frente de todas as demais imagens, se sobrepondo, e na cor preta (não sendo essa cor a utilizada normalmente como podemos verificar na Figura 5 abaixo a título de verificação), demonstrando não está de nenhum lado.

À esquerda temos uma imagem abstrata de um rosto de perfil gritando sendo preenchido por uma foto de manifestantes da política de esquerda, tendo como principal ícone o ex- presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, como dado, ou seja, como uma informação já conhecida do leitor. No lado oposto, o mesmo perfil de rosto gritando preenchido com uma foto de manifestantes da política de direita tendo como principal ícone o atual presidente Jair Messias Bolsonaro. No centro, temos uma imagem abstrata simbolizando possivelmente uma terceira via. A imagem que foi colocada se trata de uma figura masculina, possivelmente de terno e que está tampando os ouvidos dos gritos da polarização entre Lula e Bolsonaro.

Na parte inferior da Figura 4 podemos encontrar o título da edição: “A era dos extremos”, assim como um breve texto: *As estratégias e os desafios das forças políticas mais moderadas para construir uma terceira via em meio à polarização entre Lula e Bolsonaro*. Assim, fica como interpretação, segundo as categorias analíticas da GDV, que o título e as informações abaixo são as que condizem com a realidade. Verifica-se que o título da edição encontra-se na cor vermelha o que simboliza segundo Mark O’Connell & Raje Airey (2010, p. 114): “O vermelho está associado ao perigo (a crise mais séria é descrita como

SUMÁRIO

“alerta vermelho”), à raiva e à agressão (está ligado com Marte, o deus romano da guerra) ou à perversidade e ao mal.”

Figura 5: Diferentes capas da revista *Veja* de agosto a novembro



Fonte: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/>.
Acessado em 15 de dezembro de 2019.

SUMÁRIO

Outra referência se faz com o título do livro “Era dos Extremos” de Eric Hobsbawm publicado em 1994 que tem como tema central a análise dos acontecimentos de 1914- 1991 o que ele denominou de a Era dos extremos, do início da Primeira Guerra Mundial em 1914 até a queda da União Soviética, no ano de 1991. Essa referência pode ser atrelada ao fato da polarização que houve nas duas grandes guerras entre o Capitalismo e o Socialismo, entre outras questões. A seguir, podemos encontrar uma capa do livro de Eric Hobsbawm. Ver figura abaixo - link com intertextualidade.

Figura 6 e 7: Capa do livro A era dos extremos e da Revista.



Fonte: A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991 https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4071685/mod_resource/content/1/Era%20dos%20Extremos%20%281914-1991%29%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf. Acessado em dezembro de 2019. E <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2661/>. Acesso em 25 de novembro de 2019.

SUMÁRIO

Outra categoria relativa ao significado composicional é a saliência que está relacionado com as cores, a posição das imagens, a perspectiva, a saturação entre outros elementos. Assim, na capa (Figura 5) encontramos uma predominância das cores vermelho (texto abaixo e manifestantes à esquerda), preto (personagem central e título da revista), tons escuros com amarelo do lado direito além do branco na parte central simbolizando uma paz somente possível por meio da terceira via.

Os manifestantes ocupam boa parte da capa da revista e o enquadre deixa a noção de está perfeitamente distribuído sendo que as imagens abstratas dos rostos de perfil são assimétricas não deixando margem para interpretações errôneas de força, mesmo que ambos estejam quase num embate. Também encontramos uma conexão visual pela distribuição do vermelho e de tons escuros. Na diagonal inferior, temos o vermelho do texto, dos manifestantes e o preto do

personagem central. Na diagonal superior, temos o preto do título e as cores escuras com tons de amarelo dos manifestantes.

SIGNIFICADO INTERATIVO

Quando analisamos o Significado Interativo, observamos que os participantes encontrados na capa da revista podem ser evidenciados por meio de: contato, distância, atitude e modalidade.

Na imagem analisada, verifica-se que houve uma demanda por *contato*. Assim, visto que os participantes de ambos os lados requerem ou exigem resposta de seu possível oponente. Neste caso, a interação se constitui por “pessoas” “participantes humanos” que solicitam algo entre si, nesse caso não, embora não se refiram ao ‘viewer’ ele indiretamente é chamado a também participar da cena, assim como o participante ao centro, mesmo que ele tente fechar os ouvidos. Outro elemento que exerce essa mesma função é o perfil de duas pessoas gritando demandando atenção para o participante do centro da imagem.

Por seu turno, quanto à *distância*, verificamos que é impessoal, pois podemos ver o corpo todo do personagem central (central, mas não é possível identificar quem seja). Podemos identificar que há um aspecto *íntimo* com relação à imagem abstrata dos rostos de perfil gritando, que, por sua vez, é construída por meio de várias faces reais de pessoas retratadas ao fundo. Portanto, podemos observar que estamos mais próximos da polarização e mais distante da terceira via política, devido à composição imagética apresentada na capa da revista.

No quesito *atitude*, que analisa a posição dos elementos na imagem, a revista está em pé de igualdade com o leitor na relação de

poder, pois assim como o leitor observa de um ângulo alto, o nome da revista também está se sobressaindo em relação às imagens ao fundo.

Figura 8: Detalhe da marca *Veja*.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2661/> Acessado em 25 de novembro de 2019. Modificado pelo autor.

Com relação à *modalidade*, uma das categorias analíticas, observamos que a capa da revista em questão possui um caráter naturalista com fotos dos manifestantes. Ao passo que podemos verificar a modalidade abstrata ao visualizarmos o contorno do perfil do rosto e de um personagem no centro da imagem. Outro elemento importante de ser mencionado é que as cores estão também relacionadas com a modalidade. Sabemos que dependendo da intensão do interlocutor um conjunto de elementos se fará presente para transmitir as informações desejadas. As cores possuem um papel primordial no convencimento do leitor nas publicidades e propagandas. A Revista se utiliza desse artifício para angariar mais pessoas como possíveis consumidores de seus textos. A esse respeito Eva Heller (2013, p. 18) informa que:

Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte. O contexto é o critério que irá revelar se uma cor será percebida como agradável e correta ou errada e destituída de bom gosto.

Os designers e publicitários que são os responsáveis pela criação e composição de uma capa de revista compreendem o efeito que cada cor irá suscitar no seu leitor. Pensando nisso é que eles elaboram o trabalho editorial. Na Capa da *Revista Veja* a predominância de quatro cores principais: Branco, Preto, Vermelho e Amarelo. A posição de cada cor também foi pensada para causar o efeito desejado de oposição (política entre esquerda e direita), neutralidade (veículo de imprensa) e convergência (Terceira via).

CONSIDERAÇÕES

As análises aqui empreendidas demonstram como uma capa de revista pode congrega inúmeras reflexões sobre o contexto social e político em que estamos inseridos. A polarização entre as representações sociais da esquerda e direita estão em pleno desenvolvimento no Brasil e o surgimento de novas formas de organização política está cada vez mais evidente. Os diferentes modos semióticos utilizados pela capa da revista *Veja* corroboram para que as reflexões aqui empreendidas se congreguem num mesmo caminho. Diferentes possibilidades de recepção da capa da revista em questão podem ser levantadas, apontamos um caminho possível de recepção desse gênero discursivo que cada vez mais amplia os estudos em ambientes acadêmicos e de ensino para a compreensão da linguagem imagética na contemporaneidade.

As categorias analíticas desenvolvidas pela Gramática do Design Visual auxiliaram nas reflexões sobre a composição e a desvelar o véu simbólico que está sobre a linguagem visual do gênero em questão. “Todas as interações humanas, sejam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações” (Moscovici, 2007, p. 40), é partindo dessa reflexão que constatamos uma coerência visual

da capa da revista ao representar ambas as forças de forma igualitária, não pesando nem para um lado, nem para o outro, o que deveria ser uma constância ao se tratar de jornalismo. O gênero capa de revista, como verificamos, pertence a um contexto de comunicação e como tal têm objetivos e congregam representações da sociedade. Buscam-se cada vez mais refletirmos sobre as reais intenções por trás da composição visual realizada pelos grandes veículos de comunicação. Um questionamento que fica diz respeito à imagem abstrata que está no centro da capa da revista ao retratar um contorno de um homem de terno, qual será a intenção do veículo de comunicação ao colocar essa figura abstrata em meio a outras duas figuras de perfil gritando? Quais representações sociais estão inseridas nessa imagem central? Questionamentos como esses denotam que outras pesquisas se fazem necessárias para responder essas indagações. Assim, esse fato por si só não é suficiente para que se possa chegar a uma interpretação fechada sobre o ocorrido, porém fica como reflexão a escolha de um em detrimento de outro.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- HALLIDAY, M.A.K. *Functional Grammar*. 2. ed. New York: Routledge, 1994.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- KRESS, Gunther Rolf; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: The grammar visual design*. London; New York: Routledge, 2006.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social / Serge Moscovici: editado em inglês por DUVEEN, Gerard. Traduzido do inglês por GUARESCHI, Pedrinho A. 5º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.*
- O' CONNELL, Mark; AIREY, Raje. *O grande livro dos signos e símbolos, volume II: identificação e análise do vocabulário visual que forma nossos*

pensamentos e dita as nossas reações com o mundo à nossa volta. São Paulo: Editora Escala, 2010.

PUZZO, Miriam Bauab. Gêneros discursivos: capas de revistas. *In: Revista Caminhos Em Linguística Aplicada, UnitaU*. Volume 1, Número 1, 2009. p. 63-71. Disponível em: www.unitau.br/caminhosla.

SOARES, Neiva Maria Machado (Org.). *Análise em discurso: semiótica e multimodalidade*. Manaus: UEA Edições, 2017.

REVISTA VEJA. *Edição de 20 de novembro de 2019*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2661/> Acesso em: 25 de nov. de 2019.



SUMÁRIO



8

Jackeline Andrade Duarte de Souza
PPGICH-UEA - FAPEAM - SDISCON

Neiva Maria Machado Soares
Orientadora - PPGICH-UEA - SDISCON

REPRESENTAÇÃO VISUAL E DISCURSIVA DOS ATORES SOCIAIS NA MARCA NA'KAU-CHOCOLATE AMAZÔNICO

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809.214-240

APRESENTAÇÃO

Os gêneros textuais cumprem uma importante função social quando o assunto é comunicação, embora sejam variados, apresentam peculiaridades que nos permitem identificá-los. Para as inúmeras situações existentes, fazemos uso de um gênero, neste trabalho escolheu-se a embalagem publicitária da marca *Na'kau*: chocolate amazônico. Temos como objetivo analisar a representação dos atores sociais nas embalagens do chocolate nos formatos visual e discursivo, tomando como base o significado ideacional, por meio dos processos de Halliday (1994), e as categorias sociossemânticas de Van Leeuwen (2008), quanto aos atores sociais.

De acordo com a Teoria Multimodal do Discurso, de Kress e Van Leeuwen (2006/1996), é importante compreendermos que o discurso se manifesta de diversas maneiras em diferentes práticas sociais, uma vez que, o letramento não se dá apenas pelos códigos verbais, mas também pelos múltiplos formatos semióticos que estão presentes nas inúmeras práticas a que temos acesso.

DISCUSSÃO TEÓRICA

Como objeto de pesquisa o gênero selecionado foi a embalagem publicitária da marca *Na'kau*: chocolate amazônico, que é um importante instrumento de investigação, tendo em vista a condução de informações que dialogam com o consumidor o qual, geralmente, não tem o hábito de ler o rótulo das embalagens.

Segundo Lima (2009), na página virtual Recanto das Letras²⁵, o gênero embalagem publicitária consiste em ir além da função informativa, ou seja, a função de apresentar informações importantes do produto, como prazo de validade, composição, peso etc, o rótulo tem, também, a função de persuadir o consumidor de que aquele produto é o que melhor irá atender as suas necessidades. Principalmente numa sociedade capitalista na qual a concorrência é bastante acirrada e a quantidade de um mesmo produto, de marcas diferentes, é enorme. Daí as indústrias investirem cada vez mais no design das embalagens e dos rótulos. O rótulo e a própria embalagem do produto são veículos de comunicação que conduzem mensagens, chamam atenção do consumidor e mostram a qualidade superior de tal produto. Sendo considerado uma das formas mais precisas e eficientes de mídia que existem. Neste contexto, tanto o rótulo quanto a embalagem devem causar impacto para que possam ser vistos e diferenciados. Os rótulos atuais, em geral, são bastante coloridos e possuem figuras e imagens que podem chamar atenção do consumidor.

Sobre as propagandas, Sampaio (2013) afirma que além de modificar comportamentos para um estilo de vida americano de consumo, pode criar, ampliar, consolidar e fortificar imagens, conceitos e reputações, fazendo com que uma empresa ou marca passe de uma total desconhecida por parte do mercado para uma posição viva, forte, presente na cabeça dos consumidores. Isso porque, segundo o autor, a propaganda seduz os nossos sentidos, desejos, revolve nossas aspirações, fala com nosso inconsciente, nos propõe novas experiências, atitudes, ações. E por mais que busquemos a racionalidade do ceticismo, de incentivarmos a defesa da indiferença, sempre há uma mensagem publicitária que nos atrai, interessa e convence.

25 Página virtual Recanto das Letras. Texto: A Função Persuasiva Dos Rótulos De Embalagens: (2009) A Modificação De Um Gênero, de Anderson Lima. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1705391>>. Acesso em: 03/07/2020.

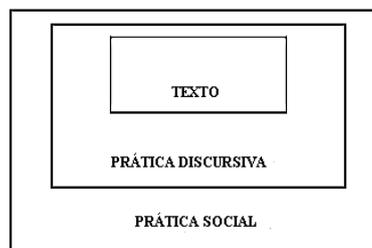
A propaganda funciona com a divulgação de um produto ou serviço com o objetivo de informar e despertar o interesse dos consumidores para compra e uso. Com o intuito de disseminar informações, raciocínio e ideias que permitam aos consumidores estarem mais informados sobre os produtos e serviços existentes e disponíveis para possibilitar aos anunciantes o aumento de seus negócios através da conquista de mais consumidores (SAMPAIO, 2013).

Para esta análise serão utilizadas as teorias da Análise de Discurso Crítica, de Norman Fairclough (1992; 2003); da Linguística Sistêmico-Funcional, de Halliday (1994); e a teoria da Semiótica Social de Van Leeuwen (2008).

ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA - ADC

Este trabalho toma como referência teórica a Análise de Discurso Crítica que é uma área de pesquisa e análise transdisciplinar e tem Norman Fairclough como um dos principais representantes. Na obra *Discourse and social change* (1992) desenvolve um modelo tridimensional que se constitui de texto, prática discursiva e prática sociocultural.

Figura 1: Concepção tridimensional do discurso



Fonte: FAIRCLOUGH, 2001, p. 101.

Para análise do texto, a linguagem é estudada a partir de seu vocabulário, semântica das palavras e elementos linguísticos que auxiliam na textualidade. Para análise das práticas discursivas, são investigadas as atividades cognitivas de produção, distribuição e consumo do texto, assim como também, os atos de fala, coerência, conexões/inferências ideológicas, intertextualidade e interdiscursividade. Na prática sociocultural, são analisados os fatores contextuais que determinam o discurso como aspectos ideológicos (metáforas, pressuposição, semântica das palavras) e hegemônicos (econômicos, culturais, políticos) que podem ser observados no texto como produto discursivo. Essa teoria se alinha à análise no sentido que para conhecer as práticas vivenciadas pela marca em questão, a pesquisa recai também em suas manifestações linguísticas, via texto e discurso. Para o autor, todas essas práticas ocorrem de modo simultâneo no discurso (FAIRCLOUGH, 2001, p. 101-130).

Fairclough (2001) trata o discurso como objeto de estudo e envolve as relações sociais e suas práticas por entender que os textos têm efeitos e consequências sociais, políticas, cognitivas, morais e materiais dentro dessa sociedade.

Ao usar o termo 'discurso', proponho considerar o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. Isso tem várias implicações. Primeiro, implica ser o discurso um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os podem outros, como também um modo de representação (FAIRCLOUGH, 2001, p. 90-91).

O discurso compreende diversas ações que se realizam por meio da linguagem e das interações entre as pessoas. A linguagem, nesse sentido, é uma ação social que sofre mudanças, ao mesmo tempo, em que recebe.

SUMÁRIO

LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL – LSF

Para Halliday (1994), o uso da linguagem é funcional para satisfazer as necessidades humanas nos diversos contextos de uso, sendo que essa utilização se dá devido a inúmeras escolhas para concretizar propósitos comunicacionais. No uso da linguagem escrita podemos encontrar a realidade a partir das representações realizadas pelos processos, pois é por meio deles que os participantes se organizam. Na Gramática Sistêmico-Funcional, Halliday (1994) descreve as orações compostas de Processo, Participante e Circunstância.

Os eventos discursivos, pelos processos, são constituintes das experiências e atividades humanas representados por aspectos do mundo físico, mental e social, que são realizados caracteristicamente por verbos. Os processos demonstram as experiências e participam do grupo dos verbos. Os participantes são seres que são responsáveis por ocasionar os processos, esse grupo é composto de nomes. As circunstâncias indicam lugar, tempo, modo, causa em que o processo acontece, esse grupo é composto de advérbios (HALLIDAY, 2004, apud SOARES, 2013).

Quadro 1: Processos, participantes e circunstâncias

Tipos de processo	Participantes	Circunstâncias
Material: transformativo e criativo.	Ator, meta, escopo, beneficiário, atributo.	Extensão, localização, modo, causa, assunto.
Mental: perceptivo, cognitivo, emotivo, desiderativo.	Experenciador (sensor) Fenômeno.
Relacional: intensiva, possessiva e circunstancial. Modo: atributiva, identificadora	Portador, atributo, Possuidor, possuído, Identificado, identificador.	Circunstância, lugar, modo, causa, assunto.

Verbal: atividade (alvo, fala); semiose (neuro, indicação e comando).	Dizente, verbiagem, receptor, alvo.	Causa, tempo, modo, circunstância.
Existencial: neutro, circunstancial e abstrato.	Existente	Modo, tempo, lugar, circunstância.
Comportamental: processo fisiológico e psicológico.	Comportante	Lugar, assunto, tempo, modo, circunstância.

Fonte: SOARES, 2013.

A representação da experiência externa, ações e eventos, é realizada por processos materiais, como fazer, construir, acontecer. A representação da experiência interna, lembranças, reações, reflexões, estados de espírito, é realizada por processos mentais, como lembrar, pensar, imaginar, gostar, querer. A representação das relações, identificação e caracterização, é realizada por processos relacionais, como ser, estar, parecer, ter (FUZER; CABRAL, 2014).

Os processos materiais apresentam-se como transformativos ou criativos e seus participantes são compostos de ator, meta, escopo, beneficiário e atributo. Os processos mentais apresentam-se como perceptivo, cognitivo, emotivo, desiderativo e seus participantes são experienciadores. Os processos relacionais estão associados à avaliação, visto que as orações são utilizadas para representar os seres em termos de suas características e identidades, ajudam na descrição de personagens, cenários e na definição de conceitos.

O processo relacional não envolve ações do mundo externo, nem eventos no mundo da consciência, mas sim a relação entre duas entidades. Nesse tipo de processo, uma coisa é dita 'ser', no sentido de significar alguma coisa (GUALBERTO; PIMENTA, 2019).

Os processos verbais contribuem para variados tipos de discurso, por sua característica de fala. Ajudam na criação do texto narrativo, a fim de tornar possível a existência de passagens dialógicas.

Os participantes das orações verbais são, tipicamente, dizente, verbiagem, receptor e alvo. Os processos existenciais representam algo que existe ou acontece, o verbo típico da oração existencial é haver, no sentido de existir. O participante desse processo é o existente, que pode ser uma pessoa, um objeto, uma instituição ou uma abstração, ação ou evento. Os processos comportamentais são os “comportamentos tipicamente humanos, fisiológico e psicológico, como respirar, tossir, sorrir, sonhar e olhar” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, apud FUZER; CABRAL, 2014). O participante desse processo é o comportante, um ser consciente assim como os demais nos processos já citados anteriormente.

As relações interpessoais podem ser estabelecidas pelas modalizações e modulações. As chamadas modalizações são escalas de probabilidade e usabilidade, como nas expressões: certamente, provavelmente, possivelmente, deve ser, será, pode ser, sempre usualmente, às vezes. As modulações são escalas de obrigação e inclinação, como nas expressões: é necessário, previsto, permitido, deve fazer, fará, pode fazer, determinado, lamentado, desejado. De acordo com Halliday e Matthiessen (2004) essa escala de valor se refere ao julgamento que está sendo emitido que pode ser alto, médio ou baixo. Pois essas modalidades estão associadas à certeza que o escritor manifesta sobre o conteúdo proposicional, determinando, assim, maior ou menor grau de assertividade de uma proposição (SOARES; SILVA, 2016).

SEMIÓTICA SOCIAL – CATEGORIA DOS ATORES SOCIAIS

A obra *Discourse and practice: new tools for critical discourse analysis* (2008), de Van Leeuwen trata dos inúmeros modos semióticos

de representar a comunicação que pode realizar-se por meio de diferentes modos, por meio de palavras, imagens, gestos, cores, texturas, expressões, dentre outros. Para investigação da organização multissemiótica do texto, interpretação das cores, composição e a representação que é feita dos atores sociais no discurso.

Van Leeuwen parte da pergunta: “Como os atores sociais podem ser representados em inglês?” é uma questão gramatical se, com Halliday, consideramos uma gramática um “potencial de significado” (“o que pode ser dito”) e não um conjunto de regras (“o que deve ser dito”). Contudo, diferentemente de muitas outras formas de análise crítica do discurso, com orientação linguística, não parte de operações linguísticas, como nominalização e exclusão de agentes passivos, ou de categorias linguísticas, como as categorias de transitividade, mas, em vez disso, elabora uma abordagem sociossemântica, um inventário das maneiras pelas quais os atores sociais podem ser representados e estabelecer a relevância sociológica e crítica de suas categorias antes de se voltar para a questão de como elas são realizadas linguisticamente (VAN LEEUWEN, 2008, p. 23, tradução nossa).²⁶

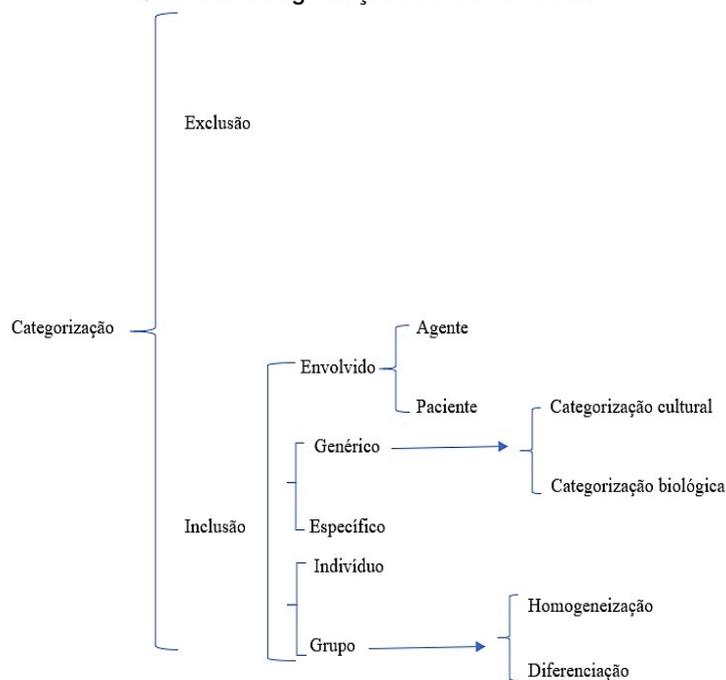
Os atores sociais serão analisados de acordo com a representação que pode aparecer com diferentes enfoques: incluídos ou excluídos, agentes ou pacientes, personificados ou não-personificados, genéricos ou específicos.

As categorias mais gerais apontadas por Van Leeuwen (2008) são as de exclusão e inclusão. Algumas exclusões são radicais,

26 Tradução livre de: My question, “How can social actors be represented in English?” is a grammatical question if, with Halliday, we take a grammar to be a “meaning potential” (“what can be said”) rather than a set of rules (“what must be said”). Yet, unlike many other linguistically oriented forms of critical discourse analysis, I will not start out from linguistic operations, such as nominalization and passive agent deletion, or from linguistic categories, such as the categories of transitivity, but instead will draw up a sociosemantic inventory of the ways in which social actors can be represented and establish the sociological and critical relevance of my categories before I turn to the question of how they are realized linguistically (VAN LEEUWEN, 2008, p. 23).

apagando definitivamente do texto tanto os atores sociais, quanto suas atividades, que o autor chama de supressão. Em outros casos, a exclusão pode deixar pistas, como quando menciona a atividade, mas não um ou todos os atores sociais a ela relacionados, ou quando estes são apresentados em um outro lugar no texto, configurando-se que o autor denomina de representação em segundo plano (PINHEIRO; MAGALHÃES, 2016).

Quadro 2: Categorização dos Atores Sociais



Fonte: van LEEUWEN (2008), adaptado de SOARES (2013)

As representações incluem ou excluem atores sociais para se adequarem aos seus interesses e propósitos em relação aos leitores a quem eles se destinam. Algumas das exclusões podem ser “inocentes”, detalhes que se supõe que os leitores já conhecem ou

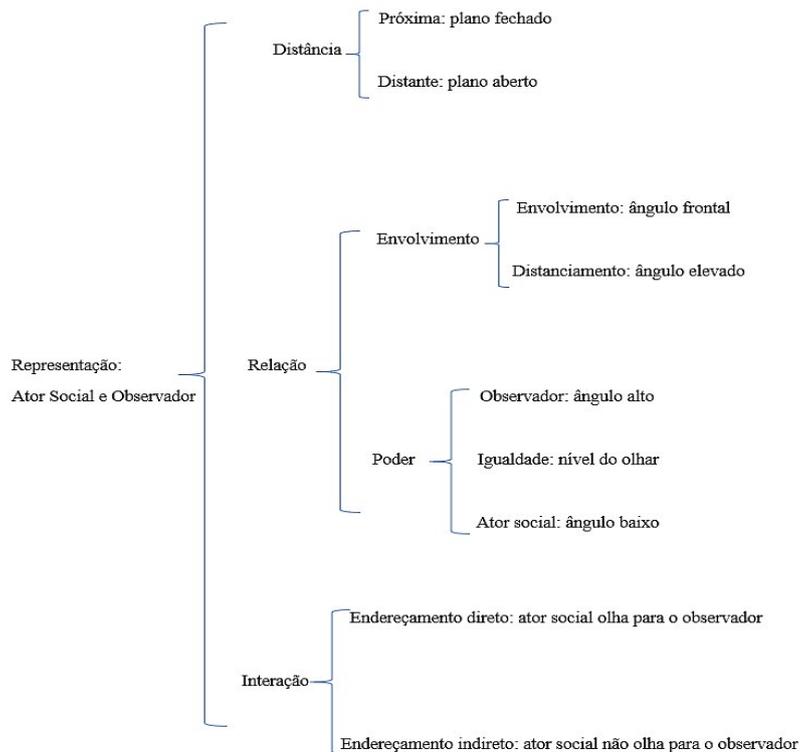
que são considerados irrelevantes para eles; outros estão intimamente ligados às estratégias de propaganda de criar medo e estabelecer imigrantes como inimigos dos “nossos” interesses. A exclusão tem sido, com razão, um aspecto importante da análise crítica do discurso (VAN LEEUWEN, 2008, p. 28, tradução nossa)²⁷.

Quando se tem a inclusão, devem ser analisados os papéis atribuídos aos atores sociais incluídos. Em um âmbito mais geral, estes podem ser ativados ou passivados. A ativação ocorre quando os atores sociais são representados como ativos em relação à determinada atividade, e a passivação se dá quando eles são representados como submetidos a uma atividade, como um objeto de troca, por exemplo, com seus receptores. Tanto a ativação quanto a passivação podem ser realizadas por meio da participação, da circunstancialização: circunstâncias preposicionadas, ou da possessivação: ativação por meio do uso de pronomes possessivos. Além disso, nesse primeiro nível, os atores sociais podem ser também personalizados, isto é, representados como seres humanos, ou impersonalizados, caso em que estejam referidos por meio de substantivos abstratos ou concretos que não implicam o traço semântico humano. (PINHEIRO; MAGALHÃES, 2016, p. 500).

Na representação do ator social em relação ao observador são analisados a distância, a relação e a interação entre eles, que pode ser próxima ou distante, com atribuição de poder para o observador, ator social representado ou de igualdade, e de endereçamento direto ou indireto.

27 Tradução livre de: Representations include or exclude social actors to suit their interests and purposes in relation to the readers for whom they are intended. Some of the exclusions may be “innocent,” details which readers are assumed to know already, or which are deemed irrelevant to them; others tie in closely to the propaganda strategies of creating fear and of setting up immigrants as enemies of “our” interests. Exclusion has rightly been an important aspect of critical discourse analysis (VAN LEEUWEN, 2008, p. 28).

Quadro 3: Representação do Ator Social e Observador



Fonte: Van LEEUWEN (2008), adaptado de SOARES (2013)

Essas categorias auxiliam na verificação de como a marca constrói relações com o público, como os atores sociais são representados, e qual a importância atribuída ou não aos diferentes atores do discurso (SOARES; VIEIRA, 2013).

Como um aparato metodológico para análise de textos visuais e escritos, as ferramentas oferecidas por Van Leeuwen (2008) possibilitam a reconstituição dos discursos e a demonstração de como eles reforçam e representam as práticas existentes na sociedade. Com a análise dos textos é possível verificar também como esses se valem e

se transformam em práticas sociais, ao reproduzirem o que ocorre em muitos contextos sociais (SOARES, VIEIRA, 2013, p. 246).

Serão utilizadas as categorias analíticas da representação discursiva e visual dos atores sociais no discurso das marcas para investigar a importância que esses atores possuem no discurso. No caso da marca, esta análise se faz necessária porque além das marcas gráficas construídas no texto, há outros modos semióticos que conduzem discursos, práticas e interpretações que precisam ser evidenciados na pesquisa.

METODOLOGIA

A pesquisa é de caráter qualitativo, pois visa fazer uma análise investigativa de como os eventos discursivos e os atores sociais são representados no discurso da *Na'kau*: chocolate amazônico. A marca foi selecionada por ser regionalmente amazônica e por representar nas suas embalagens moradores da região. Concordamos ainda que há uma necessidade de valorização de marcas locais. Serão utilizadas duas embalagens publicitárias da marca *Na'kau*: chocolate amazônico que contém diferentes fornecedores do cacau estampados nas caixas. Tomando como pressuposto teórico e metodológico os autores apresentados no Quadro 4, apresentamos o percurso da pesquisa e suas delimitações para a análise.

Quadro 4: Percurso da pesquisa tendo como base Fairclough (1992), Halliday (1994), Van Leeuwen (2008)

Análise de Discurso Crítica, de Fairclough (1992)	Linguística Sistêmico-Funcional, de Halliday (1994)	Semiótica-Social, de Van Leeuwen (2008)
Prática Textual	Processos e Participantes	Atores Sociais

<ul style="list-style-type: none"> • Itens lexicais: vocabulário, semântica das palavras, elementos linguísticos que auxiliam na textualidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • Processos: materiais, mentais, relacionais, verbais, existenciais e comportamentais. • Participantes: Atores, Experienciadores, Identificados, Dizente, Existente, Comportante. 	<ul style="list-style-type: none"> • Categorização dos atores sociais. • Representação da imagem e do observador.
---	--	---

Fonte: Elaboração da autora baseada nas teorias dos autores citados.

Sob o ponto de vista da ADC, por delimitação, a análise incidirá apenas na prática textual em relação às questões lexicais presentes na embalagem no que se refere principalmente a elementos avaliativos da própria marca. Para análise das percepções de mundo da marca e dos atores representados, detemo-nos nos processos e nos participantes.

Para análise dos atores sociais as categorias sociossemânticas de Van Leeuwen (2008), evidenciadas nos quadros 2 e 3, foram selecionadas para verificação de como são representados: incluídos ou excluídos, personalizados ou impessoalizados, determinados ou indeterminados, conforme apresentado no quadro 2. Além da utilização das categorias de representação do ator em relação ao observador, no que diz respeito à distância, relação e interação, apresentado no quadro 3.

ANÁLISE

A seguir, realizaremos para a contextualização da marca Na'kau: chocolate amazônico, descrição e interpretação dos dados da representação dos atores sociais.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA MARCA

A marca quando analisada do ponto de vista comercial serve para distinguir um produto do outro por meio da utilização de um símbolo identificador e distintivo. A empresa utiliza-se de meios como um nome e uma logomarca com a qual expressa o compromisso que seus produtos possuem, com um diferencial dos concorrentes, o que a torna única.

O conceito de marca refere-se ao nome, termo, expressão, desenho ou símbolo ou combinação desses elementos que serve para identificar a propriedade, a categoria e origem de mercadorias ou serviços de uma empresa e para diferenciá-los dos concorrentes; identificador da empresa ou do fabricante. (DICIONÁRIO ONLINE MICHAELIS, 2020)

O Discurso Multimodal das Marcas, de Kreutz (2011) refere-se à análise do comportamento das marcas para compreender a estratégia do que a autora designa Marca Mutante, por meio de uma pesquisa comparativa entre marcas chilenas e brasileiras percebe que por vezes as marcas adotam uma identidade visual mutante, mas suas demais práticas permanecem as mesmas ou vice-versa.

Foram utilizadas as categorias analíticas da representação discursiva e visual dos atores sociais no discurso das marcas para investigar a importância que esses atores possuem no discurso. No caso das marcas, esta análise se faz necessária porque além das marcas gráficas construídas no texto, há outros modos semióticos que conduzem discursos, práticas e interpretações que precisam ser evidenciados na pesquisa.

Segundo informações obtidas na página virtual da empresa Na Floresta Alimentos Amazônicos*, a marca *Na'kau* utiliza o cacau regional como matéria prima o empresário Artur Bicelli Coimbra lança

no mercado chocolates amazônicos, tendo como diferencial a ausência de glúten, lactose, gorduras trans e aromatizantes, possuindo apenas cacau e açúcar na sua composição. O chocolate recebeu o nome de *Na'kau* e contou com a parceria do Instituto Federal do Amazonas (IFAM), desde 2015. O nome do chocolate derivou por processo de aglutinação da primeira sílaba do nome da empresa, Na Floresta Alimentos Amazônicos, com a última sílaba da palavra cacau, em Tupi Guarani, que é Kakau.

Com a proposta de colaborar com o desenvolvimento da Amazônia, a empresa²⁸ diz acreditar que uma das únicas, rápidas e independentes formas de levar o desenvolvimento e a qualidade de vida para extrativistas e agricultores amazônidas é empreendendo como empresa social, pagando valores justos e repassando para um mercado exigente e consciente produtos de alta qualidade.

Figura 4: As raízes amparadoras da marca Na'kau: chocolate amazônico



Fonte: Página Online Oficial da Marca. Disponível em: <https://www.nakau.com.br/sobre-nos>. Acesso em 10/05/2020

28 Na floresta: fábrica de chocolates amazônicos desenvolvidos por empresa incubada na ayty – incubadora do IFAM. Disponível em: <<http://200.129.168.193:16000/ayty/2017/01/30/na-floresta-fabrica-de-chocolates-amazonicos-desenvolvidos-por-empresa-incubada-na-ayty-incubadora-do-ifam/>>. Acesso em: 20/06/2017.
Página Online Oficial da Marca Na'kau: chocolate amazônico. Disponível em: <<https://www.nakau.com.br/sobre-nos>>. Acesso em 10/05/2020.

A empresa afirma possuir um dos chocolates mais puros do mundo, utilizando recursos naturais e valorizando o homem e a mulher da floresta, dizendo pagar um valor justo pelos seus produtos, pois acreditam que a conservação da floresta se faz por meio da valorização dos produtos naturais e de seus produtores. Portanto, segundo a empresa, ao adquirir esses produtos, o consumidor contribuirá na conservação da floresta e na melhoria de vida de amazônidas.

REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA E VISUAL DOS ATORES SOCIAIS

Tendo como escopo a representação dos eventos discursivos, por meio dos processos, pelo seu sistema de transitividade da Gramática-Sistêmico-Funcional que descreve os participantes e os processos que compõem o discurso da marca *Na'kau*, e a representação dos atores sociais com diferentes enfoques: incluídos ou excluídos, agentes ou pacientes, personificados ou não-personificados, genéricos ou específicos, partiremos agora para a análise discursiva e visual de dois atores sociais representados pela marca de chocolate *Na'kau*.

Texto 1: Representação discursiva do Sr. Orange

Sr. Orange (identificado) **é** (processo relacional) o mais **novos** “**Autor da experiência**”, (identificador) junto com seus **amigos e familiares** (atores) produzem (processo material) um **fantástico cacau** (meta) nas proximidades do município de Borba – Amazonas, **juntos eles** (atores) **coletam** (processo material) e com as **mãos jeitosas** (atributo) de **Orange** (portador) o **cacau** (meta) **é** (processo relacional) **posto** (processo material) para **fermentar e secar** (processo material). **Orange** (ator) **demonstrou** (processo mental) um **grande potencial de liderança** (atributo) para **organizar** (processo material) 10 famílias **produtoras** (processo material) de **cacau** (meta), todas no mesmo laço familiar que o seu.

Fonte: Embalagem do chocolate 54% *Na'kau*: *chocolate amazônico*.

O texto acima revela a presença de processos materiais, no total de sete, por evidenciar ações relativas à produção e seus estágios de trabalho braçal: produzir, coletar, fermentar, secar a amêndoa do cacau e de organização das famílias para realização do trabalho. Há, também, processos relacionais nesse texto da empresa, no total de dois, pois servem para interligar o identificado às atribuições que são feitas para ele, nesse caso são atribuições positivas ao trabalho desempenhado por Orange e sua família quando cita as palavras “novo autor da experiência”, “mãos jeitosas” e “grande potencial de liderança”. Houve apenas um processo mental utilizado pela marca na representação de Orange quando se refere que ele demonstrou possuir um grande potencial de liderança, fato que agrega e traz informações adicionais e diferenciadas ao participante experienciador do fenômeno.

Quanto à análise textual via ADC, os termos novo “Autor da experiência”, “fantástico cacau”, “mãos jeitosas” e “grande potencial de liderança” são utilizados exercendo a função de adjetivos avaliativos / valorativos, já que estes são utilizados para atribuir determinados juízos de valor, além de serem também opiniões subjetivas evidenciam um teor valorativo da marca, que deseja realçar o seu diferencial como produto e processo de produção.

SUMÁRIO

Figura 5: Representação visual do Sr. Orange Aires



Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Sob a perspectiva dos atores sociais, o Sr. Orange é incluso no texto como agente, pois tem participação no processo de produção do chocolate como o mais novo 'autor da experiência'. De acordo com o quadro da categorização, o ator social Orange está classificado de maneira específica e personalizado, determinando sua função na produção de cacau, é um ator diferenciado quanto ao papel de líder que exerce na comunidade, por participar juntamente com seus familiares e produzir um fantástico cacau no município de Borba no Amazonas. A categorização, portanto, ocorre por identificação individual do agente pelo primeiro nome, aparecendo três vezes no discurso da marca, especificando sobre sua família, que ajuda na produção do cacau, e localidade de Borba onde mora.

Sr. Orange Aires é identificado ainda como o “Novo autor da experiência”, por ser produtor rural, dono de cacau, que se interessou em participar da empresa. No aspecto imagético, na embalagem, o participante representado, sr. Orange está em um local que nos remete à floresta amazônica por trás da embalagem do chocolate, que está em cima de um tronco de árvore, representando um ideário de uso sustentável da floresta e consumo de chocolate orgânico que a empresa defende. Na imagem em que aparece está no canto inferior direito da embalagem e ao seu lado o potencial do seu chocolate, que é de 54%, com as informações 'cacau nativo do Amazonas', logo abaixo de sua foto está escrito: 'Barra de chocolate cuidadosamente feita com raros cacaos colhidos pelo Sr. Orange'. Novamente, evidencia-se o ator social e seu ato de fazer, via processo material, e o resultado com o produto da marca – chocolate

De acordo com o quadro da representação dos atores sociais de Van Leeuwen (2008), o Sr. Orange pode ser identificado como incluso, agente envolvido na ação, de modo específico e individual, sorridente, com um cacau nas mãos, a matéria-prima do chocolate.

SUMÁRIO

Quanto à imagem segundo o quadro da representação do Orange em relação ao observador, acontece em plano fechado, próximo e individualizado, trazendo uma familiaridade. A relação é de envolvimento com o observador pelo ângulo frontal do nível do olhar que demonstra um poder igualitário entre quem olha e quem é representado. Ocorre uma interação, resultado do endereçamento direto do olhar para o observador.

A seguir a análise recai sobre outro ator social, nesse caso, Arilson que é representado nas formas visual e discursiva pela marca *Na'kau* duas vezes.

Texto 2: Representação discursiva do Arilson

Arilson (ator) **possui** (processo material) **3 filhos** (meta) e **herdou** (processo material) de seu pai um **raro cacaoal encravado** (meta) no meio do **melhor solo** (atributo) que a Amazônia **pode ter**, (modalidade epistêmica) **conhecido** (processo mental) como terra preta de índio – **esses solos antropogênicos** (identificado) se **tornaram** (processo relacional) **pretos** (identificador) pelo acúmulo de resíduos orgânicos **depositados** (nominalização) por **tribos indígenas** (experenciadores) que **viveram** (processo mental) no **local** (Circunstância de lugar).

Fonte: Embalagem do chocolate 63% *Na'kau*: *chocolate amazônico*.

Quanto à análise sob a ótica da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), os processos utilizados no texto da marca são os materiais, no total de dois: 'possuir e herdar'. Os processos mentais, no total de dois, aparecem com as palavras 'conhecer' e 'viver', e o processo relacional aparece apenas em: 'tornaram'.

Conforme o quadro 2 da representação dos atores sociais, de Van Leeuwen (2008), Arilson é incluso no texto como ator por herdar as terras, é identificado individualmente por nome, quantidade de filhos. Arilson apesar de identificado fica em segundo plano por ser determinado por associação com sua terra, que ganha um papel principal e função social diferenciada na fábrica por ser categorizada e identificada por uma classificação positiva de melhor solo que a Amazônia pode ter.

Quanto à análise do texto, conforme a Análise de Discurso Crítica, Fairclough (2001), há atribuições positivas ao seu cacoaal classificado como 'raro e o melhor solo que a Amazônia pode ter', ocorre ainda na frase o aparecimento da modalidade epistêmica na expressão pode ter, que possui grau intermediário de possibilidade.

Texto 3: Representação discursiva do Sr. Arilson

Esse (identificador) é (processo relacional) o **Sr. Arilson Grana “Doca”**, (identificado) **o primeiro amigo** (fenômeno) que a **Na Floresta** (experienciadora) **conquistou**, (processo mental) hoje o **Doca** (ator) **faz** (processo material) um dos **melhores cacaus do Amazonas** (meta).

Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

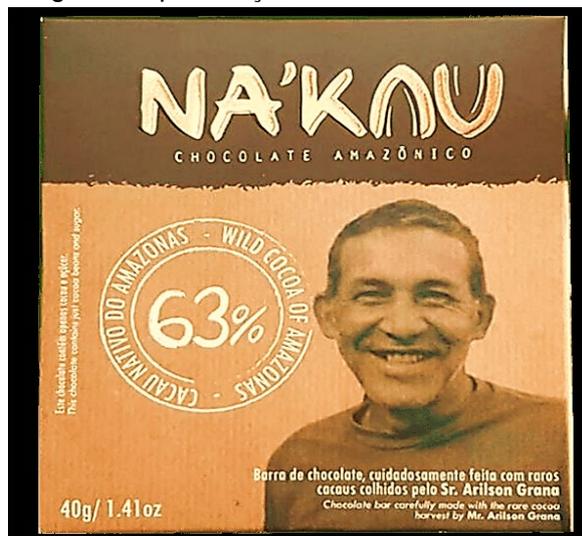
Ainda se tratando do ator social Arilson, de acordo com a Linguística Sistêmico-Funcional, no que se refere aos processos, há processos material e mental que aparecem na mesma frase, causando uma dualidade entre fazer e conquistar. O processo relacional utilizado no texto tem a função de interligar o pronome demonstrativo com o participante da oração, o identificado Sr. Arilson Grana “Doca”. A sentença inicia com o identificado, no caso o ator social, isso apresenta ele em destaque no discurso. Interessante observar que isso pode ser construído neste diálogo entre o texto verbal e visual, porque isolado talvez não surtisse o mesmo significado.

Conforme o quadro 2 da representação dos atores sociais, neste texto da empresa, Arilson, portanto, já é categorizado como agente incluso no processo produção do chocolate, por “fazer um dos melhores cacaus”, com participação ativa, sendo personalizado e determinado individualmente com nominalização formal por pronome de tratamento, nome, sobrenome e apelido.

De acordo com a análise textual ADC, os itens lexicais 'primeiro amigo' e 'faz um dos melhores cacaus do Amazonas'

evidenciam que há uma associação de informações sobre sua parceria diferenciada com a empresa por possuir atribuições positivas, distinta das demais empresas e valorativa positiva ao cacau e ao seu desempenho na empresa.

Figura 6: Representação visual do Sr. Arilson Grana



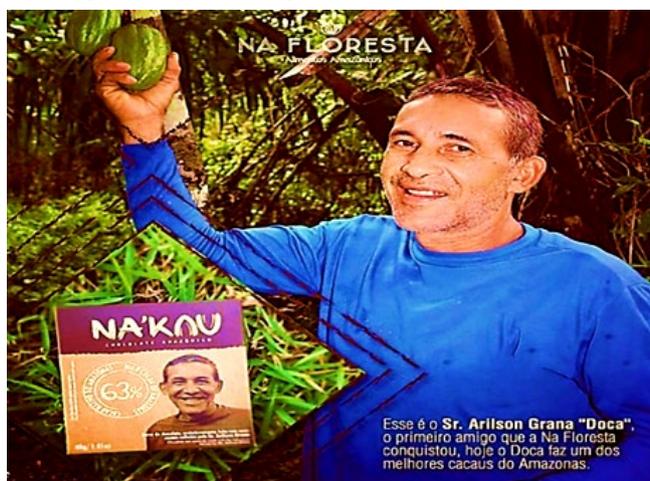
Fonte: Embalagem do chocolate 63% Na'kau: *chocolate amazônico*

Quanto à análise do texto visual, Sr. Arilson é identificado como produtor rural, dono de cacau, que se interessou em participar da empresa. Na imagem em que aparece está no canto inferior direito da embalagem e ao seu lado o potencial do seu chocolate, que é de 63%, com os dizeres cacau nativo do Amazonas, logo abaixo de sua foto está escrito: 'Barra de chocolate cuidadosamente feita com raros cacaos colhidos pelo Sr. Arilson Grana'.

De acordo com o quadro 2 da representação dos atores sociais, Arilson Grana é representado visualmente na embalagem do chocolate de modo incluso como agente envolvido na ação, de forma específica e individual e sorrindo.

Quanto à imagem que representa Arilson em relação com o observador, sua a distância ocorre em plano fechado, próximo e individualizado, trazendo uma familiaridade. A relação é de envolvimento com o observador pelo ângulo frontal do nível do olhar que demonstra um poder igualitário entre quem olha e quem é representado. Há uma interação, resultado do endereçamento direto do olhar para o observador, ressaltando uma dinâmica entre eles.

Figura 7: Representação visual do Sr. Arilson Grana



Fonte: Facebook Na Floresta <<https://www.facebook.com/nafloresta>> Acesso em: 20/06/2017

Nessa segunda imagem de Arilson, de acordo com o Quadro 2 da representação dos atores sociais, ele é incluso como agente envolvido na ação, de modo específico e individual, sorridente, com um cacau nas mãos, a matéria-prima do chocolate.

Quanto ao quadro 3 da representação do ator social em relação ao observador, a distância ocorre em plano aberto. A embalagem do chocolate surge visualmente em primeiro plano, em segundo plano Arilson Grana aparece sorrindo com um cacau na mão e blusa de mangas compridas para se proteger-se do sol.

O representado Arilson possui uma superioridade em relação ao expectador, pois o endereçamento do olhar ocorre de modo oblíquo, um pouco acima do nível do olhar. Há uma interação com o observador por endereçamento direto, por olhar diretamente. Em um terceiro plano há a representação da floresta Amazônica, onde os cacaus do agricultor estão plantados e onde esses ribeirinhos nas comunidades amazonenses vivem.

Portanto, percebe-se com essas análises que da mesma forma que Orange, Arilson foi representado como agente por participar ativamente da empresa como agricultor, coletor, fornecedor de cacau. Ambos, de acordo com a marca *Na'kau*, estão satisfeitos por essa parceria com a empresa, pois é uma forma de subsistência, de visibilização desses agricultores dentro do processo de produção do chocolate e de utilização dos recursos naturais de modo sustentável, que é a proposta da empresa. Porém, ressalta-se que esse discurso é produzido pelo ponto de vista da marca, colocando-se como agente transformadora de vidas nessas comunidades.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES

Tendo como objetivo realizar uma Análise Crítica do Discurso da marca *Na'kau*: chocolate amazônico na representação dos eventos discursivos e dos atores sociais, a análise demonstrou que a marca *Na'kau*: chocolate amazônico aparece como agente principal na contribuição da conservação da Amazônia e pesquisa para o desenvolvimento dos seus produtos na busca pela valorização dos produtores regionais, considerada pela marca um pagamento justo aos agricultores, acima do valor pago no mercado local. A *Na'kau*: chocolate amazônico se apresenta como transformadora das comunidades em que está trabalhando.

Pela observação dos aspectos analisados, na representação discursiva dos atores sociais observamos que os processos materiais e mentais são mais recorrentes. Tendo em vista que, os processos materiais focalizam na realização produtiva do cacau e os mentais remetem, na maioria das vezes, aos processos sensoriais e afetivos, que a empresa também almeja destacar no seu discurso.

A inclusão dos participantes ocorre de forma específica ao citar o nome de cada agricultor. A empresa também os identifica com sua localidade, informações pessoais e funções na empresa. Na representação visual, os atores sociais aparecem sorrindo, individualizados e interagindo com o observador, por meio do olhar que se dirige diretamente para o observador (viewer) ao olhar diretamente para ele.

Portanto, a marca representa, diante desses atores, os agricultores e moradores das comunidades do Amazonas que sempre ficaram excluídos da vista do consumidor como parte do processo de produção. Com a inclusão dos agricultores com nomes, localidades, características e fotos divulgadas houve uma visibilização de seus papéis sociais. Por possuir todos esses valores agregados à marca o chocolate ainda é vendido em lugares específicos e com um preço considerado alto. Isso ressalta o fato de que produzir de forma diferenciada ainda é oneroso para as empresas, tornando o produto acessível a poucas pessoas. —

REFERÊNCIAS

FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change*. London/New York: Routledge, 1992.

_____. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003.

SUMÁRIO

_____. *Discurso e mudança social*. Coord. de trad.: MAGALHÃES, I. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. Campinas, SP: Mercado de letras, 2014.

GUALBERTO, C. PIMENTA, S. (orgs.) *Semiótica social, multimodalidade, análises, discursos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2° ed. Londres: Arnold, 1994.

_____; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *An introduction to functional grammar*. 3° ed. London: HodderEducation, 2004.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images. The Grammar visual design*. London; New York: Routledge, 2006 [1996].

KREUTZ, E. de A. O discurso multimodal das marcas mutantes. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Disciplinares da Comunicação XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Anais* – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

LIMA, Anderson. Texto: A Função Persuasiva Dos Rótulos De Embalagens: A Modificação De Um Gênero. (2009) In: Página virtual Recanto das Letras. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1705391>>. Acesso em: 03/07/2020.

PINHEIRO, V. S.; MAGALHÃES, C. A representação de atores sociais em capas da revista “raça brasil”. In: *Proceedings of the 33rd Internacional Systemic Functional Congress*, 2006.

SAMPAIO, R. *Propaganda de A a Z: Como usar a propaganda para construir marcas e empresas de sucesso*. 4° ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

SOARES, N. M. M. *Discurso verde: reposicionamento discursivo das marcas*. Tese Doutorado – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____; VIEIRA, J. A. Representação multimodal dos atores sociais no discurso de marcas. In: *Signum: Estudos Linguísticos*, Londrina, n° 16/1, p. 233-258, jun. 2013.

_____; SILVA, E. C. M. Relações interpessoais: modalidade no discurso institucional. In: *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 8, n. 01, jan-jul, 2016.

VAN LEEUWEN, T. *Discourse and practice: new tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press, 2008.

SITES CONSULTADOS:

RECANTO DAS LETRAS. *A Função Persuasiva Dos Rótulos De Embalagens: A Modificação De Um Gênero*, de LIMA, A. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1705391>>. Acesso em: 03/07/2020.

NA FLORESTA: *fábrica de chocolates amazônicos desenvolvidos por empresa incubada na ayty* – incubadora do IFAM. Disponível em: <<http://200.129.168.193:16000/ayty/2017/01/30/na-floresta-fabrica-de-chocolates-amazonicos-desenvolvidos-por-empresa-incubada-na-ayty-incubadora-do-ifam/>>. Acesso em: 20/06/2017.

NA'KAU: *chocolate amazônico*. Disponível em: <<https://www.nakau.com.br/sobre-nos>>. Acesso em 10/05/2020.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/marca/>>. Acesso em 12 de maio de 2020.



SUMÁRIO



DISCURSOS
E INTERTEXTUALIDADES

parte

11



9

Alexandre Rodrigues Gomes
PPGICH-UEA - SDISCON

Otávio Rios
PPGICH-UEA

CONVERGÊNCIAS
PÓS-COLONIAIS:
LÍDIA JORGE
E MIA COUTO

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.809.242-265

INTRODUÇÃO

Assim como no século XIX ocorreu a descolonização das Américas, com a dos Estados Unidos tendo ocorrido já desde 1776, um dos fenômenos históricos mais marcantes do século XX foi, sem dúvida, o processo de descolonização da África e da Ásia, quando numerosas colônias se libertaram de suas respectivas metrópoles europeias. Sob a liderança do Mahatma Gandhi, uma das mais notórias descolonizações foi a da Índia, que se tornou independente do Império Britânico em 1947, desmembrando-se em seguida em Índia (hindu) e Paquistão (muçulmano). Com relação às colônias portuguesas, tal processo começou a partir da década de 1960. Em 1961, começam os conflitos em Angola e na Guiné e, em 1964, estoura a guerra colonial – ou anticolonial – em Moçambique. Enquanto isso, Portugal seguia sob o regime ditatorial do Estado Novo, que insistia em manter, no Ultramar, o multissecular Império Lusitano, cujo edifício, todavia, revelava cada vez mais rachaduras, dando mostras de que, a qualquer momento, poderia vir a desabar, soterrando em seus escombros tanto portugueses quanto africanos.

A Guerra Colonial prosseguiu até 1974, que é quando ocorre em Portugal a Revolução dos Cravos, evento que daria início ao processo de redemocratização do país. Sob o novo governo, o Estado Português, através dos Acordos de Lusaka, reconheceu formalmente o direito de Moçambique à independência, a qual veio a ser proclamada a 25 de junho de 1975. O fim da guerra com Portugal, entretanto, não representou de modo algum o início de uma era de paz. Moçambique passou a ser governado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que tinha um projeto socialista, mas que, de qualquer forma, não obteve êxito em construir em Moçambique uma sociedade justa, próspera e democrática. O fracasso da FRELIMO em reunir todos os segmentos da sociedade em prol de um projeto comum de nação

mergulhou Moçambique em uma longa guerra civil, entre a FRELIMO e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), duas forças que, por serem respectivamente de esquerda e de direita, refletiam no microcosmo nacional a Guerra Fria que dividia a política mundial em dois grandes blocos antagônicos: o dos países capitalistas — liderados pelos Estados Unidos —, e o dos países socialistas, sob a liderança da União Soviética. A Guerra Civil em Moçambique só chegou ao fim em 1992, através de um acordo de paz assinado em Roma. Eis o contexto histórico em que se passa o romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge.

A escritora portuguesa Lídia Jorge nasceu a 18 de junho de 1946, no Algarve. Formou-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, trabalhou como professora e publicou mais de vinte livros, entre romances, coletâneas de contos e uma peça teatral. Publicou ainda, em 2009, o ensaio *Contrato Sentimental*, cujos textos versam acerca do sentido de nacionalidade, de Portugal em si mesmo e no mundo. Foi, todavia, exercendo a atividade de professora que ela passou anos decisivos de sua vida em Angola e Moçambique, durante o período final da Guerra Colonial, experiência que depois transfiguraria em literatura e que certamente lhe serviu de matéria-prima para a construção narrativa do romance *A Costa dos Murmúrios*, obra lançada em 1988, quando a redemocratização de Portugal e a independência de Moçambique já estavam consolidadas, mas a Guerra Civil ainda seguia em pleno vigor na ex-colônia africana.

Lídia Jorge insere-se, portanto, no rol dos escritores portugueses que têm levado avante a literatura de seu país a partir do *Abril de 75*, episódio histórico que demarca não só o recomeço da democracia no país como também o fim da sua epopeia imperial de nada menos que aproximadamente meio milênio. Por conseguinte, é um momento mais do que oportuno de se fazer um balanço geral dessa longa odisseia lusitana por terras e mares de tudo quanto é continente. O lendário herói grego Ulisses, a quem mitologicamente se atribui a fundação de Lisboa,



SUMÁRIO

SUMÁRIO

é, mais do que nunca, uma boa personificação do Portugal moderno, talvez mesmo do Portugal de sempre; no seguinte sentido: depois de vencer a guerra com os troianos, Ulisses viaja através de terras e mares nunca dantes navegados (ao menos por ele) e enfim regressa à sua terra, onde Penélope fielmente o espera. Todavia, ele não encontra a paz nem o descanso logo de imediato; antes, tem que reconquistar seu solo, eliminando um por um os pretendentes de Penélope, ela própria também uma personificação da pátria. Portugal rodou igualmente o mundo inteiro, por cinco séculos guerreando e cravando seu padrão em cada canto do Globo. Agora, finda a era das conquistas ultramarinas, desabado o império multicontinental, regressa de mãos vazias (mas de alma repleta) ao seu pequeno território de sempre, e vê que precisa outra vez reconquistá-lo. Na Reconquista de um milênio atrás, teve de guerrear contra os mouros; foi uma guerra militar, em que afirmou sua identidade. Agora, a Reconquista é outra, não é de natureza militar. Trata-se de uma batalha consigo mesmo, já não para afirmar e sim para re-buscar sua identidade, no concerto plurifônico da Era da Civilização Global, da qual o próprio Portugal foi um dos precursores cinco séculos atrás. É no contexto dessa nova Reconquista que se insere Lúcia Jorge com sua relevante obra. O objetivo deste estudo se desdobra em dois escopos: num primeiro momento, analisar os mecanismos metaficcionalizados utilizados por Lúcia Jorge para a representação da guerra colonial entre Portugal e Moçambique e, num segundo momento, investigar as convergências temáticas entre a sua obra e o romance *A Confissão da Leoa* (2012), do escritor moçambicano Mia Couto (1955-), do qual falaremos mais adiante.

DO SÉCULO XIX AO PÓS-MODERNISMO

Como em *A Costa dos Murmúrios* (1988) Lúcia Jorge trabalha o gênero da ficção historiográfica, convém traçar um paralelo entre o

romance histórico do século XIX, que foi quando surgiu e se consolidou tal modelo de romance, e a ficção histórica nos moldes em que é ela feita hoje em dia, isto é, dentro do que se convencionou chamar de narrativa pós-moderna.

O romance histórico como gênero literário – ou subgênero do gênero romance – tem seu marco inicial em começos do século XIX, através do escritor escocês Walter Scott (1771-1832). O Romantismo estava ainda começando por sua vez a se afirmar, o que significa que o romance histórico nasce praticamente junto com a própria estética romântica que iria consagrá-lo no decorrer do século XIX, não só por meio de Walter Scott como de diversos outros escritores românticos de toda a Europa e também das Américas. Entre os quais, podemos destacar: Honoré de Balzac e Victor Hugo (França), Charles Dickens (Inglaterra), Alexandre Herculano (Portugal), José de Alencar (Brasil), Leão Tolstói (Rússia). Rogério Miguel Puga (2006), em seu ensaio sobre o romance histórico, ao discorrer acerca de como funcionava o referido subgênero no século XIX, afirma:

O narrador do romance histórico, frequentemente heterodiegético e onisciente, afirma-se, por vezes, como um historiador/investigador e também, até certo ponto, biógrafo que guia o leitor através da História e dos arquivos, utilizando, nos romances tradicionais, o pretérito perfeito ao rentabilizar a distanciação com o passado histórico através de apartes, comentários e descrições possíveis apenas algum tempo depois do tempo da ação (p. 45).

Dessa forma, eis algumas das características fundamentais do romance historiográfico do século XIX:

1. O narrador aparece mais frequentemente em 3ª pessoa, onisciente e invisível, como num concerto a uma só voz, em que as outras vozes são apenas coro. A voz narrativa é cedida em vários momentos às personagens, porém logo retorna ao narrador em terceira pessoa, que, além de onisciente, é

SUMÁRIO

invisível, no sentido de que em momento algum se dirige ao leitor nem tampouco lhe expõe suas dúvidas e dificuldades na construção do romance.

2. Os enredos são geométricos e lineares: início, meio e fim, com clímax e desenlace. A carpintaria do enredo prima pela harmonia narrativa.
3. Há um culto à figura do herói, cuja grandeza, falsa ou real, é enaltecida. Isso não quer dizer que os heróis históricos serão necessariamente os personagens principais do livro; o que significa é que girarão em torno deles os protagonistas do romance, os quais, por serem personagens ficcionais, dão ao narrador a liberdade criativa que os personagens reais lhe negam, uma vez que, no século XIX, não convém mexer demais nas figuras históricas reais.
4. Há objetividade, ao menos como meta, ou seja, o referencial é o objeto, isto é, o fato histórico, em torno do qual se movimentam os personagens e se desenrola o novelo de seus enredos.
5. O escritor visa a transmitir a realidade histórica através da ficção, simula buscar certa fidelidade ao fato histórico.
6. Como boa parte dos romances do século XIX, muitos dos romances históricos foram primeiro publicados em folhetins, para só depois saírem em formato de livro. Isso explica o porquê dos enredos geométricos, uma vez que, sendo publicados em jornais, era imprescindível que o escritor narrasse de modo a prender a atenção dos leitores ao ponto de deixá-los, a cada capítulo, tão curiosos quanto ao capítulo seguinte, que a venda do próximo fascículo já ficasse garantida por antecipação. Nesse sentido, os romances do século XIX são semelhantes às atuais telenovelas e minisséries, o que não significa, obviamente, colocá-las em pé de igualdade com a obra dos

grandes escritores do século XIX, que são clássicos da literatura universal em todos os tempos.

Estabelecidas as características gerais do romance histórico de dois séculos atrás, convém que enumeremos agora os principais aspectos da ficção historiográfica pós-moderna, cujo narrador “afasta-se da biografia tradicional, ou seja, da sequência linear de factos ‘materiais’ que constitui o todo da vida e da memória histórica do sujeito biografado” (PUGA, 2006, p. 46). Tal modelo (ou antimodelo) narrativo está bastante presente na literatura portuguesa contemporânea, na qual se insere a obra de Lídia Jorge. Vejamos:

1. Narradores em 1ª pessoa, nada oniscientes. Há uma presença maior de narradores em primeira pessoa, os quais, dessa forma, saem do coro e, no concerto narrativo, assumem o posto de solistas. Como tais vozes muitas vezes são discordantes (em linguagem musical poderíamos dizer: dissonantes), o concerto narrativo por elas engendrado nem sempre é harmônico. Ao contrário, é muitas vezes um duelo de vozes em conflito.
2. Enredos não-lineares: mosaico de memórias individuais. Na ficção historiográfica pós-moderna, quando o narrador é onisciente, em terceira pessoa, ele costuma, metaficcionalmente, fazer-se visível, expondo e discutindo suas dúvidas acerca da própria narrativa que está a conduzir.
3. Deixa claro não ter a pretensão de fidelidade aos fatos. O escritor não se coloca como historiador; ao contrário, esse sim é que é visto como ficcionista. O romancistas expõem, assim, sua desconfiança em relação aos dados e documentos da historiografia oficial.
4. Há mais subjetividade, na medida em que, na ficção historiográfica pós-moderna, o referencial passa a ser o sujeito (ou seja, os personagens) e não o objeto, isto é, o evento histórico em si.

5. Através do recurso da carnavalização, as figuras históricas são objetos de sátira, de paródia, são ridicularizadas. É a rejeição ao culto dos heróis, que são então destronados. Daí por que os verdadeiros protagonistas dos romances pós-modernos são os marginalizados, figuras fora (e muitas vezes longe) do núcleo do poder. Enfim, o homem comum e a mulher comum.
- 6.. Os romances pós-modernos não são publicados em folhetins, já saem diretamente em formato de livro, o que confere ao escritor liberdade para construir o enredo desconstruindo-o ao mesmo tempo, visto que não se encontra atrelado ao compromisso comercial de prender a atenção dos leitores capítulo por capítulo, a cada fascículo do folhetim.

Todas essas formas de linguagem usadas na literatura historiográfica pós-moderna vão ao encontro do que a estudiosa canadense Linda Hutcheon teoriza acerca da metaficção, fenômeno comum nas literaturas ocidentais contemporâneas. De acordo com ela, “a metaficção é a narrativa autorrepresentativa e autorreferencial, que questiona seu status como texto ficcional e seu processo de produção” (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p. 16). É a ficção que se volta para si mesma e comenta seu próprio processo criativo. Como consequência disso, muda-se bastante a perspectiva em relação ao leitor, pois ele deixa de ser um mero consumidor do texto literário e passa a integrar, de certo modo, o próprio processo criativo do escritor, uma vez que este lhe expõe – sem pudor algum – os andaimes e as ferramentas de sua engenharia e arquitetura literária, como que dialogando com o leitor, na medida em que lhe dá conta das dúvidas que o curso da narrativa lhe traz, além de fazer, ao mesmo tempo, a crítica do próprio romance que está a narrar. Veremos, adiante, como tudo isso se manifesta no romance de Lída Jorge.

SUMÁRIO

UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Ao longo do romance *A Costa dos Murmúrios* (1988) desenrola-se a trajetória de Eva Lopo, uma jovem mulher portuguesa que vai morar em Moçambique acompanhando seu noivo Luís Alexandre – ou simplesmente Luís Alex – que, após alistar-se no exército, é enviado para lutar na Guerra Colonial entre as forças do agonizante Império Português e as dos movimentos de libertação de Moçambique. Vinte anos depois, Eva Lopo decide narrar (poderíamos dizer: murmurar) tal experiência que acabou sendo imensamente decisiva em sua vida, que não mais será a mesma a partir de então. Em seu longo relato, ela conta desde fatos de sua vida pessoal aos acontecimentos concernentes ao terror da guerra, com suas implicações políticas, sociais e psicológicas em moçambicanos e portugueses.

Um dia, Luís Alex tem que partir para o combate contra os moçambicanos, longe da cidade da Beira, que é onde ficam hospedados — em um ilustre hotel de nome *Stella Maris* — diversos oficiais portugueses, junto com suas famílias, assim como as esposas e filhos dos que estão na frente de batalha. Assim, enquanto seu noivo parte para a guerra em Cabo Delgado — norte de Moçambique — Eva Lopo fica a travar sua “guerra particular”, que é tentar entender como funciona todo aquele ambiente, que é totalmente novo para ela. Um primeiro choque já tinha sido ver o quanto os homens portugueses maltratam e oprimem suas esposas, inclusive ao ponto de baterem nelas sem a menor cerimônia, sem que ninguém em volta – mesmo algumas das próprias mulheres – ache isso um horror; ao contrário, a reação de todo mundo – que é exatamente nenhuma reação – é como se tudo aquilo fosse algo absolutamente natural.

Voltando ao universo de *A Costa dos Murmúrios* (1988), outras (e decisivas) decepções ocorrem na vida Eva Lopo. Uma delas –

SUMÁRIO

talvez a principal – é descobrir que o seu noivo Luís Alexandre estava longe de ser aquele que ela tanto idealizara e com quem viera de Portugal para Moçambique, com a alma cheia de perspectivas. É que sua amiga Helena, cujo marido é capitão e também se encontra em combate, um dia lhe mostra diversas fotografias em que Luís Alexandre aparece cometendo as mais horrendas atrocidades, entre as quais carregar — espetadas numa vara — cabeças de moçambicanos degolados pelos portugueses. A imagem que ela tinha dele era a de um homem não apenas honrado como também de grande talento para a matemática e com um futuro promissor como matemático quando acabasse a guerra. Esse foi um dos motivos que a fizeram vir com ele a Moçambique; o outro motivo foi sua própria decepção com o sistema universitário português em seus tempos de juventude, sistema esse que ela considerava ultrapassado, inclusive por não dar voz às mulheres no debate acadêmico. Todas essas razões firmam sua decisão de acompanhar o noivo até o palco da Guerra Colonial. Só que a decepção com o caráter dele a abala profundamente. Contudo, por mais que seja terrível, tal abalo não a desfaz. Ao contrário, acaba sendo só mais um passo em seu ritual de amadurecimento como mulher e como ser humano. Outros passos desse longo ritual de iniciação ao conhecimento do mundo e de si mesma são a descoberta de como funciona a máquina da guerra, o modo como os portugueses veem os moçambicanos e, ainda, o modo como a imprensa reporta (ou omite) os fatos políticos, sociais e do cotidiano das pessoas comuns.

Um choque avassalador vem quando Eva Lopo toma ciência de que um monte de pessoas negras — que tinham aparecido boiando mortas no rio e em seguida carregadas em tratores e caminhões — não haviam morrido acidentalmente após ingerirem bebida envenenada. Tal envenenamento tinha sido premeditado por certas autoridades portuguesas, expressamente para eliminarem determinado número de moçambicanos. Sobre tão macabro envenenamento, um major português comenta, por exemplo: “Suicidaram-se colectivamente como

SUMÁRIO

as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes. Nunca, nunca, até o fim da Terra” (JORGE, 1988, p. 20). Os próprios termos pelos quais se referem aos nativos são sempre depreciativos, como que enfatizando o discurso de poder segundo o qual os colonizadores os dominaram porque eles eram inferiores e precisavam – para o seu próprio bem – ser colonizados. Chovem expressões como “*blacks*”, “selvagens”, “raças servis”. Bem como comentários do tipo: “não inventaram a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica” (*id.*, *ibid*, p. 13). A fim de denunciar à imprensa a verdadeira causa do envenenamento e da morte de tantas pessoas, Eva vai ao principal jornal da Beira, o *Hinterland*. Lá, porém, tem nova decepção. Mais um passo, portanto, em seu processo de amadurecimento. Ela se indigna com o fato de que o jornal não haja divulgado uma só nota quanto ao envenenamento, sequer como uma mera suspeita, e que não haja tampouco saído a investigar o caso. Nesse momento, a narradora nos dá a conhecer que o *Hinterland* é financiado por um magnata da África do Sul, talvez mesmo pelo governo daquele país, no qual vigorava, à época, o regime segregacionista do *Apartheid*. Ela desabafa: “Todas as pessoas civilizadas, entre a polícia e a informação, preferem a informação. Foi por isso que eu, que sou civilizada, preferi um jornal à polícia.” (*id.*, *ibid*, p. 134).

Em seu contato com o jornal, entretanto, acaba conhecendo Álvaro Sabino, um jornalista moçambicano com quem, já decepcionada com o noivo, terá um relacionamento que resultará em tragédia. Antes, todavia, que a tragédia se consume, o jornalista lhe revela ainda mais sobre a política colonial e o papel dúbio da imprensa frente à sociedade. Ele lhe conta que ele próprio costuma omitir verdades e proclamar mentiras conforme mandam os donos do jornal, mas que, às quintas-feiras, vai à forra através de uma coluna especial (intitulada *A Coluna Involuntária*), na qual faz a denúncia de tudo que está de fato a ocorrer, só que em uma linguagem cifrada, que é a única pela qual é possível, em tal contexto, levar a verdade ao público, entendendo-a

quem a entender. No convívio com Helena — a quem chama de Helena de Tróia, devido à sua estupenda beleza —, Eva vai conhecendo o lado escabroso de seu noivo: um cruel e covarde degolador. Na convivência com Álvaro Sabino (o jornalista), ela começa a conhecer a realidade de Moçambique e passa a ter algum contato direto com o povo moçambicano, algo que ela não tinha enquanto vivia apenas confinada no hotel ou na casa de Helena. Esse melhor conhecimento de Moçambique coincide com um melhor conhecimento de si mesma. Saindo do hotel para circular pelas ruas da cidade da Beira, Eva nota, por exemplo, que, ao mesmo tempo, em que os homens travam estrondoso combate nos campos de batalha, as mulheres e suas crianças travam uma silenciosa guerra no cotidiano da cidade, enquanto aguardam o regresso, respectivamente, de seus esposos e pais, sem saberem se voltarão vivos, mortos, mutilados ou, até mesmo, se voltarão algum dia.

Todo esse acúmulo de experiências faz com que Eva já tenha se tornado outra mulher quando Luís Alex finalmente volta à cidade da Beira, para selar seu matrimônio com ela. Assim que ele descobre que ela o estava traindo, ele desafia — na própria noite do seu casamento com ela — o jornalista Álvaro Sabino para uma roleta russa, conforme mandava o código de honra do exército. Só que, no jogo da roleta, Luís Alex é quem acaba morrendo. Sua morte é narrada no prólogo (denominado *Os Gafanhotos*) como tendo sido um suicídio. Só no último capítulo é que é revelado que ele morreu por conta da roleta russa da qual obrigara o jornalista a participar. Isso significa que, embora seja fragmentária do início ao fim, a narrativa é ao mesmo tempo cíclica, geometricamente redonda, no sentido em que termina exatamente onde havia começado, com o capítulo final esclarecendo o que o prólogo deixara em nevoeiro. Tanto é que o prólogo leva o título de *Os Gafanhotos*, e a última frase do livro é exatamente “Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (JORGE, 2004 [1988], p. 287). Nesse prólogo, ou seja, nessa verdadeira tempestade verde em

SUMÁRIO

que milhares de gafanhotos, que vêm de longe, invadem e destroem as plantações por onde passam, é possível vislumbrar uma alegoria dos portugueses: estrangeiros que invadiram Moçambique, trazendo guerra, tirania e devastação. Por outro lado, a mesma imagem dos gafanhotos pode também simbolizar exatamente o contrário, isto é, os moçambicanos se levantando contra o domínio português, na busca e na luta por sua independência. Dessa forma, a alegoria dos gafanhotos se aproxima de algo semelhante a uma metáfora absoluta, segundo a definição de R.S. Furness: “A metáfora absoluta seria aquela em que não mais aparece a situação original, a experiência que re-evocaria a comparação” (1990, p. 32). Por conseguinte, ela se torna uma metáfora aberta, cuja decodificação já não se esgota num único significado possível.

No entanto, apesar do referido desenho geométrico, que conclui o romance precisamente no ponto em que o iniciara, ou seja, com as explicações pertinentes ao que havia sido narrado no prólogo, toda a narrativa é conduzida de maneira fragmentária. Somente o prólogo é narrado em terceira pessoa, isto é, pelo jornalista Álvaro Sabino, que também é personagem. Todos os nove capítulos subsequentes são relatados através de uma narradora protagonista, que é Eva Lopo. Portanto, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, e, conseqüentemente, com toda a carga de subjetividade que envolve (e desenvolve) tal diegese. Como ela relata experiências vividas vinte anos antes – e que resultaram num vasto e profundo, embora doloroso, amadurecimento –, para demarcá-lo, a narradora protagonista, ao referir-se a si mesma quando jovem, chama-se de Evita; só se denomina Eva Lopo quando se refere aos seus tempos atuais, já após sua metamorfose existencial ocorrida em Moçambique.

O prólogo tem o título de *Os Gafanhotos*, os nove capítulos são apenas numerados, não receberam título algum. Entre os diversos recursos de linguagem utilizados por Lídia Jorge nesse romance,

encontra-se o uso do discurso indireto livre, consagrado durante o século XX por escritores de diversas partes do Ocidente, tais como William Faulkner (EUA), James Joyce (Irlanda), Virginia Woolf (Inglaterra) e Clarice Lispector (Brasil). Pode-se identificá-lo já desde o prólogo, quando é narrada a cerimônia de casamento entre Eva Lopo e Luís Alex: “A noiva ia pensando, enquanto o elevador partia, como seria bom se houvesse um dirigível cortando o céu” (JORGE, 2004 [1988], p. 17). Mais adiante, no início do segundo capítulo: “Como percebeu tão bem a fosforescência dessa marca do capitão? Sim, cheguei a vê-la” (*id.*, *ibid.*, p 67).

Quanto ao tempo que transcorre ao longo do romance, é possível perceber dois níveis de tempo, bem distintos, correndo paralelamente um ao outro. Há o tempo cronológico, haja vista que se trata de Eva Lopo narrando situações ocorridas vinte anos antes, durante o período da Guerra Colonial, ou de Libertação, entre Portugal e Moçambique. São situações por ela vividas ou testemunhadas, ou simplesmente deduzidas, supostas, imaginadas. Como quer que seja, todas elas se referem a cerca de vinte anos antes do momento em que ela as narra. Há, portanto, uma demarcação cronológica precisa, nítida, clara. Um tempo cronológico que é também um tempo histórico, uma vez que se trata, simultaneamente, do período em que se dá a guerra entre a colônia africana e a metrópole europeia. No entanto, como tudo é narrado a partir de lembranças, através do fluxo da memória de Eva, flui igualmente um tempo psicológico ao longo de todo o romance, e que se caracteriza por ela ressaltar bem mais os acontecimentos que a marcaram mais profundamente (por mais triviais que sejam no contexto histórico) do que fatos talvez relevantes histórica e politicamente mas que não tiveram tamanha incidência sobre a vida e a alma dela. Ela mesma explica isso em várias passagens, como nesta a seguir: “Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se constitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que

SUMÁRIO

não seja a que se consegue a partir da correspondência?” (JORGE, 2004 [1988], pp. 42-43). Ou ainda: “Misteriosa como o pêssego – uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo”. (*id.*, *ibid*, p. 42). Já noutra passagem, parece referir-se à História de maneira irônica:

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar. Mas neste caso, por que insiste em História e em memória, e em ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira! (*id.*, *ibid*)

A linguagem metaficcional, que tem sido bastante recorrente na literatura pós-moderna, é mais um recurso de que Lídia Jorge se vale em *A Costa dos Murmúrios*, mais precisamente a metaficção historiográfica. Conforme já mencionado, de acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon, a metaficção é a narrativa autorrepresentativa e autorreferencial, que questiona seu status como texto ficcional e seu processo de produção. É a ficção que se volta para si mesma e comenta seu próprio processo criativo. Explicando a metaficção a partir da obra *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1984), de Linda Hutcheon, Camila Franco Batista (2010) comenta:

O narrador também pode parodiar as convenções literárias ou realizar comentários sobre elas ao longo do livro. As paródias de convenções podem aparecer em forma de comentários sobre a descrição de personagens, sobre o poder do escritor, sobre divisões de capítulos e causalidade do enredo, entre outros. Além disso, o narrador pode comentar o processo de escrita como se ele estivesse escrevendo o romance enquanto o leitor o lê. Além da paródia, duas formas de metaficção muito utilizadas são o *mise en abyme* (em francês, “colocar no abismo”) e a alegoria. As narrativas em *mise en abyme* contêm outras narrativas dentro de si (encaixes, caixas chinesas) ou críticas sobre o próprio texto (pp. 19-20).

Do início ao fim do romance de Lídia Jorge, identificamos a metaficção, pela insistência da narradora protagonista em deixar claro ao leitor que ele está diante de uma representação do real e não

do real em si, como no exemplo a seguir, em que ela discute consigo mesma (diante do leitor) de que modo organizar a narrativa, o que nela inserir e o que nela não colocar: “Não, não introduza um discurso destes no seu relato” (JORGE, 2004 [1988], p. 170). Trata-se do que Linda Hutcheon chama de narrativa narcisista, que é o processo de construção literária feito às claras, destinado ao leitor. “Enquanto este tem consciência de que está lendo ficção, ele é convidado a participar como co-criador do texto, percebendo assim que faz parte de um paradoxo” (HUTCHEON, 1984 apud BATISTA, 2010, p. 18). Em outras palavras, uma vez exposta a oficina da criação literária, a leitura flui gerundialmente; o leitor vê o escritor construindo o romance. Contudo, também isso é totalmente ilusório, pois o romance já está todo construído, participialmente pronto.

Embora o enfoque pelo qual se analisa aqui o romance *A Costa dos Murmúrios* seja o da metaficção historiográfica, como um romance histórico pós-moderno, é importante frisar que em sua narrativa se entrelaçam outros gêneros. Como Eva Lopo narra a sua própria vida, existe então a presença da ficção autobiográfica. Ao mesmo tempo, como em sua ida de Portugal para Moçambique ela acaba atravessando um árduo processo de amadurecimento como mulher, definindo seu caráter e sua identidade, pode-se falar de um romance de formação. Já nas partes em que se narra o funcionamento da imprensa, com diálogos ágeis e informações mais objetivas, a narrativa ganha contornos de um romance-reportagem. Tudo isso sem falar no tom memorialístico, visto que Eva Lopo não se limita a recordar fatos de sua vida pessoal, mas também da vida de muitas outras pessoas, bem como de todo um momento importantíssimo para a história tanto de Portugal como de Moçambique. Assim, a análise fica certamente mais completa se o livro for visto como um exemplo de romance multigênero.



SUMÁRIO

CONVERGÊNCIA PÓS-COLONIAL

Um dos temas mais fortes do romance *A Costa dos Murmúrios* (2004 [1988]), que será discutido na sequência, é a denúncia da opressão sofrida pelas mulheres portuguesas, por parte de seus noivos e maridos. Na abordagem dessa importantíssima questão, Lídia Jorge encontra uma espécie de complemento no romance *A Confissão da Leoa* (2012), de Mia Couto, escritor moçambicano da cidade da Beira, exatamente a cidade em que se passa a narrativa de Lídia Jorge.

Mia Couto, moçambicano nascido na cidade da Beira, em 5 de julho de 1955, é biólogo e escritor. Sua obra literária engloba os gêneros da poesia, da crônica, do conto e do romance. Começou sua carreira literária nos anos 1980 com o livro de poesia *Raiz de Orvalho* (1983) e se insere na tradição literária Pós-Colonial. Se José Craveirinha — o grande poeta nacional de Moçambique — em sua trajetória poética e revolucionária representa a luta pela independência frente a Portugal, Mia Couto reflete em sua obra a busca do povo de Moçambique por sua identidade, que é africana mas, ao mesmo tempo, híbrida bem como o anseio pela construção de Moçambique enquanto nação livre e soberana, já que a independência deu-lhe autonomia política mas o projeto amplo e profundo de uma nação próspera e justa clama ainda por ser concretizado.

Em seu romance *A Confissão da Leoa* (2012), Mia Couto parte de um evento verídico ocorrido em 2008 — que foi a morte de diversas pessoas devido a ataques de leões — para descrever todo um pesadelo social e psicológico sob o qual vivem as mulheres moçambicanas, sob o sistema patriarcal vigente entre as comunidades nativas de Moçambique. Interessante notar que os ataques dos leões foram, na região de Cabo Delgado, norte do país, palco da Guerra Colonial e também de parte do romance de Lídia Jorge. No romance

de Mia Couto, em sentido literal, os leões são feras vindas da floresta e que estão a matar pessoas; em sentido metafórico ou alegórico, porém, os leões representam o sistema rígido que oprime as mulheres, com as mais pesadas responsabilidades e nenhuma voz na tomada de decisões. Assim, enquanto Lúcia Jorge denuncia tal pesadelo psicológico e social na comunidade portuguesa, Mia Couto denuncia o mesmo processo nefasto ocorrendo entre o povo moçambicano.

Há que se falar um pouco mais detidamente sobre o livro de Mia Couto. Grande parte da história se passa na aldeia de Kulumani, assolada pela morte de várias pessoas (sobretudo mulheres), atacadas e devoradas por leões. Então, o caçador Arcanjo Baleiro vem de Maputo a Kulumani para dar cabo dos leões. A narrativa é conduzida a duas vozes, que vão se alternando a cada capítulo, mas que, às vezes, também dão a outros personagens a incumbência de narrar. Essas duas vozes que se alternam no comando diegético são a do próprio Arcanjo Baleiro e a da personagem feminina Mariamar. Os capítulos em que ele narra são, na realidade, fragmentos de seu diário, enquanto os capítulos narrados por ela levam sempre o título de *Versão de Mariamar*, com a respectiva numeração sequencial. O livro deixa, dessa forma, bem claro que se trata de duas versões distintas – e às vezes conflitantes – para os mesmos acontecimentos. Tal como o romance de Lúcia Jorge, o de Mia Couto é um romance narrado em primeira pessoa e de maneira fragmentada, através de relatos díspares que o leitor fica encarregado de reunir em um todo mais ou menos coerente. Mais ou menos porque algumas peças se encaixam, porém outras não.

São inúmeras as situações de opressão que Mia Couto aborda nesse romance, entre as quais uma das mais terríveis — e que, portanto, pode representar muito bem todas as outras — é quando a personagem Tandi sofre um estupro coletivo como punição por ter sido acusada de invadir um espaço ritualístico vedado a mulheres.

SUMÁRIO

Com base em determinados usos e costumes tradicionais, vários homens então decidem que – como punição por sua transgressão à tradição têm o direito de violá-la, e assim justificam o bárbaro e covarde crime do estupro. A referida personagem não mais se recupera psicologicamente de tamanha violência, passando a vagar como já morta em vida, até o momento em que é devorada por um leão, ao qual teria deliberadamente se entregado, em desesperado ato suicida. Ninguém a ajudou enquanto ainda vagava sonambulamente pela aldeia — nem mesmo as autoridades —, o que leva o caçador Arcanjo Baleiro, um dos dois personagens-narradores, a exclamar em seu diário: “Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (COUTO, 2012, p. 148). Mia Couto denuncia, dessa maneira, vários aspectos das tradições locais que precisariam ser erradicados da in-consciência das pessoas, para que se concretizasse, enfim, um projeto mais humano de nação sobre o Estado soberano já existente, ainda que outros aspectos da cultura local (como as lendas e a sabedoria oral, por exemplo) mereçam ser mantidos e preservados.

Até os nomes das personagens exprimem significados que traduzem a sua condição. Uma das vítimas dos leões — que é também uma das irmãs de Mariamar — leva o nome de Silência. Antes mesmo de morrer, devorada literalmente pelos leões da floresta, já vivia morta em vida, sem direito à voz, sob a ameaça contínua dos leões humanos (isto é, desumanos) do opressivo sistema patriarcal em que nascera e crescera. Assim, talvez por ter vindo a Kulumani com a missão de enfrentar e vencer os leões, salvando toda a população, o caçador de leões leva o nome de Arcanjo: Arcanjo Baleiro. E assim por diante, nomes nitidamente simbólicos para vários outros personagens da trama.

Através de seus narradores, Mia Couto vai nos mostrando toda a variedade de referenciais étnicos e culturais que compõem a identidade moçambicana, com significativo sincretismo de crenças,

SUMÁRIO

cultos e tradições, muitas delas passadas de geração em geração exclusivamente pela linguagem oral. Oralidade essa que, aliás, transborda na escrita de Mia Couto, de par com os seus neologismos e sua prosa frequentemente entremeada de poesia.

Outro ponto em que o relato de Mia Couto parece complementar o de Lídia Jorge é no que se refere às questões de discriminação étnica e cultural. Assim como vimos anteriormente, Lídia Jorge expõe todo o desprezo, menosprezo e aversão com que os brancos portugueses tratavam os negros e as negras, isto é, toda a população nativa de Moçambique, referindo-se aos moçambicanos por meio de expressões pejorativas como “*blacks*”, “*selvagens*”, “*raças servis*”. Sem omitir essa discriminação de brancos europeus contra negros africanos, Mia Couto, entretanto, traz também à luz uma discriminação em sentido contrário, ou seja, um preconceito bilateral, ou mesmo multilateral, em que cada instância étnica e cultural rejeita e discrimina as demais, de tal forma que uma pessoa, por relacionar-se com alguém de cultura ou etnia diferente, pode passar a ser discriminada não só por brancos, como também por negros e mulatos. Conforme podemos ler numa parte do diário de Arcanjo Baleiro, quando este fala sobre seu pai e sua mãe:

Talvez por ser de outra tribo, Henrique Baleiro escolheu uma mulata como esposa. Na altura, não era usual um negro casar com alguém de outra raça. O casamento tornou-o ainda mais solitário, arredado pelos negros e excluído por mulatos e brancos (COUTO, 2012, p. 33).

Refletindo sobre a realidade pós-colonial, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, a pensadora indiana Gayatri C. Spivak (2010) afirma que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (p. 67). Desse modo, no contexto da pós-colonialidade, homens e mulheres encontram-se livres das imposições do colonizador. Mas a mulher prossegue, frequentemente

SUMÁRIO

oprimida não apenas na sociedade como também dentro de casa, devido a todo um sistema patriarcal opressivo que segue em vigência mesmo após seu país já haver se libertado do domínio estrangeiro. Nesse ponto, a convergência de Spivak com Mia Couto é total, pois é exatamente essa a situação que ele também denuncia em *A Confissão da Leoa* (2012).

CONSIDERAÇÕES

Em seu romance sobre os leões de verdade e os leões da tirania humana (também de verdade), Mia Couto protesta contra um quadro social no qual Moçambique, em plena era pós-colonial, décadas após sua libertação da opressão lusitana, segue sendo oprimido pelo próprio Moçambique. Com isso, o escritor mostra que não basta que o povo moçambicano tenha conquistado sua independência frente aos portugueses, ou ainda frente ao domínio de quaisquer potências estrangeiras, tornando-se enfim um estado soberano. Urge, acima de tudo, que também se liberte de seus próprios costumes repressivos e discriminatórios, quer tenham vindo dos ex-colonizadores quer tenham sido herdados de tradições milenares da própria gente moçambicana. A libertação ante Portugal, embora tenha sido uma grande conquista, não foi de modo algum o fim da luta por Moçambique. Pelo contrário, foi só o começo dela.

Em *A Costa dos Murmúrios* (2004 [1988]), a protagonista Eva Lopo faz uma crítica rigorosa da ação portuguesa na África. Tendo-se em conta que ela própria é uma mulher portuguesa, tal julgamento expressa uma autocrítica. Exatamente da mesma forma que Mia Couto realiza, em seu romance, uma autocrítica moçambicana. Desse modo, Lídia Jorge parece chamar a atenção para a necessidade de Portugal fazer um acerto de contas com seu passado recente, e mesmo com

todo seu passado imperial, o que implica não apenas orgulhar-se de suas grandezas pretéritas como também assumir seus erros e crimes perante outros povos. Eis os primeiros passos rumo a futuras grandezas, bem mais humanas que as do passado.

Quando alguém sofre alguma violência atroz, como, por exemplo, uma tortura (física ou psicológica), um espancamento ou um estupro, quase sempre tende a ficar em silêncio por longos tempos. Depois, mesmo quando põe para fora o que sofreu, nunca o faz de maneira natural, como quem conversa sobre futebol na mesa de um bar ou sobre telenovela com a vizinha de porta. Não! Ou a vítima explode em gritos – o que nos levaria à estética expressionista – ou tremulamente murmura o que sofreu e durante anos ou décadas soterrou dentro de si. Tais murmúrios nem sempre são coerentes, são muitas vezes truncados; a vítima que sobreviveu ao choque vai balbuciando pedaços do que aconteceu conforme os sussurros da memória, cujo fluxo não é linear, é caótico, como quem vai catando estilhaços do que se quebrou, do que se partiu talvez para sempre. Daí o caráter fragmentário da narrativa.

Da mesma forma que sucede com os indivíduos, também acontece com as nações. Em qualquer guerra todos perdem, até mesmo os vencedores. Qualquer nação sai de uma guerra como se tivesse sido estuprada, espancada ou torturada. Daí a dificuldade, por duradouro período, em lidar com os traumas e os desastres que são legados inevitáveis de toda e qualquer guerra. A nação tem que ser reconstruída e essa – dura e árdua reconstrução não é apenas difícil, é também muitas vezes demorada. De certo modo, é feita em “silêncio”, visto que os traumas de uma guerra ficam calados durante muito tempo, e, mesmo quando são finalmente trazidos à voz da nação, é através de murmúrios, num processo sociopsicológico análogo ao que se dá com os indivíduos, com qualquer pessoa que acaba (felizmente ou infelizmente) sobrevivendo a um espancamento, a

SUMÁRIO

sessões de tortura ou a um estupro coletivo. Parece ter sido justamente esse o estado psicossocial em se encontrou Portugal recém-saído das guerras coloniais no ultramar e, ao mesmo tempo, de uma longa ditadura no aquém-mar. Talvez por isso o título do livro seja justamente *A Costa dos Murmúrios*. Mas esse atordoamento nacional também se aplica, certamente, ao povo moçambicano, que, em meio à euforia pela conquista da independência, de repente viu diante de si uma nação inteira que teria que ser reconstruída, mas cuja reconstrução foi interrompida pela guerra civil em que o país mergulhou logo em seguida. Assim, eis que ainda aqui os romances de Lídia Jorge e de Mia Couto complementam um ao outro, por mais que já sejam absolutamente completos em si mesmos.

Essa convergência entre as obras dos dois escritores — sendo uma portuguesa e o outro, moçambicano — leva-nos a concluir que, para se ter uma compreensão mais completa da realidade pós-colonial, é fundamental buscar sínteses entre a literatura africana e a literatura portuguesa contemporâneas. Noutras palavras: é imprescindível escutarmos os murmúrios de ambas as costas, dos dois lados do oceano. Oceano que, se outrora separou as duas nações sob a condição de metrópole e colônia, pode doravante já não mais separá-las e sim uni-las, sob a condição de países livres, soberanos e democráticos, capazes de dialogarem de igual para igual no concerto (e no conserto) do mundo, sem que o passado de antagonismo e conflito impeça que o momento presente construa um futuro de paz, união e prosperidade entre as duas costas dos murmúrios.

REFERÊNCIAS

BATISTA, Camila Franco. *Relações Intertextuais entre Reparação, de Ian Mcewan, e A Abadia De Northanger, de Jane Austen*. 2010. 55p. Monografia (Bacharelado em Letras), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010.

SUMÁRIO

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1).

COUTO, Mia. *A Confissão da Leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FURNESS, R.S. *Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GUIMARÃES, Tereza Thomassim; TUTIKIAN, Jane Fraga. Representação da Mulher em A Confissão da Leoa. XIV Congresso Internacional Abralic, 2014, Belém-PA. *Anais*. Belém-PA: Universidade Federal do Pará, 2014. 12p. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481491.pdf. Acesso em: 08/07/2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JORGE, Lúcia. *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1988].

JORGE, Lúcia. *Contrato sentimental*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PUGA, Rogério Miguel. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.



10

Camilla da Silva Corrêa Ferronato
PPGICH-UEA

Otávio Rios
PPGICH-UEA

RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO: UMA ANÁLISE INTERARTES DO INFERNO MUSICAL BOSCHIANO

INTRODUÇÃO

Embora cada arte seja primariamente representativa da cultura secular em que está inserida e funcione como forma de reflexo da mentalidade sociocultural de quem a cunhou, a experiência que as leituras proporcionam são atemporais. No ato de ler, revisita-se o presente constantemente, condição *sine qua non* para que se estabeleça o efeito fantástico. O que queremos dizer é que não se pode negar o contexto histórico em que a obra foi concebida. Não podemos ignorar o que está visível aos olhos, mas na estética do Fantástico é imprescindível não se esquecer das impressões evocadas por uma obra de arte. Por este motivo, usaremos também o *Stimmung*, que possibilita o uso das diversas sensações “de modo afetivo e corporal” (GUMBRECHT, 2014, p. 30) que o texto pictórico pode provocar no leitor/receptor de forma individual e que se passa em tempo corrente.

O processo nomeado de *Stimmung*, foi desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht, em *Atmosfera, ambiência e Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014). O termo apresenta difícil tradução, segundo Gumbrecht, pois se trata de uma palavra exclusiva da língua alemã. O conceito de *Stimmung* adotado por Gumbrecht trata-se não apenas da recepção literária e linguística que a leitura causará no leitor. Ao comparar o *Stimmung* com o ato de afinar instrumentos, que em sua feitura sofre influências internas e externas, o autor nos propõe o *Stimmung*. Aplicado à literatura fantástica, compreendemos este conceito como uma espécie de “experiência sinestésica”. O autor sugere que nos afastemos do oclocentrismo e que pensemos com o *Stimmung*, envolvendo outros sentidos corpóreos e extracorpóreos fornecidos pelo tom e pela atmosfera onde o leitor/receptor está inserido e abre margem para que compreendamos que as experiências textuais que o leitor têm não são de natureza exclusivamente literária:

“Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Logo, seria impossível, por exemplo, ler/declamar uma poesia sem que leitores/receptores fossem influenciados pelo ritmo. O autor permite ainda alargar o que é chamado de “texto”, assim como os teóricos de Estudo Interartes, Walter Mozer e Claus Clüver, Gumbrecht também considera como texto, aqueles de natureza pictórica, auditiva, tátil, sensorial. Portanto, a hesitação e ambientação proporcionadas pelo Fantástico podem ser lidas com o *Stimmung*, segundo o autor, graças à “ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica” (GUMBRECHT, 2014, p. 17).

Logo, em uma releitura feita a esses modos, o passado histórico torna-se presente, fazendo com que todo e qualquer tipo de texto possa ser analisado à luz do *Stimmung*, seja “um quadro, uma canção, convenções gráficas, uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e, posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente” (GUMBRECHT, 2014, p. 27).

Ler uma tela que seja eivada pela estética do Fantástico nem sempre é uma tarefa fácil. Em meio a tanta informação, na forma de imagens e sensações, o leitor pode inadvertidamente perder-se. Portanto, propomos o uso do que resolvemos chamar de *Fantástico Pictórico*, que se diferencia da Arte fantástica clássica, que trata quase exclusivamente de temáticas fantásticas ligadas ao imaginário.

SUMÁRIO

No Fantástico pictórico, além das temáticas compartilhadas com o *récit fantastique* e de gêneros e estéticas análogas, ele deve estar ligado principalmente às sensações experimentadas ante a obra, seja *vis-à-vis* ou à sua reprodução. O estranhamento similar ao proposto pelo teórico Viktor Chklovski (1999) – em que o sentimento criado pela obra de arte faz com que nos distanciemos do mundo real para que entremos numa dimensão diferente proporcionada pelo olhar estético – torna-se aqui, *chef d'oeuvre*, fazendo com que a experiência se aproxime do sinestésico.

Outro aspecto do Fantástico pictórico estaria na forma de sua análise fruitiva, que deve ser realizada de maneira aberta, buscando elementos intrínsecos à própria obra, e extrínsecos de outras esferas do conhecimento humano. Devemos ainda analisá-la em forma de narrativa/literária, buscando a criação de uma espécie de enredo, analisando o tempo e ambiência da obra, suas personagens, linguagem e funções textuais e também sociais.

As fontes de Bosch são diversas e passam pela iconografia medieval, pelo ocultismo e pelo esoterismo alquímico. Bosch nos convida a seu imaginário. Após a identificação do enredo, tempo e ambiência diegéticos, personagens e elementos relevantes a esta análise.

O presente estudo propõe uma análise Interartes do excerto *O Inferno Musical* presente no tríptico *O jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch, à luz das teorias literárias do Fantástico. Embora possamos depreender que a tela em questão tenha elementos que nos permitem considerá-la uma obra estética que contenha características do Fantástico literário, não se tem por objetivo a proposição de um novo conceito do mesmo.

Alguns teóricos em antologias de contos fantásticos consideram que este gênero está presente desde os primórdios da literatura em obras de diversas origens, que datam desde o século XIV, embora o

SUMÁRIO

fantástico como gênero, tenha sido categorizado por Tzvetan Todorov apenas em meados dos anos 60 do século XX²⁹ em seu ensaio seminal intitulado de *Introduction à la littérature fantastique*, onde o fantástico é apresentado como evanescente, e seu efeito se dá apenas no momento da hesitação entre a veracidade do insólito, ou sua negação, adotaremos uma perspectiva mais contemporânea proposta por Remo Ceserani (2006) que manipula o Fantástico como um gênero atemporal.

Segundo o teórico italiano em *O Fantástico* (2006), esta atemporalidade se dá, pois, embora a narrativa diegética dos contos fantásticos se passem num tempo pretérito, a hesitação do leitor/receptor só pode ser sofrida em tempo presente, assim como numa obra de arte, o que nos permite realizar a análise de ressonâncias da literatura fantástica na arte de Hieronymus Bosch.

Estudar a arte pela arte, literatura pela literatura, talvez não seja mais cabível no contexto da estética do Fantástico. Chegamos num ponto onde é necessário que se faça um recorte epistemológico, e que consigamos unir diferentes formas de arte e estudá-las de forma complexa e científica, buscando um conceito de arte que englobe o Fantástico.

De fato, o que este estudo almeja é a realização de uma análise frutiva da tela do Inferno Musical examinando as características imanentes da estética supracitada, correlacionando-a com intertextos literários e imagéticos buscando ressonâncias de temas, construções estética e narrativa entre obras de diferentes naturezas sígnicas.

Ao discorrer sobre os aspectos estéticos e formais do Fantástico, recorreremos às obras de Tzvetan Todorov, especialmente em *Introdução à literatura fantástica e Estruturas Narrativas*, Lovecraft, Ceserani Vax, Caillois, Bessière, Borges, Jackson, Freud, Bataille, Strinmetz, Solier, Sartre e outros, a fim de compreendermos o

29 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

Fantástico como estética atemporal e presente em diversas formas de manifestação artística. Faremos uso ainda de antologias, contos fantásticos diversos e textos bíblicos em caráter literário.

Anteriormente à análise da tela propriamente dita, usaremos dos princípios da fruição e da obra aberta de Umberto Eco para a metodologia de análise imagética. Empregaremos como base para leitura de imagens os teóricos Calabrese, Santaella e Barthes e os estudos iconográficos, iconológicos e simbólicos serão apoiados em Certeau, Vax, Panofsky, Jung, Eco, Bataille, Gombrich e Arasse.

Esta foi a fortuna crítica consultada para que pudéssemos realizar a análise aberta e fruitiva da tela *O Inferno Musical* em conjunto com os textos literários elencados acima, nos permitindo compreender melhor as relações estéticas e intertextuais entre o fantástico, como teoria e obras literárias e a arte fantástica de Bosch e outros mestres. Sugerimos que o leitor possa ter acesso à tela enquanto realiza a leitura deste trabalho, a fim de poder se localizar e acompanhar a análise .

SUMÁRIO

O INFERNO MUSICAL

As obras de Bosch sempre foram objetos de juízos contraditórios, polêmicos e antagônicos. Geralmente consideradas como trocista, herege e com funções moralizadoras, tais como obras fantásticas coetâneas. Mesclando referências exóticas, bebendo da arte e cultura medieval, do cristianismo e também do ocultismo, do misticismo e da alquimia. Essa multiplicidade de fontes faz com que a arte boschiana seja considerada tão idiossincrática e fantástica.

Fantástico tanto como o gênero literário preconizado por Caillois, que posteriormente teve seu estudo detalhado pelo teórico franco-búlgaro Tzvetan Todorov (1969). Que após estes estudos iniciais,

tornou possível que outros tantos pesquisadores contemporâneos pudessem explorar desta estética. Quanto “fantástico” no sentido do adjetivo que utilizamos para referir-nos a coisas espantosas, que são grandiosas, deslumbrantes ou que fogem do natural.

Compreender Bosch é uma tarefa complexa, pois, demanda abordar algumas questões específicas a respeito das próprias fontes culturais do artista em relação a seu contexto histórico, seu modo de vida, religião, suas experiências, as obras pictóricas e literárias as quais ele tivera acesso etc. Buscar o entendimento do universo boschiano também é algo bastante subjetivo para o pesquisador, que depende de sua própria bagagem empírica, apoiar-se nos estudos culturais, na história e na estética, sem ultrapassar os limites da interpretação. Neste tipo de investigação, não parece ser suficiente ler suas obras através apenas da iconografia, é necessário adentrar em seu mundo e investigar as várias fontes das quais o autor bebe.

O simbolismo³⁰ é muito importante na arte de Bosch, sabe-se que o pintor usava muito da estética da Arte medieval. Podemos observar essa predileção ao estudarmos os temas gerais de suas telas. Notamos a presença de uma pintura com funções didáticas para seus receptores, mostrando algumas ideias moralizantes que têm relação direta com a doutrina da religião cristã que estivera muito presente na vida do pintor.

Ora se consideramos *O Inferno Musical* como um texto pictórico, este por sua vez deve ser lido abertamente. Consideramos que a experiência que as leituras proporcionam são atemporais, assim como as leituras de narrativas fantásticas escritas, como comenta o teórico italiano Remo Ceserani (2006).

30 É importante ressaltar que, quando nos referimos ao simbolismo, falamos do simbolismo estético da idade média, e não da corrente artística francesa dos anos de 1880 e 1890.

Para ele, o fantástico se apresenta como um gênero que pode ser considerado atemporal, pois, nas narrativas fantásticas, os eventos descritos ocorrem no passado, porém, a hesitação frente ao insólito atinge não apenas as personagens das narrativas, mas também o leitor, fazendo com que a sensação seja experimentada no presente, tal qual a estética fantástica se apresenta nas obras de arte. O elemento da hesitação é o que nos permite realizar uma leitura interartes sobre as ressonâncias da literatura fantástica na arte de Hieronymus Bosch.

Nada nos impede de considerar o Fantástico como um gênero sempre evanescente. De resto, uma categoria se não teria nada de excepcional. A definição clássica de presente, por exemplo, descreve como limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. Estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por consequência, corresponde ao passado. Quanto ao Fantástico próprio verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente (CESERANI, 2006, p. 49).

Para compreendermos o efeito fantástico, optamos por analisar a tela de modo narrativo-literário e cultural. Observamos o espaço-tempo da obra, de forma diegética e também do contexto social em que esta foi produzida, suas personagens, linguagem e funções, principalmente sociais.

Tomemos a Bíblia como exemplo, assim como na literatura fantástica, suas passagens, por vezes possuem funções sociais moralizantes, de instigar o medo e mostrar qual a consequência para os transgressores. Um dos livros bíblicos onde mais encontramos aspectos temáticos e de ambiência Fantástica, é no livro de Apocalipse, como podemos acompanhar no seguinte excerto.

“O Diabo, que as enganava, foi lançado no lago de fogo que arde com enxofre, onde já haviam sido lançados a besta e o falso

profeta. Eles serão atormentados dia e noite, para todo o sempre” (BIBLIA SAGRADA, 1964, 20:10). Ao mencionarmos a palavra “inferno” geralmente nos surge à mente algumas referências, tais como, o reino de Hades, lugar dos mortos e condenados, reino do príncipe das trevas, morada do Satanás. Embora a concepção de “inferno” tenha suas particularidades em cada religião, mitologia, seita ou filosofia, se pudéssemos tentar resumir esse “lugar” em termos similares, poderíamos dizer que é onde os mortos devem ser penalizados por suas escolhas feitas em vida para fins de purificação ou de punição. A palavra latina *Inferus*, ou seja, “lugares baixos”, é a origem do termo Inferno e segundo o dicionário *Priberam* de Língua Portuguesa, podemos defini-lo como:

- 1.[Mitologia] Habitação das almas dos mortos. = ORCO
2. [Religião] Lugar destinado ao castigo eterno da alma dos pecadores, por oposição ao céu. (Geralmente com inicial maiúscula.)
3. Lugar dos demônios.
4. Conjunto dos demônios.
5. [Figurado] Vida atribulada ou de sofrimento.
6. Coisa desagradável.
7. Desassossego, sofrimento. [...].

No caso do Inferno cristão que é narrado na Bíblia, fonte da qual Bosch deve se utilizar como inspiração, o Inferno é punitivo. Portanto, o castigo é eterno e a alma será penalizada e sofrerá todo tipo de horror até o final dos tempos. As torturas do Inferno são algumas das maiores manifestações do Mal presentes na literatura fantástica. Para que possamos compreender o que é o Mal, faremos uso dos conceitos de George Bataille (1989). Nos contextos literários e artísticos nos referimos ao Mal enquanto conceito temático literário, e não ao termo adjetivado, grafado em letras minúsculas. Em *A literatura e o Mal*, Bataille nos diz que para alcançarmos o conceito do Mal, é necessário que tenhamos uma espécie de moral superelevada, a qual ele chama de “hipermoral” (p. 10), para que possamos distingui-lo em suas diversas formas. Sobre suas características, o autor afirma que o Mal é algo, de certa maneira, puro. Não no sentido virtuoso do adjetivo, e,

SUMÁRIO

sim, de maneira genuína. Para que o leitor compreenda melhor, Bataille diferencia o Mal do Sádico. No sadismo, há “prazer com a completa destruição” (p. 14), mas no Mal, a única coisa que se espera é o próprio Mal. Ele nos diz o Mal tem variadas formas de se apresentar, mas o seu principal aspecto é que ele deve ser egoísta:

O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. [...] O Mal, na medida em que traduz a atração para a morte, em que é um desafio, como o é em todas as formas do erotismo, nunca é, por outro lado, o objeto de uma condenação ambígua. O Mal é assumido gloriosamente, como o é, por sua vez, aquele que assume a guerra, em condições que se revelam irremediáveis na nossa época. Mas a guerra tem imperialismo como consequência... Aliás, seria inútil dissimular que, no Mal, sempre aparece uma inclinação para o pior, que justifica a angústia e o desgosto. Não é menos verdadeiro que o Mal, considerado sob a luz de uma atração desinteressada para a morte, difere do mal cujo significado é o interesse egoísta (BATAILLE, 1989, p. 27).

SUMÁRIO

Na literatura fantástica, o autor usa do Mal para exercer a função moralizante ou de causar medo, mas nas obras, comumente, as personagens não possuem outras ambições além da pura maldade, aspecto que vai ao encontro do que postulou Bataille. O apego aos próprios interesses faz com que as personagens satisfaçam apenas seus desejos mais vis e cruéis, sem aparente empatia. Assim como os personagens do *Inferno Musical* de Bosch. É estimulante observarmos que o gênero fantástico e sua referida estética têm uma carga de sentimentos que tornam mais evidentes suas características de atemporalidade. O Fantástico traz influências dos ultrarromânticos no pessimismo e amores não realizados; do Gótico, nos aspectos das ambientações lúgubres e do uso do horror como recurso narrativo; do Grotesco, no uso de hipérboles, sobretudo nas descrições de

personagens e atitudes, e temáticas bizarras; e do Surrealismo, nos temas da loucura e dos onirismos.

No *Inferno Musical* boschiano, notamos todos estes traços mencionados, compilados numa única tela, onde o lado mal e cruel do Fantástico está em todos os lugares. Na referida tela, as representações do Inferno e do Diabo são geralmente contempladas segundo a visão apocalíptica, principalmente na Idade Média.

A literatura medieval abunda em relatos de viagens ao Outro mundo, sinal de que não se tratava apenas da fantasia de alguns poetas, mas da expressão de um elemento sempre presente na psicologia coletiva da época. Tais viagens eram empreendidas das mais diversas formas (a pé, a cavalo, de barco), quase sempre havendo um guia (anjo, animal, alma) dirigindo o personagem ao objetivo (o Inferno, geralmente no mundo subterrâneo ou o Paraíso, numa ilha ou montanha) (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 140).

Como no Ocidente medieval as coisas ocorriam “assim na Terra como no Céu”, segundo a principal oração cristã, as transformações da sociedade deram origem, na segunda metade do século XII, a um terceiro espaço não terreno, o Purgatório. Com este, amenizava-se o dualismo, adequava-se o imaginário às transformações sociais do período e completava-se a geografia do Além (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 193).

Tanto as narrativas que abordam temas infernais, quanto às iconografias do mesmo tema, têm a função de suscitar o medo e incentivar que o homem permaneça nos caminhos considerados corretos pela Igreja. Por isso, os demônios são retratados de forma horrenda e grotesca – isso também inclui as sátiras – em que o gráfico é extremamente explorado. Além da temática fantástica da maldade, nas representações do inferno, manifesta-se outro tema do referido gênero, o das criaturas monstruosas, como veremos mais adiante na representação do Inferno de Bosch.

SUMÁRIO

No estudo cronológico da arte e da literatura, a figura do monstro evoluiu, acompanhando os diferentes gêneros literários e nas estéticas da arte. Partimos de representações mitológicas, como é o caso da *Medusa*, da *Equidna* e dos *Iestrígones*, e chegamos a figuras contemporâneas, como é o caso do *Drácula*, do *Frankenstein*, ou ainda de monstros sem forma, criados pelo imaginário humano, como é o caso do *Horla*, de Guy de Maupassant. A monstruosidade é tema até de autores brasileiros, como poderemos observar no excerto abaixo de *Demônios*,

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infindável noite (AZEVEDO, 1883, s./p.)

Monstros e demônios ocupam um lugar de destaque no imaginário e na narrativa fantástica por seu significado. Os monstros são considerados erros da natureza, uma manifestação do mal, de algo que amedronta, portanto, também carrega a função social de alertar e amedrontar as pessoas para coisas que não devem ser transgredidas, função essa amplamente explorada pelo pintor flandrinho.

Segundo os preceitos estabelecidos por Todorov em *Estruturas Narrativas* (1969), a narrativa fantástica segue uma ordem pré-determinada e tem características estruturais bem definidas. Quanto à estrutura do conto fantástico, observamos que se inicia com uma introdução, seguida de um aviso de interdição, em seguida da transgressão, a intromissão do Fantástico, ou a aventura fantástica

propriamente dita e, por último, da penalidade (TODOROV, 1969). O *Inferno Musical* é a terceira e última parte do tríptico do *Jardim das Delícias terrenas*, onde observamos o resultado da transgressão cometida nas telas anteriores da obra.

No inferno boschiano, o ser humano sofre e paga pelos pecados cometidos na aventura fantástica. O pintor busca retratar e representar o Mal por meio de alegorias e ambientação. O Mal de Bosch, que muito se assemelha às vertentes de Kant, mostra a natureza do ser humano, que tem originalmente a disposição para o Bem (como é o caso do painel do Éden), mas possui a inclinação para o Mal (mostrado no *Jardim das Delícias*).

O Mal de Bosch também é agostiniano, haja vista que a noção de livre-arbítrio foi concebida por Santo Agostinho, e na tela é sugerido que o próprio homem usou de sua liberdade para se afastar dos caminhos de Deus. E assim, Adão, Eva e seus sucessores escolheram usufruir dos prazeres mundanos e, por conseguinte, devem arcar com a consequência de seus pecados, que se evidenciam no painel do *Inferno Musical*.

Seguindo as estruturas do Fantástico literário que mencionamos anteriormente, o destino das personagens é sofrer as consequências de suas contravenções. Em conformidade a narrativa diegética bíblica, após a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, o jardim do Éden foi sendo povoado e em seus campos foram cometidos todo tipo de pecado. O *campo das cerejas*³¹ é um solo libidinoso, onde o amor carnal, a violação e o desejo plantaram suas sementes. O homem, que antes

31 Na Figura 1, denominada "Campo das cerejas", o homem deitado no chão enquanto um veado o fareja, representa a morte pelo desejo. Segundo o glossário de símbolos boschianos de Torviso e Marias (1982), o cervo tem o símbolo da luxúria (p. 220). Ainda na figura 35, observamos um casal que se toca com intimidade numa espécie de bolha transparente. Na ponta da bolha, há um caule e uma semente, indicando o ato sexual. Na última imagem da compilação, observamos um casal nu, o homem parece tentar violar a mulher, que faz um sinal com a mão como se pedisse para que ele parasse. Estes recortes foram agrupados com a finalidade de evidenciar o Eros e a representação do amor carnal representados pelo pintor.

temia Deus, desfrutou dos frutos proibidos, vivenciou o mundano e terá de ser punido.

³²Figura 1 - Recorte – Campo das cerejas, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html>

SUMÁRIO

Ao observarmos por completo a tela do *Inferno Musical*, no plano de fundo da parte superior, podemos observar as sombras de uma cidade em chamas. Alguns teóricos associam essa representação ao grande incêndio na cidade natal de Bosch, em 1463. Talvez as imagens tenham ficado guardadas na memória do pintor, que na época tinha apenas 13 anos de idade. Na tela, a sombra formada pela luz das chamas mostra um moinho e uma ponte sobre um rio e, nele, vários condenados afogados ou tentando se salvar em agonia. Alguns anjos caídos surgem no céu, que tem tons de cinza e amarelo. A contraposição de luz e sombras também é usada para descrever ambientes nas narrativas fantásticas. Nas figuras abaixo, observa-se outra parte do rio, há uma barca, que supostamente deve ser

³² Todos os recortes apresentados foram retirados do tríptico de BOSCH, Hieronymus, O Jardim das delícias terrenas, Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm

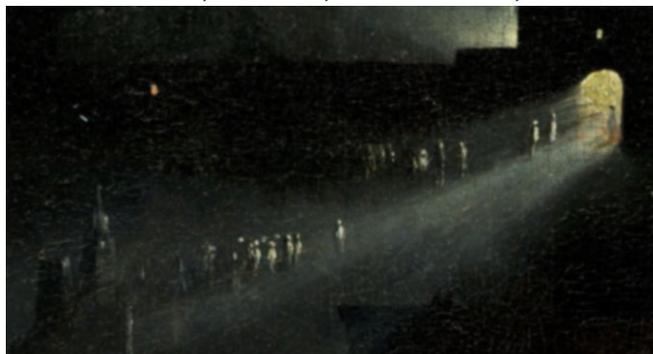
conduzida pelo barqueiro de Hades: Caronte, que transportava outros condenados até as profundezas do inferno.

Figura 2 - Recorte – O inferno, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

Figura 3 - Recorte – A barca de Caronte, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

Posteriormente, na parte central da tela, observamos uma organização que lembra as cavalarias medievais, nas quais os cavaleiros usavam armaduras brilhantes como símbolo de ostentação e nobreza. Mas no inferno boschiano, estes são forçados a lutar completamente despidos como forma de humilhação e de punição por sua soberba e vaidade. Aparentemente, a luta aqui não tem razão alguma, a não ser torturar os condenados, entreter os demônios e fazê-los rir. O riso no Inferno não é sinônimo de alegria ou felicidade, aqui o riso é perverso, sádico. A boca que ri, é a mesma que devora homens e os regurgita. O humor e a comédia são satíricos e malditos na concepção de Bosch. O cômico apresentado na obra de Bosch corresponderia ao “cômico grotesco” de Schneegans apresentado na História da sátira grotesca (1894), em que as situações retratadas são representadas de maneira hiperbólica. Segundo Bakhtin (1999, p. 267), esse exagero “é de um Fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade”.

Figura 4 – Recorte – A Cavalaria do Inferno, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

Ao lado da cavalaria do Inferno, observamos um par de orelhas atravessadas por uma adaga. Ainda segundo Bakhtin, a cultura popular medieval e o realismo grotesco se ligariam através das concepções folclóricas do corpo, ou seja, crenças populares,

mitos e ditos. Na representação nas artes, o corpo e suas partes são descritos de duas maneiras, da clássica, ou seja, são apresentados em proporções exageradas ou distorcidas, e segundo o novo cânon corporal, onde a forma não é o destaque principal, e sim a simbologia do corpo.

Figura 5 – Recorte – As partes do corpo, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

SUMÁRIO

Para Bakhtin (1999, p. 281), “No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior”. Na obra boschiana, o corpo e suas partes são apresentados mesclando as duas formas de representação, privilegiando ora a forma, ora a função e simbologia. Ao lado das orelhas, há uma gaita de fole em tons de rosa; enquanto um demônio toca o instrumento de sopro, outros desfilam acompanhados de condenados, como se estivessem em uma parada. O fole também faz alusão aos órgãos reprodutores femininos, mas, nesse caso, simboliza o diabólico.

Louis Vax, teórico e romancista francês, elenca alguns temas fantásticos recorrentes retirados dos ensaios de Caillois, Laclos e Penzoldt. Em *L'art et littérature fantastiques* (1960), o menciona que uma das temáticas do gênero tratavam de partes do corpo humano que foram separadas de seus corpos. Essas separações das quais o autor mencionava não se tratavam de simples passagens violentas de mutilações e desmembramentos. Vax se referia a partes do corpo de se separavam por vontade própria, comportando-se como se fossem seres humanos completos, com qualidades e defeitos. Nestas narrativas, o homem não é mais dono de seu próprio corpo, ele é submisso às vontades de seus órgãos. Na literatura fantástica, as partes do corpo teriam funções de protagonismo, como é o caso da gaita de fole e das orelhas na tela de Bosch, que se encontram em posição de destaque.

Ocupando o centro do painel, vemos um estranho homem-árvore, que se encontra agachado. Seu corpo é feito de galhos e troncos secos, mas não possui raízes. Portanto, a criatura se mantém em pé usando dois barcos para flutuar sob as águas, que estão parcialmente congeladas. Enquanto alguns homens se afogam ou ficam presos no gelo, os demônios patinam. O homem-árvore olha fixamente para o leitor/receptor com um quase sorriso enigmático, procurando criar uma relação com quem lê o painel. Em seu interior vazado, há uma espécie de taverna, onde condenados se embebedam e parecem refletir sobre seu próprio estado decadente, em uma mistura de niilismo e depressão, temas de grande importância no Fantástico, sobretudo o contemporâneo, que trata de metaempirismos. Um dos homens da taverna está sentado em um sapo, simbolizando o diabo. O pecado desses condenados pode ter sido a preguiça, a ociosidade e o abuso do álcool.

SUMÁRIO

Figura 5 - O homem-árvore, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

À esquerda do homem-árvore, um grupo de demônios usando mantos azuis, cor relacionada ao Diabo nas iconografias de Bosch, tortura alguns condenados. Enquanto um fica pendurado em uma chave, que simbolizaria a abertura para a entrada do caminho do céu, o outro é a lingueta interna do sino, símbolo da comunicação entre o céu e o inferno. À direita do homem-árvore, uns grupos de sete bestas devoram um homem. O número sete é polissêmico, mas na pintura acreditamos que representa o mal e o pintor tenha feito uma referência ao número 7, usado diversas vezes no livro de Apocalipse na Bíblia. O homem que está sendo devorado carrega em suas mãos uma taça e, ao lado dela, podemos ver uma hóstia, alusão ao corpo e sangue de Cristo segundo as liturgias cristãs.

Em primeiro plano, entendemos o motivo pelo qual o painel recebe o nome de *Inferno Musical*. Aglomerados, vários condenados e demônios se aproximam dos vários instrumentos musicais presentes na tela. Um alaúde é usado como cruz para um homem. Enquanto ele está pendurado, alguns demônios ateiaram fogo em uma lança para torturá-lo. A harpa também serve para torturar um homem preso em

suas cordas. A significação desses instrumentos é a mesma, todos eles representam uma ligação entre o céu e o inferno. Na simbologia da harpa, acredita-se que esta funciona apenas em vida. Portanto, quando está no mundo dos mortos, como é representado na tela, o instrumento perde seus poderes, passando a ser um mero flagelo. A prática da tortura foi bastante popular na Baixa Idade média, tendo sido autorizada pelo papa Inocêncio II (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 269) e praticadas principalmente durante as inquisições. Na literatura fantástica, os demônios também eram responsáveis pela execução de torturas com a finalidade de seu próprio entretenimento. Como exemplo, retomamos o *Manuscrito encontrado em Saragossa, em A história do demoníaco Pacheco*. Na qual, os enforcados perseguem o protagonista e o torturam cruelmente.

Então senti que um dos enforcados agarrava meu tornozelo esquerdo. Quis me safar, mas o outro enforcado barrou meu caminho. Apresentou-se diante de mim, fazendo uns olhares horrorosos e mostrando uma língua vermelha como ferro que sai do fogo. Pedi clemência. Em vão. Com uma das mãos ele me pegou pela garganta e com a outra arrancou o olho que está me faltando. No lugar do olho, enfiou sua língua escaldante. Lambeu todo o meu cérebro e me fez rugir de dor. Então o outro enforcado, que tinha agarrado minha perna esquerda, também quis dar seu espetáculo. Primeiro começou fazendo cócegas na planta do meu pé, que ele segurava. Depois o monstro arrancou a pele desse pé, separou todos os nervos, deixou-os expostos e quis tocar com eles como se tocasse com um instrumento de música; como eu não fazia um som que lhe agradasse, enfiou seu esporão na minha panturrilha, beliscou os tendões e começou a enroscá-los, como se faz para afinar uma harpa. Finalmente começou a tocar com a minha perna, na qual tinha modelado um saltério. Ouvei seu riso diabólico. Enquanto a dor me arrancava mugidos pavorosos, os berros do inferno lhes faziam coro. Mas quando chegaram aos meus ouvidos os rangidos daqueles danados, achei que cada uma de minhas fibras estava sendo triturada entre seus dentes (POTOCKI, 1815, apud CALVINO, 2004, p. 27)

SUMÁRIO

Assim como na tela de Bosch, no conto de Potocki, a musicalidade e instrumentos musicais são elementos em destaque. É significativo mencionarmos a importância da música medieval e de significado *sui generis*. Embora na concepção pitagórica sua harmonia estivesse associada às ideias cristãs sobre a pós-vida, a música fora do âmbito da igreja era ligada às danças e, conseqüentemente, ao ato sexual. Por esse motivo, a música também estava ligada ao pecado e ao satânico. Na obra, o metrônomo, as cornetas, trombones e flautas também fazem parte da orquestra demoníaca que, enquanto faz música, tortura os proscritos que se encontram em situação de total passividade. À esquerda, em primeiro plano, sentado em um retrete banhado a ouro, um demônio pássaro⁴⁴ engole homens e os excreta num poço, onde seres regurgitam e expelem moedas por seus ânus. Em sua cabeça, o monstro voraz carrega um caldeirão, símbolo pagão do demônio. A besta representa o pecado da gula. Aos pés do retrete está a representação da vaidade: um monstro com o rosto de espelho que encara a jovem de cabelos louros.

Figura 6 – O Pássaro monstro, Hieronymus Bosch, detalhe do tríptico, O Jardim das Delícias, óleo sobre madeira, 220x389 cm, 1500-1505; Museo del Prado, Madri.



Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?>

Seguindo a narrativa diegética e as personagens dos painéis anteriores, a semelhança pode fazer com que formulemos a hipótese de que seria Eva, mas não podemos afirmar com exatidão. Em seu peito está um sapo que, como já mencionamos, é símbolo do mal e da impureza nas iconografias boschianas. Atrás da jovem, outro demônio explora seu corpo, o que nos permite realizar a leitura de que ela está sendo punida por seu narcisismo e luxúria.

Os viciados em jogos de azar também têm seu lugar reservado no Inferno. Não pelo ato de jogar, mas pelo pecado da ganância e o culto ao dinheiro. Segundo o livro bíblico de Efésios (BIBLIA SAGRADA, 1964, 5:5), “nenhum imoral, ou impuro, ou ganancioso, que é idólatra, tem herança no Reino de Cristo e de Deus”. Entre o caos dos apostadores, várias heresias se misturam a traição, a avareza, a luxúria e a loucura. Em primeiro plano, à direita, um demônio agarra um homem pela garganta enquanto o esfaqueia no estômago. Em suas costas, a besta carrega um escudo azul, arma de defesa, mas que devido ao seu peso e formato, também pode ser mortal. Nas iconografias cristãs, o escudo representa a fé e a proteção contra as tentações, mas na arte medieval e renascentista, é símbolo de força, de vitória. No broquel do demônio, está o símbolo da Santíssima Trindade, o mesmo que o Cristo mostrava no painel do Éden, mostrando que o mal triunfou e o Paraíso está perdido.

Também em primeiro plano, no canto mais extremo do painel, à direita, um homem é abordado por um monstro de elmo que se assemelha a um pássaro. Supõe-se que simbolize a peste e a doença. Na literatura fantástica, mesmo em obras mais recentes, a temática da doença também é abordada. Geralmente com funções moralizantes, os autores ocupam-se em descrever em detalhes os males que assombravam a sociedade de suas épocas. É o caso narrado no universo anglo-indiano de Rudyard Kipling em *Os construtores de pontes* (1898):

SUMÁRIO

“Eu levei a morte, espalhei a doença das pústulas nos barracos dos operários, e, mesmo assim, eles não capitularam”, um asno de focinho rajado, pelagem desgastada, coxo, os cascos bifurcados e cobertos de chagas, avançou claudicando. “Minhas ventas exalaram a morte, mas eles não retrocederam.” Peroo tentou se mover, mas estava paralisado pelo ópio. “Bah!”, disse, cuspido. “É Sitala em pessoa: Mata... a varíola. O Sahib não tem um lenço com que cobrir o rosto?» (KIPLING 1898, apud CALVINO, 2004, p. 304).

No *Inferno Musical*, o mostro carrega um pé decepado, que estaria relacionado ao ergotismo, doença comum na Idade Média. Era adquirida através da ingestão de fungos no centeio dos pães, podendo causar gangrena nos membros inferiores e superiores, e até a morte. Além do monstro de armadura, vemos também um porco vestido com um hábito que lhe sussurra algo em seus ouvidos. O porco era considerado um animal impuro na visão cristã, por isso sua carne não deveria ser consumida. O animal carrega os símbolos da gula, da luxúria e do egoísmo. O homem tem em suas coxas alguns documentos com selos vermelhos, assim como o segundo homem que está no fundo da cena. Tais selos se assemelham aos selos papais, colocados nas indulgências que eram vendidas para a população para que pudessem ter seus pecados perdoados e garantirem seu lugar no “Reino dos céus”. As representações dos infernos na arte e na literatura possuem muitos pontos convergentes, assim como o inferno retratado por Bosch.

Numa análise aberta e fruitiva, observamos além das temáticas as estruturas narrativas que deram origem aos *récits fantastiques* clássicos. Embora a obra de Bosch seja muito anterior a categorização do fantástico literário, já observamos esboços de uma estética fantástica pictórica que bebe do romantismo, do renascentismo, das iluminuras medievais, do gótico e do grotesco, confirmando mais uma vez o caráter atemporal das obras de Bosch, eivadas pelo Fantástico não apenas literário, mas em todos os seus estados.

SUMÁRIO

Dotado de temas Fantásticos, sua ambientação, personagens, os sentimentos retratados: desespero, apatia, melancolia, as cenas violentas, os seres antropomorfos e a função de causar estranhamento e medo. Mas há algo de diferente e ainda mais inovador que permite que a aura dessa tela esteja sempre se renovando, e nos trazendo ao presente. Esta renovação é possível graças a sutil crítica que alguns olhos atentos conseguem enxergar na pintura boschiana ou que um gênio atemporal da pintura resolveu denunciar. Não é possível dizer com exatidão quais foram as reais intenções de Bosch, mas ao retratar o *Inferno Musical* de forma tão completa, suscitando no leitor/receptor o medo, a dúvida, intrigando-o e trazendo incômodo ao analisar os detalhes das Trevas por ele pintadas. Apesar dos caminhos da leitura aberta serem incertos, é indiscutível que seus aspectos são fantásticos e *Fantásticos*.

CONSIDERAÇÕES

O presente estudo intitulado de *Ressonâncias do Fantástico: uma análise interartes do inferno musical boschiano* constituiu-se no traçado de uma análise que envolvesse diversos campos das Artes a fim de analisar este excerto específico do tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas* em forma de texto pictórico. Transpondo suas características imagéticas para que fosse possível realizar sua leitura com apoio de teorias e textos literários.

A jornada pelos caminhos da arte e da literatura Fantástica são de fato fantásticas, ou talvez maravilhosas, ou estranhas. Quem sabe este seja um campo cheio de múltiplos caminhos que parecem evanescentes e que mudam num piscar de olhos, num folhear de páginas, em algumas pinceladas. Nosso objetivo principal era de analisar a tela de Bosch como um texto imagético e entender como

as características do Fantástico literário podem ser transpostas para a tela. Para atingirmos nosso objetivo principal, foi necessário que percorrêssemos os caminhos teóricos da Literatura Fantástica.

Não era objetivo desta pesquisa, desvendar os limites do Fantástico, mas nos coube fazer uma escolha teórica: “O Fantástico trata-se de um gênero ou uma estética?”. Durante a elaboração deste trabalho, compreendemos como gênero literário um grupo de características que foram atribuídas a certos tipos de narrativas semelhantes em um período determinado. Determinar estruturas fixas para o Fantástico literário é uma tarefa muito complexa e as tentativas de conceituações são muitas. Algumas podem parecer demasiadamente rígidas enquanto outras podem parecer frágeis demais. Compreendemos o Fantástico de forma ampla, ele não está restrito apenas ao campo literário. É dinâmico e atravessa todos os tipos de mídia, os livros, a pintura, o cinema, o teatro e, mais recentemente, os jogos eletrônicos.

Como estética, o Fantástico pode transitar entre essas diferentes mídias e ser apreciado de forma mais completa, e talvez menos formalista que como gênero. Em nosso entendimento, na estética do Fantástico as preocupações estão mais voltadas às temáticas e aos aspectos de fruição. Como o leitor se sente lendo um conto, uma tela, um filme Fantástico? O medo e a hesitação continuam a ser sentidos, mas sem tantas amarras formais.

Como gênero volátil, dentro do contexto dos estudos interartes e culturais não parece ser eficaz delimitar ou reduzir o Fantástico. Para interpretá-lo, o leitor/receptor deve usar de toda sua bagagem empírica, todas suas sensações, como se pudesse ter uma experiência quase sensorial. Portanto, entendemos o Fantástico, em diferentes mídias, como estética.



SUMÁRIO

Foi necessário também compreender o que faz a Arte fantástica ser fantástica. Assumimos que independentemente de seu período, artista, ou origem geográfica, a estética da arte fantástica busca retratar temas não realistas (a exemplo: imaginário, onírico, grotesco, misticismo, mitologia e folclore) que não sejam necessariamente abstratos. Essa característica explica o porquê da diversidade de representantes de diferentes escolas, como, por exemplo, Max Ernst, Salvador Dalí, Goya, William Blake, Arcimboldo, De Chirico, Brueghel, e o próprio Bosch.

Para a realização da leitura imagética, utilizamos o fantástico pictórico, como foi mencionado na introdução. Buscamos as estruturas formais da narrativa fantástica e suas temáticas, além do uso dos estudos culturais, literários, históricos e simbólicos. Como resultados, foi possível compreender e estabelecer relações próximas entre a literatura fantástica e como e porque o *Inferno Musical* pertence à estética fantástica, e que os processos interartísticos não são isolados. Para que possamos realizar estudos desta natureza, precisamos das diversas esferas de conhecimento humano: arte, literatura, história e cultura a fim de buscar correspondências.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, A. Demônios. In: AZEVEDO, A. *Demônios*. São Paulo: Ed. Teixeira e Irmãos, 1893.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAYER, R. *Historia de la Estetica*. Trad. Jasmin Reuter. 2° ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

SUMÁRIO

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Collection Thèmes et Textes. Paris: Larousse, 1974.

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1964.

BOSCH, Hieronymus. *O Jardim das Delícias (tríptico)*. Óleo sobre madeira, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madri, 1500-1505.

BOSING, Walter. *Bosch. Entre o céu e o inferno*. Trad. Casa das Línguas. Germany: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A Fábula Mística. Séculos XVI e XVII*. Volume I. São Paulo: Gen/Forense Universitária, 2015.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CHASLES, Philarète. O Olho sem pálpebra. In: CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 121 -138.

CHKLOVSKI, Viktor, A arte como processo, In: *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Edições 70, Lisboa, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos Fantásticos*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DE SOLIER, René. *L'art fantastique*. Paris: Éditions Jean Jacques Pauvert, 1961

FOCILLON, Henri. *Art d'Occident: Le Moyen Age roman et gothique*. 3º ed. Paris: Armand Colin, 1955.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade média: nascimento do ocidente*. 2º ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GAUFFRETEAU-SÉVY, Marcelle. *Hieronymus Bosch "el Bosco"*. Barcelona: Labor, 1969.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na Literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

KIPLING, Rudyard. Os construtores de pontes. In: CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 461-492

LEITE, José Roberto T. *Jheronimus Bosch*. Coleção Letras e Artes. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

LEXIKON, H. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

POTOCKI, Jean. História do demoníaco Pacheco. In: CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. Vários tradutores. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 21-32.

SANTAELLA, L. *Leitura de Imagens*, São Paulo: Melhoramentos, 2012

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. Debates, 14. p. 147-166. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. Debates, 98. p. 29-63. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TORVISO.I.B, MARIAS, F. *Bosch – Realidad, símbolo y fantasia*, Espanha, Sílex, 1982.

VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Adriano Ferreira da Silva

Graduado no curso de Letras Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Participante do Grupo de Pesquisa: Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade (SDisCon-UEA). Aluno do Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH - UEA). Desenvolve pesquisa na área da Semiótica Social e da Análise do Discurso Crítica, estudando as representações amazônicas em pinturas do artista Amazonense Moacir Andrade. Também, desenvolve pesquisas em estudos semióticos na vertente da semiótica Norte-americana de Charles Sanders Peirce na literatura de expressão amazônica; Análise do Discurso Crítica e artes plásticas da cultura amazônica. Atualmente, é professor efetivo de Língua Portuguesa na Escola Estadual de Tempo Integral Altair Severiano Nunes – SEDUC/AM.

Alexandre Rodrigues Gomes

Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Universidade Católica do Salvador (1996) e em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2020). Possui especialização em Gestão de Pessoas pela Uni La Salle (2010) e mestrado acadêmico pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, pela Universidade do Estado do Amazonas (2018). Atualmente, é doutorando em Literatura Comparada, na Universitat Abat Oliba, na Espanha. É membro pesquisador do grupo de pesquisa SDisCon – Semiótica e Discurso na Contemporaneidade.

Bruna Pollyana Almeida da Costa

Graduada em Letras Língua Inglesa pelo Centro Universitário do Norte – UNINORTE. Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas, atuando nas linhas de pesquisa: Linguística Sistemática Funcional e Análise do Discurso Crítica. Membro do Grupo de Pesquisa “Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade – SDisCon” e Pós-graduada em Linguística pelo Centro Universitário do Norte - UNINORTE Laureate. Tem experiência na área da educação infantil e fundamental como professora de Língua Inglesa e Língua Portuguesa.

Camilla da Silva Corrêa Ferronato

Graduada em Letras Língua e Literatura Francesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Mestre em Teoria, História e Crítica da Cultura no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA). Atuou como Professora Substituta na Universidade Federal do Amazonas, onde organizou eventos acadêmicos e participou da criação do Currículo Pedagógico da Escola Bilíngue José Carlos Mestrinho através de um convênio com a Secretaria de Educação do Amazonas. Atua também como professora de Francês há mais de 10 anos, trabalhou em diversas escolas e instituições, tais como: a Aliança Francesa de Manaus, Fundação Muraki e SENAC/AM. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, literatura fantástica e artes, trabalhando principalmente com estudos culturais e interartísticos.

Denise Teresinha Machado Soares de Souza

Possui graduação em Letras Português e Espanhol pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2004), especialização em Língua Portuguesa com ênfase em produção textual pela Universidade Federal do Amazonas (2007) e mestrado em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (2018). Membro do grupo de pesquisa: Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na contemporaneidade (SDisCon). Atualmente, é professora de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Manaus.

Glaunara Mendonça de Oliveira

Possui graduação em Letras Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (2005), especialização em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Amazonas (2016) e mestrado em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (2018). Membro do Grupo de Pesquisa “Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade – SDisCon”, liderado pela Dra. Neiva Maria Machado Soares. Atualmente, é professora efetiva no Colégio Amazonense D. Pedro II e Escola Municipal João Alfredo, pela SEDUC/AM e SEMED Manaus.

Jackeline Andrade Duarte de Souza

Aluna regular do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA, nível Mestrado Acadêmico com o projeto “Marcas amazonenses: análise das representações discursivas e das práticas ambientais”, sob orientação da Profa. Dra. Neiva M. M. Soares. Possui pós-graduação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, nível Lato Sensu pela Universidade Candido Mendes (2019). Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2017). Realiza pesquisas na área de Estudos Literários com ênfase nos estudos de representações sociais, relações de poder, gênero, história e memória; e estudos linguísticos no campo das marcas branding, representações sociais e sustentabilidade na Amazônia. É membro do grupo de pesquisa Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade – SDISCON, desde 2016.

Johêdyr Adjyan Cartaxo de Freitas

Graduado em Administração pela UFRN, pós-graduado em Gestão Financeira (Lato-Sensu) e bacharel em Teologia pelo UNASP, pós-graduado em Cultura Teológica (Lato-Sensu) pela UCDB. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UEA (2020). Com atuação profissional e acadêmica em Gestão Empresarial (especialmente, na área de Comportamento Organizacional), atuou como bolsista do CNPq e da ProPesq (UFRN) e ingressou, como aluno ouvinte, no Programa de Pós-graduação em Administração da mesma Universidade. No UNASP, atuou como Secretário da Coordenação de Pesquisa, Tutor da Pós-graduação EAD e Gerente de Estudos e Projetos, direcionando às atividades e estudos para a área das Ciências Humanas.

Neiva Maria Machado Soares

Possui doutorado em Linguística pela Universidade de Brasília (2013) e mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Santa Maria (1999). Professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Experiência na área de Linguística, com ênfase em Gêneros Discursivos e Análise de Discurso Crítica, atuando principalmente nos seguintes temas: Produção Textual, Linguística, Semântica, Análise de Discurso Crítica, Linguística Sistêmico-Funcional e Multimodalidade. Participante do Grupo de Pesquisa: A Linguística Sistêmico-Funcional como instrumental teórico-metodológico para análise do discurso (UnB). Participante do Grupo de Pesquisa Discurso na Prática Sociais (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa: Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na contemporaneidade (SDisCon) (UEA). Professora no Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da UEA e editora chefe da revista Contracorrente.

Otávio Rios

Possui Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Porto (2013/2014) e Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012), com a tese De Trapeiros e Vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão, é autor de significativa produção bibliográfica, distribuída na forma de artigos publicados em periódicos de impacto nacional e internacional, além de capítulos em livros universitários, e ainda textos completos em anais de eventos, resultantes de participação em congressos científicos. Atuou frente à Cátedra Amazonense de Estudos Literários e Culturais (CAEL). Professor da Universidade do Estado do Amazonas, desde 2008, entre as suas atuais linhas de investigação, destacam-se a relação entre literatura e história, as formas e os processos da escrita intimista (memória e autobiografia), as estéticas finisseculares em Portugal (decadentismo, simbolismo, expressionismo), a teoria do romance e a relação entre literatura e artes plásticas. Em 2016, implantou o Mestrado em Ciências Humanas, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, que coordena atualmente.

Rafael Seixas de Amoêdo

Licenciado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Aluno regular do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (Mestrado do PPGICH/UEA), turma 2019, bolsista FAPEAM. É membro do Grupo de Pesquisas – SDISCON: Múltiplas Linguagens, Semiótica e discurso na contemporaneidade, desde 2016, liderado pela professora Dra. Neiva M. Machado Soares. Foi secretário do Grupo de Pesquisa de 2017 a junho de 2019. Foi bolsista de Iniciação Científica (I.C) da FAPEAM/UEA de 2016 a 2018. Atualmente é secretário-executivo da ContraCorrente Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, auxiliando nos processos de recepção, edição e organização das edições. Atua nas áreas/linhas de investigação e pesquisa: Análise de Discurso Crítica (ADC); Multimodalidade e ensino; Gêneros discursivos; e Linguística e suas interfaces.

Vivian Gomes Monteiro de Souza

Graduada em Letras Língua Portuguesa (Universidade do Estado do Amazonas – UEA) e pesquisadora com ênfase na Linguística e suas vertentes dos sistemas multidimensionais de Português e Inglês. Possui experiência em revisão de textos acadêmicos e em ensino de língua portuguesa como língua materna, através do Programa Residência Pedagógica (CAPES), e como língua adicional, em uma parceria entre o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) e UEA. Atualmente, atua como professora de Língua Inglesa na Fundação Universitas de Estudos Amazônicos (FUEA). É membro dos grupos de pesquisa: Núcleo de Educação Bilingue e Pesquisa em Literatura e Linguística Aplicada da Região Norte (NEPLAN), desde 2020, e do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Experiências Transdisciplinares em Educação (LEPETE), desde 2018.

SUMÁRIO

ÍNDICE REMISSIVO

A

abstrato 76, 81, 123, 149, 168, 220
 ação 25, 26, 27, 28, 30, 31, 46, 47, 55, 86,
 88, 101, 156, 159, 164, 174, 175, 180, 182,
 195, 196, 218, 221, 232, 235, 236, 246, 262
 agressões 124
 Aids 145
 Amazonastur 99, 110, 112, 115, 118, 119,
 120, 121
 Amazônia 19, 21, 23, 26, 38, 52, 53, 69,
 116, 122, 123, 124, 125, 229, 233, 234,
 237, 296
 análise 18, 20, 21, 23, 24, 36, 40, 42, 43,
 44, 45, 46, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 68,
 72, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
 89, 90, 91, 92, 94, 96, 101, 107, 114, 117,
 121, 124, 129, 130, 132, 133, 134, 139,
 144, 145, 147, 148, 150, 153, 155, 156,
 157, 162, 165, 166, 170, 173, 184, 189,
 191, 193, 194, 198, 203, 204, 205, 207,
 212, 217, 218, 222, 224, 225, 226, 227,
 228, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 257,
 269, 270, 271, 288, 289, 296
 análise discursiva 61, 129, 133, 139, 144,
 150, 230
 análises 13, 16, 18, 20, 35, 42, 68, 72, 77,
 109, 134, 135, 191, 211, 237, 239
 analíticos 13, 34, 47, 58, 144
 anunciante 162
 apocalíptica 276
 arquitetura 74, 100, 132, 144, 149, 154, 249
 arte 22, 30, 38, 40, 42, 43, 52, 54, 84, 97,
 100, 210, 265, 267, 269, 270, 271, 272,
 273, 277, 287, 288, 289, 291, 292
 arte de rua 38, 40, 54, 97

B

bidirecional 25, 28, 46, 79
 Bosch 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284,
 286, 288, 289, 291, 292, 293

C

campanha 84, 85, 86, 93, 95, 128, 156, 159,
 160, 163, 168, 170, 171, 172, 177, 179,
 182, 183, 185
 campanha publicitária 95, 159, 168, 170,
 172, 185
 capa de revista 129, 151, 188, 191, 193,
 200, 204, 211, 212
 capas 129, 134, 139, 141, 143, 144, 151,
 153, 191, 193, 207, 213, 239
 chocolate 215, 226, 227, 229, 230, 232,
 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240
 cidade 40, 42, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61,
 64, 66, 67, 68, 85, 120, 250, 253, 258, 279
 ciência 18, 142, 148, 149, 151, 153, 154,
 251
 composição 33, 49, 66, 72, 75, 79, 81, 82,
 91, 92, 93, 106, 108, 109, 115, 121, 132,
 147, 150, 188, 193, 194, 200, 209, 211,
 212, 216, 222, 229
 composicional 23, 44, 49, 50, 51, 53, 62,
 81, 82, 107, 108, 109, 114, 115, 122, 123,
 148, 160, 166, 185, 191, 192, 193, 198,
 199, 205, 208
 comunicação 18, 44, 69, 72, 75, 77, 85,
 87, 88, 94, 95, 96, 104, 106, 107, 118, 123,
 124, 128, 132, 161, 162, 173, 180, 189,
 190, 192, 195, 196, 204, 206, 212, 215,
 216, 222, 284
 conceitual 55, 58, 78, 79, 90, 108, 115, 116,
 149, 190, 201, 202, 204

SUMÁRIO

consumidor 162, 215, 216, 230, 238, 249
 consumo 18, 20, 22, 23, 54, 59, 75, 131,
 133, 146, 159, 162, 185, 193, 216, 218, 232
 contemporâneas 13, 99, 131, 132, 249,
 264, 277
 contemporaneidade 18, 28, 71, 77, 155,
 188, 211, 295, 296, 297
 convite 71, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92,
 94, 95
 criação 57, 96, 176, 211, 212, 220, 257,
 269, 291, 295
 Cristão 274

D

dados 24, 26, 40, 81, 84, 86, 116, 123, 135,
 146, 159, 171, 227, 248
 design 38, 69, 96, 126, 156, 186, 189, 212,
 216, 239
 designers 211
 design visual 126
 desigualdades 124, 131
 Discursos 14, 16, 38, 102, 138
 distribuição 18, 20, 22, 23, 75, 131, 133,
 146, 151, 154, 163, 193, 208, 218
 dualismo 276

E

economia 162
 empresas 117, 162, 163, 169, 184, 186,
 235, 238, 239
 Enquadre 52, 78, 82, 191
 extremos 201, 203, 206, 207, 208

F

fake news 155
 fantástico 230, 231, 232, 267, 270, 271,
 272, 273, 275, 277, 288, 291
 fotografia 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28,
 30, 31, 33, 35, 36, 37, 140, 141, 142, 145,
 147, 149
 funcional 19, 69, 106, 156, 219, 239

G

gêneros 13, 16, 20, 68, 69, 75, 110, 126,
 133, 164, 169, 182, 184, 192, 193, 215,
 257, 258, 269, 277
 gêneros textuais 13, 16, 69, 126, 215
 globalização 159, 161, 176
 Gótico 275
 Gramática 13, 40, 43, 44, 45, 77, 105, 107,
 114, 130, 132, 133, 134, 144, 160, 188,
 189, 190, 191, 194, 200, 205, 211, 219, 230
 Grotesco 275, 293

H

historiográfica 245, 248, 249, 256, 257
 hiv 135, 154, 156

I

Idade Média 72, 276, 288, 291
 identidade 36, 40, 42, 47, 58, 60, 88, 97,
 100, 102, 104, 105, 118, 123, 125, 138,
 159, 160, 170, 172, 182, 184, 228, 245,
 257, 258, 260
 imagem 21, 22, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33,
 34, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54,
 79, 80, 81, 82, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 107,
 108, 112, 114, 115, 116, 120, 122, 123,
 125, 135, 162, 163, 167, 171, 172, 173,
 174, 176, 178, 180, 181, 182, 191, 194,
 196, 198, 200, 203, 204, 206, 209, 210,
 212, 227, 232, 233, 235, 236, 251, 254, 278
 imagético 90, 105, 124, 194, 232, 289
 imaginário 91, 117, 268, 269, 276, 277, 291
 imprensa 128, 191, 211, 251, 252, 257
 indígena 28, 31, 32, 36, 40, 41, 53, 58, 59,
 60, 61, 66, 67, 68, 97
 índio 40, 41, 42, 53, 61, 66, 68, 69, 233
 Inferno 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276,
 278, 279, 281, 284, 287, 288, 289, 291
 inferno musical 289
 informacional 61, 62, 78, 191

SUMÁRIO

interação 18, 19, 21, 26, 60, 75, 88, 90,
101, 107, 116, 124, 132, 133, 167, 175,
190, 200, 204, 209, 224, 227, 233, 236, 237
interativo 28, 44, 48, 53, 107, 108, 109,
134, 147, 173, 174, 175, 177

L

leitura 15, 23, 24, 30, 43, 44, 57, 61, 62,
75, 174, 185, 189, 257, 267, 268, 271, 273,
287, 289, 291
linguagem 13, 15, 18, 24, 36, 42, 43, 44,
76, 77, 101, 106, 107, 121, 128, 130, 131,
132, 161, 165, 168, 170, 179, 189, 190,
191, 192, 194, 202, 211, 218, 219, 248,
249, 252, 254, 256, 261, 269, 273
Linguística 43, 71, 105, 161, 170, 190, 213,
217, 226, 233, 234, 294, 296, 297, 298
literatura 14, 244, 248, 249, 256, 264, 265,
267, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277,
283, 285, 287, 288, 289, 291, 292, 293,
294, 295, 297
literatura fantástica 267, 270, 273, 274, 275,
283, 285, 287, 291, 292, 293, 295

M

Mal 274, 275, 278
Manaus 38, 40, 42, 52, 53, 58, 59, 61, 64,
67, 68, 69, 71, 97, 113, 120, 122, 125, 126,
213, 295
mapa 90, 91, 92, 94, 99, 107, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 124, 164
mapa-folder 107, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123
metaficção 249, 256, 257
metafunção 24, 25, 36, 45, 48, 49, 50, 51,
79, 81, 82, 108, 165, 170, 190, 199
Metafunção 24, 45, 48, 49, 90, 91, 190,
191, 205
multimodalidade 13, 16, 38, 97, 107, 156,
189, 213, 239

mural 40, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 169, 174,
175, 182
musical 184, 248, 289

N

narrativas 25, 31, 33, 36, 41, 45, 46, 47, 52,
55, 123, 138, 156, 256, 272, 273, 276, 279,
283, 288, 290, 293
natureza 36, 43, 82, 99, 101, 122, 125, 130,
133, 152, 191, 245, 267, 268, 277, 278, 291
neutralidade 211

O

olhar 27, 29, 30, 48, 60, 64, 77, 80, 90, 107,
117, 129, 132, 133, 141, 143, 147, 150,
153, 166, 167, 168, 173, 175, 178, 180,
196, 221, 233, 236, 237, 238, 269
olhares 14, 41, 59, 134, 285

P

político 22, 71, 72, 76, 89, 94, 95, 96, 103,
130, 145, 155, 211
prática 18, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 31, 42,
50, 68, 73, 74, 75, 76, 84, 86, 87, 88, 99,
101, 105, 110, 124, 128, 130, 131, 146,
147, 148, 150, 151, 152, 155, 217, 218,
227, 285
prática discursiva 18, 20, 21, 22, 73, 75, 84,
131, 146, 151, 217
prática social 20, 21, 23, 42, 73, 75, 76, 88,
99, 105, 130, 131, 147, 152, 218
prática textual 73, 74, 86, 88, 148, 150, 227
preceitos 33, 36, 277
produção 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 41, 43,
60, 61, 62, 65, 75, 77, 86, 102, 128, 131,
132, 133, 134, 141, 146, 148, 156, 159,
163, 193, 194, 218, 231, 232, 234, 237,
238, 249, 256, 261, 295, 297
publicidade 38, 99, 109, 117, 132, 159,
162, 163, 164, 168, 169, 170, 172, 173,
178, 180, 182, 183, 184, 185, 188

SUMÁRIO

publicidades 97, 99, 117, 125, 126, 210
 publicitária 95, 110, 159, 162, 168, 170,
 172, 183, 185, 191, 215, 216
 publicitários 160, 211
 público 42, 54, 88, 94, 95, 121, 150, 151,
 152, 160, 162, 163, 168, 170, 175, 193,
 194, 225, 252

R

religioso 71, 82, 89, 94, 95, 96, 155
 representação 20, 25, 27, 28, 29, 30, 31,
 33, 35, 40, 41, 42, 48, 49, 54, 55, 58, 59,
 62, 66, 67, 68, 80, 90, 91, 94, 97, 100, 101,
 102, 103, 104, 107, 113, 116, 120, 121,
 123, 124, 132, 143, 153, 164, 168, 172,
 173, 174, 178, 195, 199, 203, 204, 215,
 218, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228,
 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
 238, 239, 245, 256, 268, 276, 278, 279,
 282, 286
 Representação 24, 129, 188, 225, 227, 230,
 231, 233, 234, 235, 236, 239, 265
 representacional 23, 24, 44, 53, 78, 90, 101,
 102, 107, 108, 109, 115, 117, 123, 147,
 149, 160, 166, 185
 revistas 22, 118, 129, 134, 135, 139, 140,
 143, 147, 191, 192, 213
 rituais 26, 29, 53, 59, 65
 rua 38, 40, 41, 42, 54, 67, 97

S

Sádico 275
 Saliência 24, 51, 78, 82, 92, 133, 191
 Sebastião Salgado 18, 19
 semântico 152, 165, 195, 224
 semiose 76, 114, 123, 220
 semiótica 13, 18, 50, 96, 97, 115, 213, 294
 semiótico 33, 45, 69, 77, 106, 108, 123
 Significado 45, 49, 55, 61, 133, 134, 188,
 191, 194, 195, 197, 200, 209

simbólicos 33, 47, 48, 58, 164, 260, 271
 social 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 36,
 37, 38, 42, 43, 48, 49, 58, 60, 69, 71, 73,
 75, 76, 80, 86, 88, 94, 95, 96, 99, 101, 102,
 104, 105, 108, 124, 125, 126, 128, 129,
 130, 131, 133, 135, 137, 143, 146, 147,
 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 161,
 166, 169, 171, 173, 175, 179, 182, 185,
 186, 190, 204, 211, 212, 215, 217, 218,
 219, 222, 224, 229, 232, 233, 234, 236,
 238, 239, 258, 259, 262, 273, 277
 sociedade 18, 19, 41, 42, 53, 54, 58, 59, 62,
 63, 89, 94, 100, 102, 103, 113, 125, 128,
 131, 135, 159, 161, 164, 191, 212, 216,
 218, 225, 243, 252, 262, 276, 287
 Surrealismo 276
 sustentável 124, 125, 232, 237

T

Teorias 14, 16
 transacional 25, 26, 27, 30, 31, 46, 47, 55,
 79, 116, 145, 147, 149, 196
 tucandeira 57, 61, 63, 64, 65

V

Valor 24, 78, 81, 91, 191
 valorização 19, 100, 226, 230, 237
 Vigor 159, 160, 169, 170, 171, 172, 173,
 174, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185
 virtual 72, 81, 83, 89, 91, 95, 159, 173, 176,
 183, 216, 228, 239
 visual 14, 19, 28, 33, 38, 44, 50, 51, 55, 59,
 69, 80, 81, 82, 84, 96, 104, 105, 106, 107,
 108, 110, 114, 116, 123, 126, 139, 145,
 147, 149, 152, 154, 156, 160, 161, 162,
 164, 166, 168, 169, 170, 172, 174, 178,
 181, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 194,
 195, 199, 200, 208, 211, 212, 215, 226,
 228, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239

www.pimentacultural.com

Este livro organizado em parceria com orientandos de iniciação científica, graduação e pós-graduação (PPGICH/UEA), pesquisadores e parceiros do Grupo de Pesquisa SDISCON oportuniza um diálogo entre áreas em franca expansão no contexto da universidade, do GP e de inúmeros outros âmbitos que desenvolvem pesquisas orientadas para língua e linguagem sob uma concepção dinâmica e multifacetada.

PPGICH
Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em
Ciências Humanas


FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas


**pimenta
cultural**