

policromias

Volume 9 • Número 3 • Setembro/Dezembro 2024 • ISSN 2448-2935

volume
09
número
03

Revista de estudos do discurso, imagem e som



policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som





COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro

ANTONIO FRANCISCO DE ANDRADE JÚNIOR - Universidade Federal do Rio de Janeiro

BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUCAS NASCIMENTO - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUCIANA NASCIMENTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

RAQUEL SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro





CONSELHO EDITORIAL

ANA PAULA DE MORAES TEIXEIRA - Exército Brasileiro
ANDRÉS ROMERO FIGUEIROA - Universidad de Oriente, Universidad Católica Andrés Bello de Caracas
ANGELA CORRÊA FERREIRA BAALBAKI - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade Estadual de Campinas
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas
JUCIELE PEREIRA DIAS - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
KLEBER MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense
LUCAS NASCIMENTO - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARIA ONICE PAYER - Universidade Estadual de Campinas
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas
NADIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina
PATRICK CHARAUDEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau
RODRIGO OLIVEIRA FONSECA - Universidade Federal do Sul da Bahia
SILMARA DELA SILVA - Universidade Federal Fluminense
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina
SYLVAIN AUROUX - Université Sorbone Nouvelle - Paris III
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora



Editor responsável

Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Editores associados

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Organizadores da edição

Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Design e diagramação

Cesar Buscacio

Revisão

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Divulgação

Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

Ficha catalográfica

Policromias | Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som – v. 9, n. 3
(Setembro-Dezembro/2024) -.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do
Discurso, Imagem e Som.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

Editor responsável: Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Editores associados:

Lucas Nascimento, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rosane da Conceição Pereira, Fundação de Apoio à Escola Técnica

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso,
Imagem e Som.

CDD 401.41



SUMÁRIO

EDITORIAL	8
EDITORIAL	9
ÉDITORIAL	10

ARTIGOS

CORPO E DISCURSO: LULA (1979-2023) E O POVO BRASILEIRO – DA SUA GOVERNAMENTALIDADE À BIOPOLÍTICA DE DIVERSIDADE, DIREITOS HUMANOS E INCLUSÃO	12
Lucas NASCIMENTO	
<i>FAKE NEWS</i> COMO GESTO DE RESISTÊNCIA? DO POLÍTICO NOS DISCURSOS DA/NA MÍDIA.....	49
Silmara DELA SILVA	





GESTOS E MOVIMENTOS DO CORPO NO RAP:
UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO VIDEOCLÍPE
"A MÚSICA DA MÃE" 66

Davi Aron Sousa FEITOSA

Michelle Aparecida Pereira LOPES

DISCURSOS DIGITAIS DO
POETA CONTEMPORÂNEO PEDRO GABRIEL 95

Débora Hévila dos Santos CARVALHO

Sidney Fernandes dos SANTOS

UMA ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA DOS MODOS DE
OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA: "LÁ, NA TERRA DESSA PESSOA,
É NORMAL FALAR ASSIM"120

Aluiza Alves de ARAÚJO

Thais Abreu de OLIVEIRA

Suyanne Pinheiro CAMPELO

A CARTOSSEMIÓTICA E A CARTOGRAFIA ESCOLAR SOB
A ÓTICA DA GRAMÁTICA VISUAL DE KRESS E VAN LEEUWEN147

Jean Cássio LIMA

Luiz Antônio RIBEIRO





A CONSTRUÇÃO DO MASCULINO EM <i>TERRA E PAIXÃO</i> SOB A ÓTICA DAS METÁFORAS MULTIMODAIS NOS PERSONAGENS RAMIRO E KELVIN.....	175
Carla Montuori FERNANDES	
Luiz Ademir de OLIVEIRA	
Stefânia Moreira de PAULA	
O USO DO LETREIRAMENTO PARA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NOS QUADRINHOS DE <i>SANDMAN</i>	210
Ícaro Silva GONÇALVES	
Enéias Farias TAVARES	
A STRUCTURALIST ANALYSIS OF A <i>CAIXA DE AREIA OU</i> <i>EU ERA DOIS EM MEU QUINTAL</i>	232
Guilherme Mariano Martins da SILVA	





EDITORIAL

A Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, vinculada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – publica estudos nacionais e internacionais referentes à contemporaneidade da teoria do discurso, em áreas do conhecimento em que a linguagem se faz presente, tais como Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais, Ciências Humanas, entre outras.

Policromias tem como Missão e objetivo principal ser um espaço de análise e reflexão sobre estudos críticos, teóricos e práticos, de âmbito simbólico, social e histórico sobre a linguagem verbal e não verbal, em sua relação com aspectos políticos, culturais, sociais, tecnológicos e de ensino. Sua meta é publicar, dentre outros, textos sobre fotos e vídeos, que assinalem qualitativamente questões locais e de cunho internacional sob o escopo proposto.

Busca-se, assim, servir a estudiosos e pesquisadores, no sentido de divulgar pesquisas originais, relevantes e inovadoras para o conhecimento humano, constituindo tanto um espaço de reflexão quanto uma política de memória.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br





EDITORIAL

The journal *Policromias* - Journal of Speech, Image and Sound Studies, linked to Laboratory of Speech, Image and Sound Studies (LABEDIS) and National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) - publishes national and international papers about the contemporary use of discourse theory, in areas of knowledge in which language is present, such as Linguistics, Letters and Arts, Social Sciences, Human Sciences, among others.

Policromias has as its mission and main objective to be a space for analysis and reflection on critical, theoretical and practical studies, with a symbolic, social and historical scope on verbal and non-verbal language, in relation to political, cultural, social, technological and education. Its goal is to publish, among others, texts about photos and videos, which qualitatively highlight local and international issues under the proposed scope.

It seeks to serve scholars and researchers in the sense of disseminating original, relevant and innovative research for human knowledge, constituting both a space for reflection and a policy of memory.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br





ÉDITORIAL

Policromias » – Journal d'études du Discours, l'Image et le Son, lié au Laboratoire de Recherche du Discours, l'Image et le Son (LABEDIS) et au Musée National de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro (UFRJ) – publié de études nationales et internationales sur la théorie contemporaine du Discours, dans les domaines de la connaissance que la langue est présente, comme la linguistique, la littérature et des arts, sciences sociales, sciences humaines, entre autres.

Policromias » a la mission et l'objectif principal d'être un espace d'analyse et de réflexions sur des études critiques, théoriques et pratiques, dans le contexte symbolique, sociale et historique sur le verbal et non verbal, dans sa relation avec des aspects politiques, culturelles, sociales, technologiques et de l'enseignement. Votre but est faire publier, entre autres, les textes sur les photos et vidéos, qui soulignent qualitativement les questions relevant de la naturalité locale et internationale du champ d'application proposé.

Ainsi, l'idée centrale est servir les chercheurs, avec l'intention de diffuser les recherches originales, novatrices et pertinentes à la connaissance humaine, ce qui constitue à la fois un espace de réflexion et une politique de mémoire.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br



Revista Policromías
Volume 09 | Número 3

ARTIGOS



CORPO E DISCURSO: LULA (1979-2023) E
O POVO BRASILEIRO – DA SUA GOVERNAMENTALIDADE
À BIOPOLÍTICA DE DIVERSIDADE,
DIREITOS HUMANOS E INCLUSÃO¹

BODY AND DISCOURSE: LULA (1979-2023) AND THE
BRAZILIAN PEOPLE – FROM ITS GOVERNMENTALITY
TO THE BIOPOLICY OF DIVERSITY, HUMAN
RIGHTS AND INCLUSION

Lucas NASCIMENTO²

RESUMO

O texto está teoricamente filiado na Análise do Discurso. São mobilizados os autores Pêcheux, Foucault e Courtine, dentre outros. O *corpus* analítico é composto por cinco textos-imagens que circularam nas mídias. Duas são fotografias durante a posse presidencial de Lula, em 1º de janeiro de 2023, em seu terceiro mandato. A terceira é o logo do governo federal. A quarta é de Lula em 2018. A quinta fotografia é de Lula em 1979, em assembleia do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo/SP.

¹ Esse texto pertence ao projeto ‘Corpo e Discurso’ financiado pelo CNRS/CNPq, com contribuições do projeto ‘Língua(s) e a Amazônia’ financiado pela CAPES (processo: 88887.338262/2019-00) e do projeto “Povos Originários e Línguas Indígenas Silenciadas” financiado pela FAPERJ/Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (processo: E-26/204.599/2021), vinculado ao LABEDIS do Museu Nacional/UFRJ (Setor de Linguística/Departamento de Antropologia).

² Pesquisador do LABEDIS (Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som) do Museu Nacional/UFRJ. Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou estágio de pesquisa em Estocolmo (Suécia), pela *Stockholm University*. É coordenador da coleção *Análise do Discurso e Ensino* (CNPq) pela Editora Mercado de Letras. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4627-8991> E-mail: drlucasdonascimento@gmail.com



Coloco em análises materialidades de corpos e emoções em discursos. Analiso o processo de significação da governamentalidade de Lula em suas práticas de governar e a sua biopolítica atenta à diversidade do povo brasileiro. Diferente do ato de silenciar e/ou de apagar a diversidade socialmente, o Governo de Lula afirma direitos aos seus corpos, presentificados na ordem do corpo da língua e do corpo da imagem, simbolicamente ao (im)pulsionar tais brasileiros em práticas sociais, dando visibilidade e legitimação à constituição de seus saberes por direitos e poderes legais de existência e significância. Diante disso, busco discutir o funcionamento do corpo como materialidade discursiva, por meio de significantes de direitos, de memória de lutas de reivindicação à visibilização, de poderes, ao estabelecer relações de existência com a dignidade da pessoa humana e com os direitos humanos no Estado Democrático de Direito.

PALAVRAS-CHAVE

Lula. Corpos. Discursos. Governamentalidade. Biopolítica. Povo brasileiro.

ABSTRACT

The text is theoretically affiliated with Discourse Analysis. The authors Pêcheux, Foucault and Courtine, among others, are mobilized. The analytical corpus is composed of five text-images that circulated in the media and an official document (Interministerial Ordinance). 2 are photographs during Lula's presidential inauguration, on January 1, 2023, in his third term. The third is the federal government logo. The fourth is by Lula in 2018. The fifth photograph is of Lula in 1979, at an assembly of the ABC Metalworkers Union, in São Bernardo do Campo/SP. I analyze materialities of bodies and emotions in discourses. I analyze the process of meaning of Lula's governmentality in his governing practices and his biopolitics attentive to the diversity of the Brazilian people. Different from the act of silencing and/or erasing diversity socially, Lula's Government affirms rights to their bodies, presentified in the order of the body of language and the body of image, symbolically by (im)pulsing such Brazilians in social practices, giving visibility and legitimization of the constitution of their knowledge by legal rights and powers of existence and significance. In view of this, I seek to discuss the functioning of the body as a discursive materiality, through signifiers of rights, memory of struggles to demand visibility, of powers, by establishing relationships of existence with the dignity of the human person and with human rights in the State Democratic Law.

KEYWORDS

Lula. Bodies. Discourse. Governmentality. Biopolitics. Brazilian people.



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Lula lá
Brilha nossa estrela
Lula lá
Renasce a esperança
Lula lá
O Brasil criança na alegria de se abraçar*

*Lula lá
Com dignidade
Lula lá
O Brasil merece outra vez
Oportunidade pra sorrir
E brilhar nossa estrela³*

É Lula lá – de novo.

Não é o ano de 1989, mas “Lula Lá” (conhecidamente também como “**Sem medo de ser feliz**”) se atualiza na posse de 1º de janeiro de 2023. A canção escrita pelo cantor e compositor brasileiro Hilton Acioli para o segundo turno da campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, em 1989, quando concorreu a eleição com o candidato vitorioso Fernando Collor de Mello, até hoje a canção é bastante lembrada, como ouvimos e vimos os gritos na cerimônia última de ato de posse presidencial.

É sobre Lula.

É sobre estrutura e acontecimento⁴.

³ Composição de Leonardo Leone. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jingles/sem-medo-de-ser-feliz-lula-2022/>

⁴ Abro meu texto já em diálogo com Pêcheux (1983); Indursky (2003); Braga (2020; 2021); Venturini; Tafuri; Batista (2023).



É sobre acontecimentalizar⁵ e acontecimentalização⁶.

É sobre o acontecimento discursivo-imagético da posse de Lula em 1º de janeiro de 2023.

Diferentemente de apresentar língua fascista, discurso contraditório, assim como discursos preconceituosos, corpos discriminados, Lula faz da diversidade à inclusão no ato de sua posse e na administração de sua gestão, até então. Exatamente por isso escrevo motivado pela alegria e satisfação de ver as práticas de um governo democrático de si e dos outros ser democraticamente eleito.

Com a conciliação do sujeito-Lula com seus princípios – uma vez mais, com sua coerência histórica, Lula sobe de mãos dadas com representantes do povo, diversidade de sujeitos-humanos e da presença animal canina chamada de Resistência Lula da Silva. Primeiro animal a subir a rampa do Palácio do Planalto durante a cerimônia de posse de um Presidente do Brasil.

Questiono: (1) *como os corpos constituem discurso e instauram efeitos de sentidos em emoções humanitárias?*; (2) *quais práticas de governo indiciam a governamentalidade e a biopolítica de Lula?*

Organizo o texto da seguinte maneira: em *Acontecimento Político Humanitário e o Governo de Si e dos Outros: Posse de Lula Presidente do Brasil, os Brasileiros e as Emoções Coletivas do Povo*, trago uma das fotografias de posse mais vistas mundialmente: a subida de Lula e sua esposa Janja (Rosângela Lula da Silva) na rampa do Congresso Nacional

⁵ Confira Foucault (1978).

⁶ Confira Foucault (1984).



com 8 brasileiros, sujeitos nomeados na segunda fotografia – além de, é claro, seguranças e/ou cerimonialistas. Em *Governamentalidade Democrática: União e Reconstrução do Brasil*, o leitor encontra análises do logo do Governo Federal, bem como das fotografias de Lula em abril de 2018 e de março de 1979, esta em assembleia do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo/SP.

Diante dessa organização, as análises se ancoram no seguinte *corpus* de trabalho: cinco imagens de circulação midiático-jornalística (de um recorte temporal de duração de março de 1979 a janeiro de 2023). Venho refletir em análises o funcionamento do corpo e das emoções em discurso, em continuidade aos resultados das pesquisas de Nascimento (2019a⁷; 2020a⁸; 2020b⁹; 2020c¹⁰, 2022¹¹, 2024¹², no prelo¹³) nos projetos ‘Corpo e Discurso’ (CNRS/CNPq), ‘Línguas e Amazônia’ (CAPES) e ‘Povos Originários e Línguas Indígenas Silenciadas’ (FAPERJ).

⁷ “Insinuações da Carne: Ordem da Imagem e Sentidos do Olhar – por questões de leitura de fotografia digital da *G Magazine*”, tese de Doutorado em Linguística/UFRJ.

⁸ “Discursos Preconceituosos, Corpos Discriminados: o estranho espelho de “*quem quiser vir ao Brasil fazer sexo com mulher, fique à vontade*” – diz Bolsonaro”, publicado na revista da *Abralin*.

⁹ “Língua Fascista, Discurso Contraditório: política de misoginia e homofobia”, publicado na revista *Heterotópica*.

¹⁰ “Língua Fascista, Discurso Contraditório: ainda sobre Bolsonaro”, publicado em capítulo de livro.

¹¹ “Formas-Sujeito-Índio, Corpo do Homem Casado e Gênero nos Guayaki/Aché do Paraguai”, publicado em capítulo de livro.

¹² “Corpo Preto Sem Cabelo, Humilhação de Atriz Estadunidense e Emoções Humanitárias: a piada no Oscar 2022”, publicado na revista *Línguas e Instrumentos Linguísticos*.

¹³ *Corpo e Discurso* – Uma introdução, organização de livro (no prelo).



ACONTECIMENTO POLÍTICO HUMANITÁRIO E O GOVERNO DE SI E DOS OUTROS: POSSE DE LULA PRESIDENTE DO BRASIL, OS BRASILEIROS, AS EMOÇÕES COLETIVAS DO POVO

Apresento a primeira imagem selecionada para as análises.



Imagem 1 – Subida na Rampa do Palácio do Planalto para a Posse do Presidente do Brasil, em 1º de janeiro de 2023.

Fonte: Eduardo Anizelli – Folha press

Disponível: https://cidadeverde.com/noticias/384208/lula-recebe-faixa-de-crianca-indigena-mulher-negra-e-pessoa-com-deficiencia#google_vignette

Acesso: 13 dez. 2024.

Acontecimento e sua acontecimentalização¹⁴ – processo de ruptura que se produziu pela passagem de uma arte de governar, cujos princípios retomam as virtudes da vida humana, por meio de inclusão da diversidade e do respeito à dignidade da população, como se pode ter a noção inicialmente pela significação expressa nas mãos dadas, conforme a imagem de

¹⁴ Conceitos de Foucault em seus textos de 1978 e 1984, respectivamente.



subida de Lula com os representantes do povo brasileiro à rampa do Congresso Nacional rumo ao ato de posse presidencial.

Para essa retomada das virtudes da vida humana, Lula e seu grupo de governo caracterizam a *arte de governar*, cuja racionalidade tem por princípio e por campo de aplicação o funcionamento da democracia, que apresenta relação direta com a organização do Estado Democrático de Direito e da República Federativa do Brasil, conjuntamente com sua população mista – quadro de mistura de etnias, raças, gêneros, cores, classes etc.

Em oposição ao recrudescimento fascista e golpista antidemocrático e desumanitário da gestão anterior, a arte de governar de Lula acontecimentaliza um governo federal da união e da reconstrução por pautar:

- Respeito ao povo, a todas as vidas que importam, com atenção e afetos;
- Respeito às instituições e suas autonomias por práticas de governar com procedimentos plurais, transparentes e públicos, com análises e reflexões, por meio de cálculos e táticas que permitam a administração do poder público, assim como o gerenciamento e a administração da maquinaria pública e da dignidade da pessoa humana, que tem o bem comum e o capital humano como alvo, com garantias de segurança e de economia públicas, tendo a autossuficiência do Estado¹⁵ para a manutenção e a conservação das unidades estaduais e do distrito federativo, especialmente do seu maior capital – o humano e seus recursos;

¹⁵ É preciso ter clareza que Foucault compreende o Estado como correlato de um modo de governar, sendo, diante disso, uma arte de governo por meio de práticas governamentais.



- A preeminência do poder do governo de si (país soberano de direitos e deveres) e dos outros (legislação e jurisdição públicas) (Foucault, 1982-1983, *Governo de si e dos outros*) – ou seja: o processo através do qual o governo se sustenta em sua organização e sistema, governamentalizado (Foucault, 1977-1978, *Segurança, território e população*) pelas relações política nacional e internacional, justiça, economia, educação, saúde, com outras tecnologias como a militar e a civil (sociedade);
- O objeto construído pela gestão política global da vida dos indivíduos – a biopolítica¹⁶. Isto é: a gestão da população e o controle das estratégias de liberdades individuais, em relação a eles mesmos (governo de si) e uns em relação aos outros (governo dos outros).

Diante dessa governamentalidade, Lula apresenta uma biopolítica (Foucault, 1978-1979, *O nascimento da biopolítica*) particular e peculiar: o objetivo das preocupações políticas de seu governo é a população – especialmente: reduzir a fome, o analfabetismo, a miséria, a pobreza, o trabalho escravo à proporção zero, de preferência. Governar aos viventes constituídos em cidadania, pela qual os sujeitos devem tomar o exercício de cidadãos com garantias, entre outras, de fome zero, de programas assistenciais sociais, de trabalho e renda, de segurança previdenciária, por meio de biopoderes locais como a gestão da natalidade, da família, da saúde, da educação, da

¹⁶ Produção epistemológica do filósofo francês Michel Foucault. Biopolítica é empreendida em análises do liberalismo e do neoliberalismo não formulada como teorias econômicas, mas como práticas de governo. Não está no escopo de uma teoria do Estado, mas no escopo de teoria do governo, pelo motivo de o Estado se situar em uma forma de governar. Neste sentido, Foucault (1978-1979) produz epistemologia política do pensamento liberal, ao corroborar a genealogia dessas práticas de governo.



sexualidade – das singularidades e das idiossincrasias que formam a complexidade do ser humano e da ordem de *o político!*

Mesmo diante do quadro de racionalidade política contemporânea, herdado da era moderna por meio do liberalismo e de suas pressões ao Estado, o governo atual – principalmente após quatro anos de recrudescimento e de retrocessos aos ganhos obtidos por três gestões e meia (14+ anos) de governos petistas (Lula e Dilma Rousseff), o neoliberalismo apresenta pressões partidárias para o governo de interesses de grupos dominantes e um arriscado jogo perigoso que coloca a racionalidade e a razoabilidade do Estado em situação de fraturas e desequilíbrio, ao falar, no mínimo, na área fiscal, que acaba por sufocar as diligências governamentais. Isto implica no crescimento do Estado e no seu inchaço que rechaça a governamentalidade popular. Isto é: sociedade e Estado estão em relação complexa no vai-e-vem interioridade e exterioridade de suas relações, frente às demandas coletivas e públicas, individuais e privadas (Foucault, 1978-1979, *O nascimento da biopolítica*).

Governar para a “população” é uma tecnologia do poder. É governar para a vida, suscetível de controle, de gerenciamento e de administração da gestão de força do trabalho. É um modo de governo que tem o sujeito do trabalho e o corpo moldável (ou seja: corpo de manutenção e de conservação à produção do trabalho). Esse modo de governamentalidade é a própria biopolítica – conceito tão produtivo, aqui – que corresponde aos modos de governar a vida. Vida sem fome, sem miséria, com trabalho, com poder de compra, com acessos, com inclusão, com as diferenças, com a felicidade... podendo ser compreendida pelo que Foucault chamou de “grande medicina do social”. Diante disso, a vida faz presença no campo do poder, tendo poder e vida vínculos indissociáveis.

Dessa perspectiva da biopolítica, ao menos dois desafios se colocam ao governo popular:



1. A manutenção da ordem e da disciplina tendo em consideração o crescimento do Estado em suas frentes de demandas;
2. O avanço necessário em se tratando da dicotomia Estado e sociedade civil para a produtiva e proveitosa economia política da vida, sendo a dignidade da pessoa humana um dos principais – talvez o maior – foco do exercício de governar para a população. Daí a justificativa da biopolítica como conjunto de biopoderes, tendo clareza que o investimento na vida é pela razão de que ela seja poder – *vida é poder e poder é vida*.

Então, é no corpo de linguagem e de trabalho a emergência do contrapoder. Isto requer pensar com Foucault que esse corpo também sexual e dotado de afetos e desejos é exatamente a fonte – o lugar de energia – da produção de subjetividade que pode – assim se espera – ser de desassujeitamentos ou ser diferente de assujeitamento cego, passivo e submisso do sujeito às reproduções irracionais. Digo reproduções que conservam o congelamento do progresso e até mesmo das reproduções irracionais que retrocedem por apresentar saudosismo histórico, lamentações, fixações ao passado, melancolia por alguma fase ilusória de satisfação e de funcionamento bem sucedido, deixando, assim, em lutar pelo presente em vistas ao futuro promissor de conquistas e de melhorias – como diz Lenine: *Mesmo quando tudo pede / Um pouco mais de calma / Até quando o corpo pede / Um pouco mais de alma / A vida não para* (música *Paciência*, composição de Dudu Falcão e Lenine).

A biopolítica é a prática presente de governar que fomenta ao sujeito cidadão a produção da ética com o político, de modo a representar o deslocamento do político ao ético enquanto tomada de posição-sujeito que põe a liberdade como intransitiva sendo, portanto, a condição política para o



desassujeitamento (por que não para a despossessão¹⁷ também?). Eis sujeito e poder – tarefa de toda existência humana para suas práticas sociais de lutas em prol ao coletivo. Eis governar para as demandas da população.

Convido o leitor para a leitura da imagem, a seguir.

Imagem 2 – Presidente Lula chegou ao Palácio do Planalto acompanhado de oito brasileiros, da sua esposa e da canina Resistência Lula da Silva.

Fonte: Tânia Rego – Agência Brasil / Sergio Lima – AFP

Disponível: <https://radioaltouruguai.com.br/saiba-quem-sao-os-brasileiros-que-passaram-a-faixa-para-lula/>

Acesso: 13 dez. 2024.



Jucimara Fausto
dos Santos
Cozinheira

Cacique Raoni
Líder indígena

Aline Sousa
Catadora

Francisco do Nascimento e Silva
Estudante

Murilo de
Quadros Jesus
Professor

Wesley Viesba
Rodrigues Rocha
DJ e metalúrgico

Ivan Baron
Influenciador digital

Flávio Pereira
Artesão

Sergio Lima/ AFP

¹⁷ Confira a obra de Butler e Athanasiou (2024): **Despossessão** – O performativo na política. Os autores mergulham nas relações entre o performativo e o político, ao explorar temas como a despossessão, a violência, a soberania, a linguagem e a corporeidade. ‘Despossessão’ emerge como um conceito central, ao revelar as formas como o poder é exercido para subtrair direitos, dignidade e reconhecimento aos individualizados, aos individuados e aos grupos marginalizados.

Os oito brasileiros e a canina que acompanharam Lula e Janja na subida da rampa são: a cozinheira paranaense Jucimara Fausto do Santos, o líder indígena Cacique Raoni Metuktire (de Luciara/MT, cacique do povo Mebêngôkre, povo conhecido como Kaiapó), a cadela Resistência Lula da Silva (vira-lata adotada pela primeira-dama, quando Lula esteve preso em Curitiba, em 2018), a catadora do DF e estudante de Direito Aline Souza, o estudante Francisco do Nascimento e Silva (morador de Itaquera, periferia de São Paulo), o artesão paranaense Flávio Pereira, o influenciador digital gay e portador de paralisia cerebral Ivan Baron, o Dj e metalúrgico do ABC paulista Wesley Viesba Rodrigues Rocha, o professor formado em Letras Murilo de Quadros Jesus.

Os signos nos rostos (como os sorrisos) e nos corpos dos dez sujeitos humanos e um animal canino na rampa apresentam sentidos, sensações e sentimentos de sensibilidades humanitárias como empatia, alegria, felicidade, coletividade e comemoração. Essas emoções respiram o tão urgente sonho da retomada da união para a reconstrução do Brasil. Lula tão em elucubração por responsabilidade subjetiva social frente à população brasileira festeja o percurso com gosto de marcha. Marcha da diversidade por um Brasil merecedor de união e reconstrução. Ele olha o percurso da subida em rampa com inclinação leve para o alto e observa a força coletiva para percorrer e marcar a caminhada dos próximos quatro anos, no mínimo. Com o povo, **Lula é o povo. Lula é o povo** com o povo.

Com generosidade e originalidade peculiares à sua identidade, a excelência da arte de governar Lulista é pelo fortalecimento motivador materializado nas expressões de anseios ao sucesso do país e é pela realização pessoal da população materializada em sorrisos e lágrimas de felicidade,



além de outras emoções humanitárias como aplausos e gritos em coro com palavras positivas. A tão sonhada transformação pela reconstrução do país é pela presença das emoções que não se calam em meio às lágrimas de alegrias e aos sorrisos contagiantes. São emoções do corpo e do rosto em discursos imagéticos e sonoros de esperançar a união para a reconstrução na certeza de concretude pelas experiências anteriores democráticas do governo Lula e do governo Dilma (interrompida pelos golpistas de centro, centro direita, direita e extrema direita em *impeachment* ocorrido no ano de 2013).

A seguir, apresento a imagem-texto do logo do governo Lula para 2023 a 2026.

GOVERNAMENTALIDADE DEMOCRÁTICA: UNIÃO E RECONSTRUÇÃO DO BRASIL

Além das cores da bandeira do Brasil, logo ganhou vermelho e cinza.

Imagem 3 – Logo do Governo Federal

Fonte: Reprodução – Redes Sociais

Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/pontopoder/slogan-do-governo-lula-sera-uniao-e-reconstrucao-veja-o-logotipo-1.3319014>

Acesso: 13 dez. 2024.



O logo do Governo Federal traz a riqueza de Lula: União e Reconstrução. Humanitariamente, esse líder traz às experiências de



lutas sindicais e de operário da metalurgia para com as duas já gestões presidenciais somar ao que se propõe para a terceira gestão lulista. Liderança e governamentalidade são suas marcas concretamente demonstradas pelo povo ao apertar a tecla 13 e confirmar o voto em Lula.

A proposta política de governo de Lula se centra na população e no crescimento do país, cujas práticas entram no jogo verdadeiro de melhorar a qualidade de vida dos brasileiros e o cenário geopolítico internacional, ao constituir a qualidade de vida e o cenário como objetos de saber lulista para sua governamentalidade. Esse pensamento biopolítico vinculado ao estilo de suas práticas de governança correspondem àquilo que é democrático, sempre, de maneira a se atentar às soluções. Lembremos que a sua tarefa – e da equipe governamental – é resolver e/ou mudar pra melhor a problemática das emergências, de modo que sejam apresentadas instaurações concretas e efetivas para o crescimento do país em diversos setores e para o aumento da qualidade de vida da população, por meio de mais renda, mais comida e mais emoções humanitárias (como otimismo, perseverança, confiabilidade, autoestima, diversão, desejo, encantamento, adoração, satisfação, romance, interesse, triunfo – entre outras).

Restituir o pensamento Lulista para a sua terceira administração presidencial é uma tentativa (e já demonstra realizações em diversas demandas – como vemos em programas sociais como, por exemplo, na temática dos indígenas LGBTQIAPN+ em áreas rurais brasileiras como o Programa Nacional Bem Viver+¹⁸ lançado em dezembro de 2024) de reconstituir a união da diversidade para o projeto de reconstrução do Brasil, pelo fato da gestão anterior ter a identidade antidemocrática e golpista, com discurso ilusório e enganoso do jargão

¹⁸ Pauta de análises em meu texto aprovado para publicação em 2025: “Corpo e Discurso: LULA (2024) e os Povos Originários – Da Sua Governamentalidade à Biopolítica para Indígenas LGBTQIAPN+ em Áreas Rurais Brasileiras”.



conhecido “Deus, Pátria, Família”¹⁹ (lema que reflete os valores tradicionais de determinados movimentos político-sociais conservadores de expressão cristã).

A imagem dos sujeitos democratas brasileiros com o metalúrgico²⁰ Lula em subida à rampa dos 3 poderes para a posse do **Presidente Metalúrgico Lula**, em 1º de janeiro de 2023, já demonstra a **união** do povo com o líder petista trabalhador para a **reconstrução do país**. A imagem frente aos 10 sujeitos e à canina mostra o panorama horizontal da multidão em presença ao ato vitorioso e comemorativo presidencial por aplausos, assovios e gritos festivos e com emoções humanitárias (alegria, felicidade, empatia, simpatia, dentre outros afetos) – “a voz do povo emerge do corpo do povo” (Courtine²¹, 2015, p. 281). Tal acontecimento se prolonga com memorável e prazerosa fala pública do líder Lula, como uma arqueologia dos poderes do discurso, justamente porque marca a fala da multidão, de onde sua posição-sujeito marca sua identificação e da qual ele se origina e governa atentamente.

O povo marca a presença de “um antigo, consolidado e duradouro imaginário sobre a voz do povo. A multidão vocífera, protesta, geme ou delira – de raiva ou de prazer: a massa não fala” (Courtine, 2015, p. 271), ela materializa discursivamente o corpo – o corpo da multidão é materialidade

¹⁹ “Deus, Pátria e Família: A trilogia da Educação Nacional” parte da série *A Lição de Salazar*, distribuída nas escolas portuguesas durante o Estado Novo. No Brasil, é uma versão ampliada do *slogan* do movimento fascista Ação Integralista Brasileira (AIB), criado na década de 1930. O lema do Integralismo serve como ponto de partida para se entender as propostas do movimento que ficou conhecido como o fascismo brasileiro.

²⁰ Lula sindicalista foi internacionalmente conhecido no auge da greve dos metalúrgicos, em 1979, por seus discursos militantes e suas aparições públicas veiculadas em vários meios de comunicação, do impresso à fotojornalismo e ao televisionado.

²¹ Confira Courtine (2015): “A Voz do Povo: a fala pública, a multidão e as emoções na aurora da era das massas”. Confira também Courtine; Corbin; Vigarello (2016): **História das Emoções**. Confira ainda Piovezani (2020): **A Voz do Povo**.



discursiva²² pela expressão das emoções humanitárias que provam o apoio à governamentalidade e à biopolítica de Lula, apoio garantido pela certeza do que faz *juz* aos dois anteriores mandatos desse líder popular carismático e emotivo!

A seguir, a imagem acontecimentalizada em 2018 vem ao encontro da minha estrutura de que o povo prova o apoio pelas já garantidas práticas do governo Lula até então. O texto-imagem representa e retrata a multidão com Lula, uma vez mais.

Imagem 4 – Em abril de 2018, Lula²³ em corpo e discurso em frente ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo – SP

Fonte: Francisco Proner

Disponível em: <https://pt.org.br/foto-do-abraco-a-lula-de-francisco-proner-e-escolhida-imagem-do-ano>

Acesso em: 17 dez. 2024.



²² Confira Pêcheux (1981): **Matérialités Discursives**.

²³ “Este enunciado, uma fotografia, flagra o exato momento em que o ex-presidente desce do carro de som e é carregado por uma multidão de apoiadores até a sede do Sindicato, de onde sairia momentos depois para se entregar à Polícia Federal.” (Cf. Braga, 2021, p. 58). Confira leituras indispensáveis: Braga (2020; 2021); Courtine (2015); Courtine; Piovezani (2015); Piovezani (2020; 2021; 2024).



Os textos-imagens de 1 a 4 discursivizam o corpo do povo como **corpo de Lula**²⁴ em enunciado que é flagrante de apoio, confiança, credibilidade, segurança e certeza de um presente e futuro no rumo certo, mais uma vez. O retorno das multidões populares das ruas em 1979 e em 2018 para as ruas em torno dos 3 Poderes em Brasília (Distrito Federal) no dia 1º de janeiro de 2023 justamente aclama – por meio de emoções humanitárias – o líder popular Lula, os partidos políticos, os sindicatos, as militâncias sociais, os trabalhadores, as regiões brasileiras, e – eu coloco em destaque – os nordestinos que nos salvaram predominantemente com confirmação do 13 em todos seus estados na última eleição presidencial (no 2º turno).

Faço a memória dessa fotografia de 2018 para a continuidade da análise do logo do Governo Federal para a gestão de 2023-2026. O logo é reflexo de uma série de acontecimentos durante 45 anos em multidões de apoiadores. O logo federal produz o efeito em condensação metaforiconímica²⁵ de que a população tem o objetivo principal em mãos dadas com o Governo Federal de Lula: **União e Reconstrução**. O objetivo apresenta (mais que duas palavras) uma rede de discursos, de poderes, de estratégias, de práticas daqueles que são humanitários: sujeitos democratas, sensíveis e coletivos!

A prefixação *re-* em **reconstrução** apresenta o que falta ao Brasil. Pelo herdado da gestão antidemocrática e golpista anterior, o Brasil apresenta o cenário de desconstrução, demolição, retrocesso. A falta é constitutiva do momento desgovernado até 31 de dezembro de 2022: a descontinuidade de

²⁴ Promessa – Fica para desenvolvimento no meu texto em elaboração: “Corpo de Lula, Corpo do Povo: discurso, imagem e emoções como arqueologia do imaginário popular em memórias fotográficas”.

²⁵ Confira mais detalhes em Nascimento (2015a; 2017a).



construção e o desavanço pelo enganoso e falso governo anterior que em vistas estava o golpe em meados de dezembro de 2022 com o plano elaborado de assassinatos (de Lula, de seu vice Geraldo Alckmin e do Ministro do STF Alexandre de Moraes) para a não posse do legítimo democrata Presidente Lula.

A lúcida certeza dessa falta ao Brasil faz com que Lula traga a proposta que envolve a presença de:

- **União** – *unir*: é a cristalização de sentidos históricos democráticos e coletivos rumo à beneficência dos animais racionais e irracionais, apresentados por ambas categorias dos vivos de muitos modos, conforme condições de produção próprias as suas espécies coletivas. *Unir* é a estrutura morfológica que reflete prática(s): a ação de deixar de ser apenas um sujeito animal para ser múltiplo com a prática de inclusão da diferença, inclusão da diversidade, porque o outro já se constitui na diferença. Para *unir*, é preciso incluir a diferença de modo a se obter a igualdade em causas e lutas identificatórias ao bem comum, no caso – a reconstrução do Brasil;
- **Reconstrução** – *reconstruir*: é a soma de diferentes redes e níveis de sujeitos aos quais o acontecimento de melhorias do cenário atual se efetivará. Essa *reconstrução* solucionará o desmonte, a demolição, a desconstrução, o desavanço, o retrocesso das até então benfeitorias das duas gestões anteriores de Lula e de uma gestão inacabada de Dilma Roussef (vítima do *impeachment*, resultado



de um golpe descabido, machista e misógino – abastecido com destruidor ódio político²⁶).

Essa concepção de **reconstrução** tem surgimento por uma série de acontecimentos em curta duração (cerca de 4 anos), o que justifica a relação proposta entre acontecimentos discursivos das pautas de governamentalidade de Lula e os acontecimentos factuais do desgoverno Jair Messias Bolsonaro, de naturezas – entre outras – sociais, institucionais, políticas, econômicas, como, por exemplo:

1. abuso de poder e uso indevido dos meios de comunicação durante reunião com embaixadores realizada em julho de 2022;
2. divulgação de informações falsas sobre o processo eleitoral e a segurança das urnas, afirmando se basear em dados oficiais, com isso produzindo a materialidade de risco à confiabilidade do sistema eleitoral brasileiro;
3. má conduta na gestão da saúde pública ao enfrentar a pandemia em 2020/2021;
4. divulgação de notícias falsas sobre as vacinas²⁷ contra Covid-19;
5. produção, divulgação e incentivo do negacionismo da COVID/ Novo Coronavírus, sendo contrário ao uso de máscara, ao isolamento social, além de divulgar *fake news* e defender o uso de remédios comprovadamente não eficazes contra esse vírus, como a hidroxicloroquina e o conhecido kit covid para tratamento precoce;

²⁶ Confira a leitura indispensável das obras: **Dilma Rouseff e o Ódio Político** (de Ab'Saber, 2015); **Discurso de Ódio: uma política do performativo** (de Butler, 2021).

²⁷ Confira Oliveira; Ericson; Oliveira (2023).



6. realização de cortes de verbas para a educação superior;
7. determinação dos cortes de bolsas de estudos para estudantes de pós-graduação das agências de fomento CNPq e CAPES à pesquisa;
8. perseguição à ciência tendo alvo professores e instituições acadêmicas;
9. revogação de cerca de 100 portarias sobre saúde mental com o objetivo de redirecionar o cuidado para o modelo ultraconservador manicomial, formalizado em Política Nacional²⁸ de Saúde Mental para implementação na então rede de saúde mental do Sistema Único de Saúde (SUS);
10. formulação, direção e circulação de críticas e ataques aos integrantes do Tribunal Superior Eleitoral – TSE e do Superior Tribunal Federal – STF;
11. vazamento de dados sigilosos de uma investigação da Polícia Federal;
12. suspeita de interferência indevida nas atividades da Polícia Federal, denunciada em pedido de saída de Sergio Moro²⁹ como Ministro da Justiça e da Segurança Pública, em 24 de abril de 2020, como nona vez que um ministro deixa o cargo no desgoverno Bolsonaro;

²⁸ Os documentos normativos compuseram um conjunto de ‘reorientações’ da Política Bolsonaroista, que, de fato, afetaram diretamente pacientes e trabalhadores da saúde de maneira até mesmo contrária aos posicionamentos emitidos por instâncias dos poderes executivo, legislativo e judiciário. As mudanças na Rede de Atenção Psicossocial como o incentivo à internação psiquiátrica e ao financiamento de comunidades terapêuticas, por meio de ações fundamentadas em uma abordagem proibicionista das questões relacionadas ao uso de álcool e outras drogas, por exemplo, provam a força de “estagnação do ritmo de implantação de serviços de base comunitária” (cf. Cruz; Gonçalves; Delgado, 2020, p. 1).

²⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/24/moro-anuncia-demissao-do-ministerio-da-justica-e-deixa-o-governo-bolsonaro.ghtml> Acesso em: 23 dez. 2024.



13. réu no Inquérito administrativo por lançar dúvidas sobre as urnas eletrônicas numa transmissão ao vivo em julho de 2021;
14. 16 ações de investigação judicial eleitoral apresentadas por opositores em razão de atos durante e antes da campanha eleitoral de 2022;
15. suspeita de envolvimento com os atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023;
16. réu na Investigação da Polícia Federal sobre as joias milionárias sauditas;
17. ataques à democracia, ataque contra a independência dos Poderes, contra os jornalistas e as múltiplas ameaças de Golpe de Estado;
18. bem como, entre outros, participação na elaboração de plano de assassinatos de Lula, de seu vice Geraldo Alckmin e do Ministro do STF Alexandre de Moraes.

Diante dessas – no mínimo – 18 ações concretas que me amparam a sustentar o uso do léxico **DESGOVERNO** para me referir ao caos da gestão e de outras delinquências e delitos, refiro-me que o agravante nesse momento político é a crise de representatividades políticas por **des**paixões políticas, amparadas no ódio, na mentira, nos ataques, nos delírios, nas melancolias, nos desejos por um passado ditatorial e assassino com anseios pelo apoio das Forças Militares Brasileiras – apoio que não se efetivou integralmente no plano de Golpe de Estado e no plano de assassinato a Lula, Geraldo Alckmin e Alexandre de Moraes, mas provou o plano elaborado conjuntamente com alguns militares corruptos, indignos, incrédulos, desumanos, truculentos, violentos, fascistas... grupo selete de Fora Deus, Fora Pátria, Fora Família – é, SOMOS UMA FARSA!



Por outro lado, ao contrário dessa crise política, as fotografias de 1 a 4 produzem o efeito de paixões políticas de Lula e do povo (trabalhador, sindicalista, as massas, enfim...) que, de cima de uma mesa, em 1979, na greve dos metalúrgicos, atualiza a memória de trabalhador e defensor de lutas e de causas sociais, cuja imagem é sempre com o povo – a população, como trago a imagem desse acontecimento de 1979.

Antes de sua visualização e leitura, busco as condições de produção da assembleia em passagem da reportagem publicada na página sitiada do Instituto Lula:

A greve geral de 1979 mostrou o rápido avanço da organização dos trabalhadores, que mais uma vez desafiaram a ditadura e dobraram os patrões. Cerca de 200 mil trabalhadores participaram do movimento, que paralisou a produção das indústrias automobilísticas (adesão total na Volks, Ford, Mercedes-Benz e Scania) e de autopeças e de outras grandes empresas da região. *Pela primeira vez foi organizado um fundo de greve. Os trabalhadores receberam apoio da igreja católica, de entidades civis, do MDB e de artistas famosos. São Bernardo do Campo tornou-se o centro político do país (grifos meus – Cf. a reportagem: *Em 1979, Lula liderava greve geral dos metalúrgicos*).*³⁰

A seguir, com apoio da igreja católica, de entidades civis, do MDB³¹ (Movimento Democrático Brasileiro) e de artistas famosos, veja Lula em discurso para colegas metalúrgicos de cima de uma mesa no estádio de Vila Euclides, em São Bernardo do Campo (a partir de então cidade centro político do Brasil, assim reconhecidamente), em assembleia que decidiu pelo início da greve da categoria.

³⁰ Disponível em: <https://institutolula.org/em-1979-lula-liderava-a-primeira-greve-geral-dos-metalurgicos> Acesso em: 18 dez. 2024.

³¹ É um partido político brasileiro de centro fundado em 1980 e registrado definitivamente no ano seguinte. Tem o número de legenda 15 devido ao dia de sua fundação, 15 de janeiro de 1980.



Imagem 5 – Em março de 1979, Lula em corpo e discurso em cima de uma mesa no meio do Estádio Municipal Vila Euclides, em São Bernardo do Campo – SP
 Fonte: Rafael Fernando Pereira / CPDoc JB
 Disponível: <https://institutolula.org/em-1979-lula-liderava-a-primeira-greve-geral-dos-metalurgicos/>
 Acesso: 18 dez. 2024.



Foucault (1978, p. 339-340 – grifos do autor) produz o conceito de **acontecimentalizar** como “uma ruptura absolutamente evidente, em primeiro lugar. [...] Trata-se de fazer surgir uma “singularidade”. [...] Não é um fato de instituição ou um efeito de ideologia.” Para o autor, a **acontecimentalização** é analisada como processo, como um “poliedro de inteligibilidade” (grifos do autor). Confiro, aqui, detalhes sobre “polimorfismo” dos elementos que são postos em relação; “polimorfismo” das relações descritas; e, por fim, “polimorfismo” nos domínios de referência (Foucault, 1978, p. 340-341 – grifos meus).

Neste texto-imagem acima, a fotografia historiciza a acontecimentalização de Lula em cima de uma mesa em improvisação como palco para o discurso de assembleia aos então colegas metalúrgicos pelo seguinte polimorfismo:

- **polimorfismo dos elementos que são postos em relação:**
 Lula fez de um elemento de som – o megafone como único recurso – a amplificação de voz ao povo (trabalhadores colegas metalúrgicos) para a transmissão de sua voz;



- **polimorfismo das relações descritas:** A transmissão de suas palavras em coro foi realizada pela repetição dos mais próximos aos mais afastados de Lula, de maneira que o discurso fosse possível em sua acessibilidade de escuta e em sua compreensão do conteúdo específico da pauta;
- **polimorfismo nos domínios de referência:** O sindicalista Lula estava em referência a sessenta mil pessoas em um estádio esportivo de modo que sua voz em vozes dos mais próximos aos demais fazia ecoar o discurso, as emoções, as sensibilidades, os sentimentos em sentidos de lutas para a decisão da assembleia – a greve da categoria, cujo é o referente.

A greve geral dos metalúrgicos do ABC³², em 1979, é histórica e uma prática discursiva de acontecimentalizar a pauta da luta da categoria trabalhadora. A acontecimentalização é um marco na história de liderança eleita à figura potente de Lula como popular, como homem referente da porta voz do povo metalúrgico sindicalista na história do Partido dos Trabalhadores, criado no auge do ano 1980.

Vimos, aqui, Lula (imagem 5) em pé numa mesa improvisada no centro do estádio municipal rodeado de milhares de metalúrgicos sindicalistas em assembleia da categoria, em 1979, e Lula (imagem 4) nos braços do povo – ambas imagens-textos discursivizam a leitura do então líder misturado

³² A Zona Sudeste da Grande São Paulo, mais conhecida como ABC Paulista, Região do Grande ABC, ABC, ABCD ou ainda ABCDMRR. É uma região tradicionalmente industrial do estado de São Paulo, parte da Região Metropolitana de São Paulo. É composta por sete municípios: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra.



e fundido ao e com o povo “num apagamento dos limites e das distâncias que os distinguem e os separam, já que agora, mais do que nunca, é preciso ratificar sua origem” (Braga, 2021, p. 64). Já as imagens 1 e 2 mostram Lula não nos braços do povo, mas de mãos dadas com oito representantes do povo, com sua esposa e sua canina Resistência na rampa dos 3 Poderes para o Ato de Posse Presidencial, conjuntamente com dezenas de milhares³³ de apoiadores formando o povo aos redores e atrás dos 10 brasileiros com Lula na rampa. Não por acaso, uma vez mais **Lula é o POVO**. LULA é as multidões, é as paixões políticas das multidões, da população – mesma aquela parcela de eleitores que não lhe apoiou, Lula é desse povo também.

Do flagrante de apoio, confiança, credibilidade, segurança e certeza de um presente e futuro do país, Brasil está no rumo certo com Lula no Governo Federal. Essa é a justificativa plausível para a certeza da **reconstrução**. A **reconstrução** é um acontecimento discursivo: atualiza a memória de dois mandatos anteriores de Lula Presidente da República Federativa do Brasil, da clareza democrática e popular e da logicidade coletiva das práticas de governo fundamentadas coerentemente com os processos de gestão que produzem discursivamente planos em documentos que aparecem em campanha política de Lula em 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha proposição foi reter dos autores aqui referendados uma abordagem do discurso que não só evolui dentro de suas trajetórias intelectuais e da maneira como articulam cada um à sua produção, mas também levar em

³³ 60.341.333 (sessenta milhões, trezentos e quarenta e um mil, trezentos e trinta e três) votos. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/10/30/lula-e-eleito-presidente-da-republica-pela-terceira-vez> Acesso em: 23 dez. 2024.



consideração a análise do discurso em sua história – desde a fundação por Michel Pêcheux e seu grupo na França, pelo fato próprio de ser uma reflexão do corpo da língua em corpo e(m) discurso.

Como analista do discurso, apoiado à história da Análise do Discurso ao lado da Nova História³⁴, minha proposição também foi uma escrita da análise do discurso que faz da análise do discurso uma abordagem com diálogos, como a proposta de compartilhamento deixada como herança por Pêcheux, em texto póstumo de 1984³⁵.

Sim, fiz diálogos explícitos ou não com postulados de Foucault (em diversos textos), com a metodologia analítica de arqueogenealogia proposta pelos Estudos Discursivos Foucaultianos³⁶ e com a semiologia histórica (Courtine, 1992; 2008; 2011; Gregolin³⁷, 2011; Sargentini, 2011).

Minha posição democrática militante esquerdista e analista do discurso apresenta aberturas (jamais fechamentos e exclusões pela compreensão de que ciência se faz no coletivo de ideais e de teorias científicas) por pautar

³⁴ Trata-se de uma tendência teórica e historiográfica surgida em 1978 por membros do grupo dos Annales, que rejeita o entendimento da História como uma narrativa contada (que sempre parte do estudo do passado para explicar o presente) e os documentos oficiais como a única fonte de pesquisa. A Nova História se afasta de concepções tradicionais por especialmente partir do presente para construir uma nova explicação pautada em interpretação do passado. Ela se destaca especificamente por criticar o método histórico positivista, até então; por abordar processos de longa duração, em vez de se concentrar na história dos acontecimentos; (iii.) por ampliar as fontes e os métodos, incluindo estatísticas, referências linguísticas, arqueológicas e da psicologia da numismática – por exemplo.

³⁵ Confira Nascimento (2017b).

³⁶ Confira mais informações no site do GT (Grupo de Trabalhos) – *Estudos Discursivos Foucaultianos* da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). Disponível em: <https://anpoll.org.br/gt/estudos-discursivos-foucaultianos/> Acesso em: 23. dez. 2024.

³⁷ Confira outros estudos de Gregolin (2004; 2006; 2007; 2008; 2009).



em conhecimento produzido por interfaces teóricas. Procuo relações mais externas ao próprio núcleo da Linguística, o que supõe uma produtividade dos trabalhos da teoria do discurso, tendo assim conservado da sua base materialista da fundação de Michel Pêcheux e seu grupo francês aos postulados de Michel Foucault e de Jean-Jacques Courtine, sem esquecer que a compreensão do conceito de sujeito é de natureza psicanalítica – o que faz entender o sujeito dotado de inconsciente e consciente e a língua dotada de opacidade e transparência, assim incluir leituras inevitáveis de Freud e de Lacan na minha agenda de pesquisa. Um analista do discurso prescinde do saber da Psicanálise!

Com isso, foi preocupado com a materialidade linguística dos textos-imagens e dos enunciados verbais e imagéticos [ao considerar a arquitetura do não-verbal – cf. Clemente de Souza (2011; 2013; 2018), assim como o discurso e a imagem como uma questão política – cf. Clemente de Souza (2006)], aqui apresentados, que analiso a ordem do discurso no processo das condições de produção considerando as relações entre imagens e enunciados. Minha prática analítica foi como aquela em tese de doutorado defendida em fevereiro de 2019 na UFRJ: uma vez mais, nomeio como ***percurso de leitura do olhar***.

Com a afirmativa de Michel Foucault em “qualquer coisa que se fabrica por conta própria, não existe antes, e passará a existir depois” (1984), com a própria noção de ‘acontecimento’ por Michel Pêcheux (1983a; 1983b) e de ‘acontecimentalizar’ por Foucault (1978; 1984), também com a defesa de Jean-Jacques Courtine (2023, p. 119) de que as “mudanças no regime de produção dos enunciados e dos gestos de eloquência política se explicam em boa medida por uma mutação do



olhar introduzidas pelas tecnologias de comunicação do audiovisual” me possibilitam apresentar as reflexões discutidas por meio de questões elaboradas aqui explicitamente ou não.

Com essas interrogações, o fio do discurso que me induziu a experiência particular de leitura do meu percurso do olhar sobre o corpo do Lula é o corpo do povo (e vice-versa), a violência física e discursiva em miragem aos trabalhadores metalúrgicos, de certa forma, a liderança política petista e sua governamentalidade, as paixões democratas e políticas, faz de mim **um militante pelo corpo e(m) discurso**: “um fio tênue, mas tenaz, que atravessa e tece a teia das palavras e das imagens” (Courtine, 2013, p. 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AB’SABER, Tales. **Dilma Rouseff e o Ódio Político**. São Paulo: Hedra, 2015.

BUTLER, Judith. **Discurso de Ódio**: uma política do performativo. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Despossessão – O Performativo na Política**. São Paulo: Editora da UNESP, 2024.

BRAGA, Amanda. Discurso, História e Memória em Duas Fotografias de Lula. **Revista Matraca**, UERJ, Rio de Janeiro, 27(50), maio/agosto 2020, pp. 335-352. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraca.2020.46786> Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraca/article/view/46786/34540> Acesso em: 13 dez. 2024.

BRAGA, Amanda. Seduzir as Massas: líderes populares e partidos políticos como dispositivos de controle das multidões. **Revista Moara – Dossiê 50 anos de “A Arqueologia do Saber: as contribuições aos estudos da linguagem no**



Brasil”, n. 57, v. 2, pp. 52-66, jan./jul. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v2i57.9518> Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9518> Acesso em: 13 dez. 2024.

COURTINE, Jean-Jacques. [1992]. “Uma Genealogia da Análise do Discurso”. *In*: COURTINE, J.-J. **Metamorfoses do Discurso Político**: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claralus, 2006. pp. 37-57.

COURTINE, Jean-Jacques. [2008]. “Discursos Sólidos, Discursos Líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas”. *In*: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. do R. (Orgs.). **Análise do Discurso**: heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008. pp. 11-19.

COURTINE, Jean-Jacques. [2011a]. “Discurso e Imagens: para uma arqueologia do imaginário”. *In*: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011b. pp. 145-162.

COURTINE, Jean-Jacques. [2011b]. **Decifrar o Corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o Corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. [2015]. “A Voz do Povo: a fala pública, a multidão e as emoções na aurora da era das massas”. *In*: COURTINE, J.-J.; PIOVEZANI, C. (Org.). **História da Fala Pública**: uma arqueologia dos poderes do discurso. Petrópolis: Vozes, 2015. pp. 261-289.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). [2016]. **História das Emoções**: 3. Do final do século XIX até hoje. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice; PIOVEZANI, Carlos. “Apresentação: A Produção dos Consensos e a Conquista das Resistências em



Discursos do Mundo Contemporâneo”. *In*: CURCINO, L.; SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C. (Orgs.). **(In)Subordinações Contemporâneas: Consensos e resistências nos discursos**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2016. pp. 7-12.

CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice; PIOVEZANI, Carlos. (Orgs.). **Discurso e (Pós)Verdade**. São Paulo: Parábola, 2021.

CLEMENTE DE SOUZA, Tania. Perspectivas da Análise do (In)Visível: a Arquitetura Discursiva do Não Verbal. **Revista Rua** – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade, Labeurb/UNICAMP, Campinas SP, vol. 24, n. 1, pp. 17-35, junho 2018. DOI: <https://10.20396/rua.v24i1.8652400> Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652400>. Acesso em: 13 dez. 2024.

CLEMENTE DE SOUZA, Tania. Gestos de Interpretação e Olhar(es) nas Fotos de Curt Nimuendajú: índios no Brasil. **Revista FSA** (Faculdade Santo Agostinho), Rio de Janeiro, vol. 10, pp. 287-301, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.12819/2013.10.2.16> Disponível em: <http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/144> Acesso em: 19 dez. 2024.

CLEMENTE DE SOUZA, Tania. “Imagem, Textualidade e Materialidade Discursiva”. *In*: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos; CASTELLO BRANCO, L. K. A. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi**. Capinas: Editora RG, 2011. pp. 387-400.

CLEMENTE DE SOUZA, T. C. “Discurso e Imagem: uma questão política”. *In*: LENZI, L. H. C.; DA ROS, S. Z.; SOUZA, A. M. A. de.; GONÇALVES, M. M. (Orgs.). **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora NUP, 2006. pp. 79-101.

CRUZ, Nelson F. O.; GONÇALVES, Renata W.; DELGADO, Pedro G. G. Retrocesso da Reforma Psiquiátrica: o desmonte da Política Nacional de Saúde Mental Brasileira de 2016 a 2019. **Revista Trabalho, Educação e Saúde**, vol. 18, n. 3, 2020, e00285117. DOI: [NASCIMENTO, L. Corpo e discurso: Lula \(1979-2023\) e o povo brasileiro – da sua governamentalidade à biopolítica de diversidade, direitos humanos e inclusão. Rio de Janeiro, Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, v. 9, n. 3, p. 12-48, set./dez. 2024.](https://10.1590/1981-7746-</p></div><div data-bbox=)



sol00285 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tes/a/j6rLVysBzMQYyFxZ6hgQqBH/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 16 dez. 2024.

FOUCAULT, Michel. [1966]. **O Corpo Utópico; As Heterotopias / Le Corps Utopique; Les Hétérotopies**. Tradução de Salma Tannus Muchail. Edição bilíngue: português/francês. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. [1971]. “Nietzsche, A Genealogia e A História”. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. pp. 55-86.

FOUCAULT, Michel. [1975]. “Poder-Corpo”. Tradução de José Thomaz Brum Duarte e Déborah Darowski. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. pp. 234-243.

FOUCAULT, M. [1977-1978]. **Segurança, Território e População**. Edição estabelecida por Michel Senellart sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana; traduzido por Eduardo Brandão e revisão de tradução por Claudia Beruner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. [1978]. “Acontecimentalizar”. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault. Ditos & Escritos – Estratégia. Poder-Saber**. Vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 339-341.

FOUCAULT, M. [1978-1979]. **Nascimento da Biopolítica**. Edição estabelecida por Michel Senellart sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana; traduzido por Eduardo Brandão e revisão de tradução por Claudia Beruner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. [1980-1981]. **Subjetividade e Verdade**: curso no Collège de France. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana; traduzido por Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.



FOUCAULT, Michel. [1981]. **Malfazer, Dizer Verdadeiro**: função da confissão em juízo. Edição estabelecida por Fabienne Brion e Bernard E. Harcourt; traduzido por Ivone Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. [1981-1982]. **A Hermenêutica do Sujeito**: curso no Collège de France. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana; tradução de Márcio Alves das Fonseca e Salma Annus Muchail. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção obras de Michel Foucault)

FOUCAULT, Michel. [1982-1983]. **O Governo de Si e dos Outros**: curso no Collège de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. pp. 25-39.

FOUCAULT, Michel. [1983-1984]. **A Coragem da Verdade**: O governo de si e dos outros II. Edição estabelecida por Frédéric Gros sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana; traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. [1984]. “O Que São as Luzes?” *In*: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault. Ditos & Escritos – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Vol. II. Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. pp. 335-351.

GREGOLIN, Maria do Rosário. “Análise do Discurso e Semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas”. *In*: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. pp. 83-105.

GREGOLIN, M. R. “J.-J. Courtine e as Metamorfoses da Análise do Discurso”. *In*: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. do R. (Orgs.). **Análise do Discurso**: herança, métodos, objetos. São Carlos, SP: Claraluz, 2009. pp. 22-36.



GREGOLIN, M. R. “No Diagrama da AD Brasileira: heterotopias de Michel Foucault. *In*: NAVARRO, Pedro. (Org.). **O Discurso nos Domínios da Linguagem e da História**. São Carlos: Claraluz, 2008. pp. 23-36.

GREGOLIN, M. R. “Tempos Brasileiros: percursos da Análise do Discurso nos desvãos da história do Brasil”. *In*: FERNANDES, C.; SANTOS, J. B. C. dos. (Orgs.). **Percursos da Análise do Discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz, 2007. pp. 23-46.

GREGOLIN, M. R. Bakhtin, Foucault, Pêcheux. *In*: BRAIT, B. (Org). **Bakhtin: Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 33-52.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos**. São Carlos: Claraluz, 2004.

INDURSKY, F. *Lula Lá: estrutura e acontecimento*. **Revista Organon**, UFRGS, Porto Alegre, vol. 17, n. 35, pp. 101-121, 2003. DOI: <https://10.22456/2238-8915.30020> Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30> Acesso em: 13 dez. 2024.

NASCIMENTO, Lucas. **Análise do Discurso e Ensino: políticas de produção escrita, mídia e saberes do professor de português em formação**. Alemanha: NEA Editores, 2015a.

NASCIMENTO, Lucas. Especificidade de Uma Disciplina de Interpretação (A Análise do Discurso no Brasil): alguns apontamentos. **Revista Filologia e Linguística Portuguesa**, USP, São Paulo, vol. 17, n. 2, pp. 569-596, 2015b. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v17i2p569-596> Disponível em: <https://revistas.usp.br/flp/article/view/97401> Acesso em: 20 dez. 2024

NASCIMENTO, Lucas. “A escrita da Análise do Discurso e as políticas de produção escrita”. *In*: NASCIMENTO, L.; MEDEIROS, B. W. L. (Orgs.). **Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso: heranças, métodos, objetos**. Alemanha: NEA Editores, 2016. pp. 125-153.



NASCIMENTO, Lucas. Leitura, Objeto e Escrita Sensorial: a formação do analista do discurso. **Revista Linguística Rio**, UFRJ, vol. 3, n. 1, pp. 1-23, 2017a. Disponível em: https://www.linguisticario.letras.ufrj.br/uploads/7/0/5/2/7052840/lr31_lucasn.pdf Acesso em: 20 dez. 2024.

NASCIMENTO, Lucas. Quando a Letra Falta, o Digital Fal[H]a: a função do escrito. **Policromias** – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Museu Nacional/UFRJ, n. 2, vol. 2, pp. 51-71, 2017b. DOI: <https://doi.org/10.61358/policromias.v2i2.12738> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/12738/9935> Acesso em: 20 dez. 2024

NASCIMENTO, Lucas; MOLLICA, Maria Cecília de Magalhães. “Diversidade Linguística, Educação e Inclusão: a língua no tempo e alguns olhares ao ensino”. In: FERREIRA, A. V.; SIRINO; M. B.; MOTA, P. F. (Orgs.). **Pedagogia Social e Educação Integral**: campos educacionais em construção no Brasil. São Paulo: Pimenta Cultural, 2018. pp. 49-80.

NASCIMENTO, Lucas. **Insinuações da Carne: Ordem da Imagem e Sentidos do Olhar** – por questões de leitura de fotografia digital da *G Magazine*. 217 f. 2019. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Campus Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, RJ, 2019a. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Qgom4YSN7JcxcT1ZgIQcfRaLsroNayDa/view> Acesso em: 13 dez. 2024.

NASCIMENTO, L. “Apresentação: Análise do Discurso e Ensino”. In: NASCIMENTO, L. (Org.). **Presenças de Michel Pêcheux**: da Análise do Discurso ao Ensino. Campinas: Mercado de Letras, 2019b. pp. 7-14. (*Coleção Análise do Discurso e Ensino* – Apoio CNPq)

NASCIMENTO, L. “A Análise do Discurso no Brasil: da teoria ao ensino de Língua Portuguesa”. In: NASCIMENTO, L. (Org.). **Presenças de Michel Pêcheux**: da Análise do discurso ao ensino. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019c. pp. 43-78. (*Coleção Análise do Discurso e Ensino* – Apoio CNPq).



NASCIMENTO, Lucas. Discursos Preconceituosos, Corpos Discriminados: O estranho espelho de “*quem quiser vir ao Brasil fazer sexo com mulher, fique à vontade*” – diz Bolsonaro. **Revista da ABRALIN**, vol. 19, n. 1, pp. 1-30, 2020a. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1676/1890>. DOI: <https://doi.org/10.25189/rabralin.v19i1.1676A> Acesso em: 20 nov. 2024.

NASCIMENTO, Lucas. Língua Fascista, Discurso Contraditório: política de misoginia e homofobia. **Revista Heterotópica**, UFU, Uberlândia, vol. 2, n. 2, pp. 180–197, 2020b. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/56642>. DOI: <https://doi.org/10.14393/HTP-v2n2-2020-56642> Acesso em: 28 nov. 2024.

NASCIMENTO, Lucas. “Língua Fascista, Discurso Contraditório: ainda sobre Bolsonaro”. In: SILVA, D. S. da; SILVA, C. dos S. (Orgs.). **Pêcheux em (Dis)Curso**: entre o já-dito e o novo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020c. Volume 2. pp. 77-99.

NASCIMENTO, L. Uma Proposta da Análise de Discurso, Enunciação e Educação: Inclusões Imaginárias por Crianças no Ensino Fundamental I. **Rev. FSA**, Teresina, vol. 17, n. 7, art. 13, pp. 253-268, jul. 2020d. DOI: <http://dx.doi.org/10.12819/2020.17.7.13> Disponível em: <http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/2065> Acesso em: 19 dez. 2024.

NASCIMENTO, L. “Formas-Sujeito-Índio, Corpo do Homem Casado e Gênero nos Guayaki/Aché do Paraguai”. In: SOARES, T. B.; MILANEZ, N. (Orgs.). **Espaços Discursivos**: políticas de vida na atualidade. Campinas: Pontes, 2022a. pp. 67-91.

NASCIMENTO, Lucas. (Org.). **Corpo e Discurso** – Uma introdução. Campinas: Pontes, 2022b [no prelo].

NASCIMENTO, Lucas. Corpo Preto Sem Cabelo, Humilhação de Atriz Estadunidense e Emoções Humanitárias: a piada no Oscar 2022. **Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Labeurb/UNICAMP, Campinas,



SP, vol. 27, n. 00, pp. e024014, 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8678016> DOI: 10.20396/lil.v27i00.8678016. Acesso em: 13 dez. 2024.

OLIVEIRA, Victor; ERICSON, Sóstenes; OLIVEIRA, Aline. Efeitos de Sentido das *Fake News* Contra as Vacinas na Pandemia da COVID-19. **Revista Leitura**, UFAL, Maceió, vol. 1, n. 76, pp. 339-352, 2023. DOI: 10.28998/2317-9945.202376.339-352. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/13978> Acesso em: 18 dez. 2024.

PÊCHEUX, Michel. [1975]. “A Forma-Sujeito do Discurso”. In.: PÊCHEUX, M. [1975]. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2009. pp. 145-168.

PÊCHEUX, Michel *et all.* [1981]. **Matérialités Discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

PÊCHEUX, Michel. [1983a]. « Discourse: structure or event? » – Actes du Colloque Marxism and Interpretation of Culture: Limits, Frontiers, Boundaries. L’Université Urbana-Champaign, 8-12 juillet 1983. In: PÊCHEUX, M. **L’inquietude du Discours**. Textes choisis et présentés par Denise Maldidier. Paris: Éditions des Cendres, 1990. pp. 303-323.

PÊCHEUX, Michel. [1983b]. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel [1983c]. “A Análise de Discurso: três épocas (1983)”. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por Uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1997. pp. 311-318.

PÊCHEUX, Michel. [1984]. “Especificidade de Uma Disciplina de Interpretação (A Análise do Discurso na França)”. In: PÊCHEUX, M. **Análise de Discurso – Michel Pêcheux**. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011. pp. 227-230.



PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. “O Discurso e As Verdades: relações entre a fala, os feitos e os fatos”. *In*: CURCINO, L.; SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso e (Pós)Verdade**. São Paulo: Parábola, 2021. pp. 07-18.

PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice. “As Emoções nas Ciências da Linguagem”. *In*: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L.; SARGENTINI, V. (Orgs.). **O Discurso e as Emoções: medo, ódio, vergonha e outros afetos**. São Paulo: Parábola, 2024. pp. 07-42.

PIOVEZANI, Carlos. **A Voz do Povo: uma longa história de discriminações**. Petrópolis: Vozes, 2020.

PIOVEZANI, Carlos; GENTILE, Emilio. **A Linguagem Fascista**. São Paulo: Hedro, 2020.

SARGENTINI, Vanice. “Contribuições da Semiologia Histórica à Análise do discurso”. *In*: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Orgs.). **Discurso, Semiologia e História**. São Carlos: Claraluz, 2011. pp. 107-126.

VENTURINI, M. C.; TAFURI, L.; BATISTA, A. C. Entre a História e a Memória: diversidade, corpo e (re)significação política. **Policromias** – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, p. 12-35, 2023. DOI: <https://doi.org/10.61358/policromias.2023.v8n3.62186> Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/62186/39702> Acesso em: 20 dez. 2024.



FAKE NEWS COMO GESTO DE RESISTÊNCIA? DO POLÍTICO NOS DISCURSOS DA/NA MÍDIA

FAKE NEWS AS A GESTURE OF RESISTANCE? THE POLITICIAN IN DISCOURSES FROM/IN THE MEDIA

Silmara DELA SILVA¹

RESUMO

Esse artigo apresenta algumas considerações teórico-analíticas motivadas por um *corpus* constituído por matérias em circulação na rede eletrônica acerca de *fake news* divulgadas nos dias que se seguiram às eleições presidenciais no Brasil, após anunciada a vitória nas urnas de Luiz Inácio Lula da Silva, ao final de outubro de 2022. Em uma aparente reação à circulação de notícias falsas com vistas a impulsionar os discursos de extrema-direita no país, as *fake news* aqui mencionadas – nomeadas na mídia como “*fake news* pegadinha”, “*fake news* bolsonaristas” ou “*fake news* feitas pela esquerda” – funcionam produzindo efeitos de denúncia sobre o modo como as notícias falsas encontram rápida circulação no Brasil, notadamente desde o período da campanha para as eleições presidenciais de 2018. Da perspectiva teórico-metodológica pecheutiana de análise do discurso, tal proposta visa contribuir para reflexões a respeito das disputas de sentidos na rede eletrônica, bem como para se pensar o funcionamento da resistência nas práticas de produção de acontecimentos jornalísticos que pautam a cena política brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Análise do discurso pecheutiana. Discursos da/na mídia. *Fake news*. Discurso político no Brasil. Resistência.

¹ Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2008). Docente e pesquisadora do Departamento de Ciências da Linguagem (GCL), Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. E-mail: silmaradela@gmail.com.



ABSTRACT

This article aims to present some theoretical-analytical considerations motivated by a corpus made up of articles circulating on the electronic network about fake news disseminated in the days following the presidential elections in Brazil, after Luiz Inácio Lula da Silva's victory at the polls was announced, at the end of October 2022. In an apparent reaction to the circulation of fake news aimed at boosting far-right speeches in the country, the fake news mentioned here – named in the media as “fake news pegadinha”, “fake news Bolsonaristas” or “fake news made by the left” – produce denunciation effects about the way in which fake news finds rapid circulation in Brazil, notably since the campaign period for the 2018 presidential elections. From the Pecheutian theoretical-methodological perspective of discourse analysis, this proposal aims to contribute to reflections regarding disputes over meanings in the electronic network, as well as to think about the functioning of resistance in the practices of producing journalistic events that guide the Brazilian political scene.

KEYWORDS

Pecheutian discourse analysis. Discourses from/in the media. Fake news. Political discourse in Brazil. Resistance.

Esse trabalho volta-se aos discursos da/na mídia na atual conjuntura sócio-histórica, tomando como objeto de análise o discurso sobre as *fake news* em seu funcionamento e condições de circulação na cena política brasileira.² Localizamos as reflexões teórico-analíticas que ora trazemos na perspectiva teórico-metodológica da análise de discurso que se desenvolve a partir das proposições de Michel Pêcheux ([1969] 1997, [1983] 2008), compreendendo o discurso como efeitos de sentidos que se dão para e por sujeitos e, enquanto tal, constitui-se como uma prática linguístico-histórica.

² Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no Congresso DNC5ALED: “Os discursos e o seu impacto em um mundo com múltiplas crises” (*Discourses and their impacts on a world of multiple crises*), realizado na Universidade de Valência, em Valência, na Espanha, no período de 25 a 28 de julho de 2023, no Simpósio Temático intitulado “Discurso político e efeitos ideológicos: práticas autoritárias e movimentos de resistência” (*Political discourse and ideological effects: authoritarian practices and resistance movements*).



Para iniciarmos algumas reflexões sobre as *fake news* e o discurso sobre sua produção e circulação na mídia, partimos da seguinte afirmação de Freda Indursky:

À luz da Análise do Discurso, entendo *fake news* como um processo de torção discursiva realizado sob o efeito de uma identificação ideológica. A torção se dá no momento em que determinado acontecimento é narrado pela mídia de modo a projetar um efeito de verdade ao que, de fato, é uma falsificação do ocorrido. [...] Se a referida torção discursiva for aceita, ela passa a produzir o desejado efeito de verdade. A prática discursiva da falsificação da notícia adquiriu, no fazer político de nossos dias, uma força muito grande, sinalizando que a versão tem muito mais adesão do que o acontecido. (Indursky, 2019, *In*: Mariani; Dela-Silva, 2019, p. 29)

Na citação de Indursky (2019), temos que as *fake news* são associadas a uma prática da/na mídia – “A torção se dá no momento em que determinado acontecimento é narrado pela mídia” – nos diz a autora, apontando para essa condição de produção específica. Ocorre que é justamente na direção de negar essa aproximação entre *fake news* e mídia que grandes conglomerados da chamada grande mídia têm se mobilizado, recorrendo ao discurso publicitário³, para distanciar práticas jornalísticas da produção de *fake news*.

Uma dessas ações está na campanha “Desinformação mata”, da ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão, lançada em 25 de março de 2020, juntamente a peças publicitárias – a serem publicadas em mídias impressas e digitais –, no contexto do início do surto global de

³ Temos pensado essas relações entre os discursos jornalístico e publicitário na mídia, na atual conjuntura socio-histórica, como processos de imbricação que constituem as práticas discursivo-midiáticas (Dela-Silva, 2021).



COVID-19⁴. Do vídeo, com duração de 30 segundos, recortamos os dizeres que apresentamos na sequência discursiva (SD) a seguir:

SD1: O rádio e a TV estão unidos na prestação de serviço de interesse público e no combate às notícias falsas. |Desinformação mata. |As armas para vencer essa batalha têm nome: informação e compromisso com os fatos. (Abert, 2020).

Na SD1, que traz um fragmento do texto verbal do vídeo da campanha da ABERT, temos a projeção de sentidos para a mídia – marcada no dizer por “O rádio e a TV” – como uma instância responsável por “prestação de serviço de interesse público” e “combate às notícias falsas”. Com Pêcheux ([1969] 1997), entendemos que as projeções no discurso se fazem por meio das formações imaginárias, que marcam no dizer as imagens projetadas para os sujeitos em suas posições discursivas, bem como imagens para o referente, ou seja, aquilo sobre o que se diz. Nos termos desse autor: “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (Pêcheux, [1969] 1997, p. 82, *itálicos do original*), em um jogo de representação que ocorre em todo processo discursivo. No caso, temos a ABERT na posição sujeito que enuncia aos telespectadores/ouvintes, dizendo do papel do rádio e da televisão – seus

⁴ O discurso da campanha “Desinformação mata”, da ABERT, foi objeto da pesquisa de iniciação científica “O discurso publicitário sobre o jornalismo em tempos de pandemia: uma análise discursiva”, desenvolvida pela graduanda Marianna da Silveira Figueiredo Carvalho e Carvalho de Araujo, com apoio da FAPERJ (Processo nº E-26/203.619/2021, nos anos de 2021/2023). Dessa pesquisa de iniciação científica resultaram algumas análises acerca da campanha, publicadas em Araujo e Dela-Silva (2023; 2023a).



afiliados – posicionando-os como responsáveis por combater “notícias falsas”. Essa ação seria promovida por meio da “informação” e do “compromisso com os fatos”, o que faz funcionar discursivamente o imaginário de que a prática jornalística de produção de notícias se faz por meio do relato de fatos.

Temos que nesse anúncio da ABERT é retomada justamente a evidência de que ao jornalismo, enquanto *discurso sobre*, estão associados sentidos de objetividade, neutralidade e imparcialidade, tão caros ao discurso jornalístico, como atesta, por exemplo, a tese de Bethania Mariani (1998). Segundo a autora: “no discurso jornalístico mascara-se um apagamento da interpretação em nome de fatos que falam por si. Trata-se de imprimir a imagem de uma atividade enunciativa que apenas mediatizaria – ou falaria *sobre* – da forma mais literal possível um mundo objetivo.” (Mariani, 1998, p. 62, *itálico do original*). Em um contexto sócio-histórico marcado pela pandemia de COVID-19 e pela circulação de *fake news* com relação ao tratamento e à prevenção àquela doença, anunciar as emissoras de rádio e televisão como detentoras das “armas para vencer essa batalha” é reafirmar a legitimidade da mídia naquela conjuntura, valendo-se, para isso, do discurso publicitário.

Um outro exemplo do recurso ao discurso publicitário para reafirmação das práticas jornalísticas está no vídeo da campanha “Fato ou Fake”, que foi lançado no intervalo do Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, em 1º de abril de 2022, no “Dia da Mentira”, assinado pelo grupo O Globo.⁵ Conforme informações do portal *Making of*, a campanha também foi “exibida

⁵ O discurso da campanha “Fato ou Fake” foi objeto da pesquisa de iniciação científica “Entre fato e fake: uma análise do discurso jornalístico sobre as fake news”, desenvolvida pela graduanda Ana Clara Ferreira Pina, no Pibic UFF, com apoio do CNPq (2022/2024). Dessa pesquisa de iniciação científica resultaram algumas análises acerca da campanha, publicadas em Dela-Silva e Pina (2024).



nos intervalos da TV Globo, nos canais Globo da TV por assinatura, em anúncios nos jornais O Globo, Extra e Valor, em spots na CBN e nos meios digitais, especialmente no G1”, e tem como proposta: - ressaltar que “checar a veracidade das informações em época de eleições é ainda mais importante”; - reforçar “que as fake news vão além de uma simples mentira e que é fundamental que o cidadão busque a verdade para não cair em fraudes”.⁶

A campanha “Fato ou Fake” traz um discurso publicitário da própria mídia acerca de suas práticas jornalísticas. Esse discurso se pauta pela disjunção lógica (Pêcheux, [1983] 2010): é fato OU é fake; no fio do discurso, de um lado se inscrevem “verdade” e “fato”; de outro, “fake news”, “fraude”, “mentira”. Entre esses polos se localizariam os canais de mídia que assinam a propaganda, que dizem de si como capazes de “busca(r) a verdade”, sob o argumento da essencialidade do jornalismo “para a sociedade e a democracia”. Discursivamente, constrói-se, assim, o lugar do jornalismo e da mídia tradicional por oposição a um outro lugar de disseminação de *fake news*, que, nesse dizer, permanece como não-dito.

Além de campanhas publicitárias como essas que aqui retomamos, que funcionam de modo a reafirmar fronteiras entre “verdade” e “mentira” no interior do jornalismo como prática discursiva, as grandes empresas de mídia também constituíram, nos últimos anos, agências de checagem de notícias, que se apresentam como espaços de legitimação da prática jornalística como apta a “dar a saber sobre os acontecimentos de um dado período” (Dela-Silva, 2021a, p. 5951).

⁶ Disponível em: <https://portalmakingof.com.br/dia-da-mentira-inaugura-nova-fase-da-campanha-fato-ou-fake/>. Acesso em: 10 set. 2022.



Para pensarmos nesse funcionamento das agências de checagem de notícias, fazemos uma parada no discurso do portal G1, ao lançar o serviço de checagem de notícias “Fato ou Fake”, em 30 de julho de 2018. Da matéria jornalística que anuncia a criação da seção, recortamos as SD2 e SD3, que dizem, respectivamente, do objetivo e da motivação para a criação dos serviços de checagem:

SD2: O objetivo é alertar os brasileiros sobre conteúdos duvidosos disseminados na internet ou pelo celular, esclarecendo o que é notícia (fato) e o que é falso (fake)”. (Fato ou Fake, 2018)

SD3: Especialistas afirmam que a disseminação de conteúdos falsos é um dos principais desafios a serem enfrentados hoje, pois ela prejudica a tomada de decisões e coloca em risco a democracia. O fenômeno da desinformação, inicialmente conhecido como das “fake news”, foi visto em eleições nos Estados Unidos, no Reino Unido, na França, na Alemanha e, mais recentemente, no México. (Fato ou Fake, 2018)

Diferentemente dos dizeres mobilizados anteriormente, presentes em anúncios que dizem sobre a mídia em suas práticas de produção de notícias, os dizeres que anunciam a criação do serviço de checagem Fato ou Fake não deixam no não-dito o lugar de circulação das *fake news*, ao afirmar que seu objetivo é “alertar os brasileiros sobre conteúdos duvidosos disseminados na internet ou pelo celular”, na SD2. É a “internet” e o “celular” que se encontram na outra posição, oposta à da mídia tradicional, discursivizada como responsável por



“esclarecer” “o que é notícia (fato) e o que é falso (fake)”. No fio do discurso, notícia é explicada por “fato”, buscando produzir, assim, o mesmo efeito de equivalência de sentidos que se produz na sequência entre palavras da língua portuguesa e da língua inglesa: entre falso e “fake”. Mais que relatar fatos, a prática jornalística é projetada, assim, como responsável por trazer à luz o próprio fato, já que “notícia” e “fato” são tomados em um efeito parafrástico, em um processo de retomada dos sentidos, como se fossem o mesmo.

Ao posicionar-se contrariamente à “disseminação de conteúdos falsos”, a agência de checagem, associada à mídia tradicional, projeta para si a posição de responsável por zelar pela democracia, uma vez que a circulação de *fake news* “prejudica a tomada de decisões e coloca em risco a democracia”, como afirmado na SD3, ao retomar o contexto sócio-histórico das eleições de países outros, tais como Estados Unidos, França, Alemanha e México, nas circunstâncias pré-eleitorais do Brasil de 2018.

Conforme Gallo, Silveira e Pequeno (2021), as *fake news* pautam seu funcionamento discursivo por dois processos que se encontram imbricados na produção dessas materialidades. Esses processos são nomeados pelos autores como processos de “normatização” e “midiatização”, sendo descritos nos seguintes termos: “o primeiro, a normatização, torna possível a formulação de um dizer anônimo; o segundo, a midiatização, torna possível que esse dizer ganhe notoriedade pela quantificação” (Gallo, Silveira, Pequeno, 2021, p. 258). Os perfis falsos nas redes sociais (robôs) são mencionados pelos autores como exemplos do processo de normatização, produzindo efeitos nas instâncias de formulação e circulação dos dizeres. Com Gallo e Dela-Silva (2023), também compreendemos como sendo um processo de normatização o que decorre do funcionamento de *sites* destinados a gerar *templates* pontos



para simular publicações midiáticas, como ocorre, por exemplo, nos sites “Gerador de fake news” e “Gerador de Tweets Fake”⁷, apresentados nas Figuras 1 e 2 a seguir:

Figura 1:
Print-screen da página inicial do site “Gerador de Tweets Fake”. Disponível em: <<https://geradores.net/gerador-de-tweets/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.



Figura 2:

Print-screen da página inicial do site “Gerador de fake news”. Disponível em: <<https://www.geradordefakenews.com/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Nos termos de Gallo e Dela-Silva (2023, n.p.):

⁷ Esses sites destinados à geração de notícias e tweets falsos foram objetos de uma matéria da agência de checagem Aos Fatos, que aponta o registro de mais de 30 mil acessos a essas páginas, durante o período eleitoral (BORTOLON *et al*, 2022).



No caso da página “Gerador de fake news” (Figura 2), podemos observar também o processo de midiatização, uma vez que as notícias geradas pelo *template* ali disponibilizado se fazem por uma retomada do formato de que se vale a prática jornalística para produção do efeito de verdade, contendo elementos textuais como marca de autoria e “chancela institucional” (Gallo, Silveira, Pequeno, 2021, p. 259).

A partir dessas condições de produção das *fake news* e dos discursos sobre essas práticas na mídia brasileira, trazemos para reflexão, em nossa última parada, recortes de um *corpus* constituído por matérias em circulação na rede eletrônica acerca de *fake news* que ganharam ampla divulgação após anunciada a vitória nas urnas de Luiz Inácio Lula da Silva, ao final de outubro de 2022, no contexto das eleições presidenciais no Brasil. No que pode ser entendido como uma aparente reação à ampla circulação de notícias falsas com vistas a impulsionar os discursos de extrema-direita no Brasil, essas *fake news* passaram a receber nomeações específicas, como “*fake news* pegadinha”, “*fake news* bolsonaristas” ou “*fake news* feitas pela esquerda”, como marcado nas sequências SD4, SD5 e SD6:

SD4: De prisão de Moraes até Lady Gaga: confira as fake news bolsonaristas

Embalados pela derrota de Bolsonaro e pela vitória de Lula, diversos apoiadores bolsonaristas vêm compartilhando notícias falsas sobre as eleições (Mendonça, 2022, negritos do original)

SD5: As tentativas racionais e da Justiça Eleitoral em combater as fake news têm dado pouco resultado, mas nesta última eleição surgiu uma nova estratégia para o combate da fake news,



que é a ‘fake news pegadinha’. Como o cérebro das pessoas está submerso no universo paralelo, disposto a aceitar tudo, começaram a surgir, por incrível que pareça, falsas fake news, as fake news pegadinha. Uma falsa fake news que obteve grande sucesso foi a do general Benjamin Arrola (a sonoridade do nome dá um sentido sexual). (Carta, 2022)

SD6: A nova modalidade das fake news: as pegadinhas feitas pela esquerda

Os arquitetos dessas pegadinhas partem do princípio que o bolsonarista raiz tem duas características básicas. A primeira é a sofreguidão de passar para frente aquilo que parece ser um material pró-Bolsonaro. Na pressa de colocar a roda da mídia digital para girar, ninguém confere nada e vai postando sem muito critério – aliás, é assim que a maioria das fake news acaba se espalhando.

Outra aposta destes estrategistas digitais de esquerda é que o público-alvo não tem uma cultura geral muito forte – a ponto, por exemplo, de não conhecer o nome verdadeiro da cantora Lady Gaga ou reconhecê-la em um figurino mais sério. (Falcão Filho, 2022, negrito do original)

Nas três sequências discursivas aqui trazidas, temos dizeres que apontam para essas *fake news* a partir das posições sujeito implicadas nesse processo de circulação dessas *fake news*, marcados em expressões como “apoiadores bolsonaristas” (SD4), “pessoas” com “cérebro submerso no universo paralelo, disposto a aceitar tudo” (SD5), “bolsonarista raiz” e “público-alvo [que] não



tem uma cultura geral muito forte” (SD6), de um lado; e “esquerda”, “arquitetos dessas pegadinhas” (SD6) e “estrategistas digitais de esquerda” (SD6), de outro. No dizer sobre essas práticas discursivas e as posições sujeito que inscrevem, também são produzidos efeitos de denúncia acerca do modo como as notícias falsas encontram rápida circulação no Brasil, notadamente desde o período da campanha para as eleições presidenciais de 2018. Todos esses pontos produzem sentidos para as *fake news*, circunscrevendo seus modos de formulação e circulação, e apontando o funcionamento dos processos de normatização e midiaticização, que trouxemos anteriormente a partir de Gallo, Silveira e Pequeno (2021).

Para fecharmos as reflexões que aqui trazemos, no entanto, voltamos aos gestos de nomeação destinados a especificar essas *fake news*: “fake news bolsonaristas” (SD4), “fake news pegadinha” e “falsas fake news” (SD5). Conforme Eduardo Guimarães (2003, p. 53), a nomeação pode ser compreendida como “o funcionamento semântico pelo qual algo recebe um nome”. Mais que o gesto de nomear em si, interessa-nos, assim, à luz de Guimarães, tomar tal gesto em relação àquilo que ele designa, uma vez que a designação é “a significação de um nome enquanto sua relação com outros nomes e com o mundo recortado historicamente pelo nome. A designação não é algo abstrato, mas linguístico e histórico”, nos diz Guimarães (2003, p. 54).

As designações mobilizadas nas SD4 e SD5 participam de um discurso sobre as *fake news*, qualificando-as: não se trata de quaisquer *fake news*, do já-dito sobre as *fake news* que se marca via memória discursiva na atual conjuntura sócio-histórica brasileira; mas de *fake news* que recebem qualificações específicas: “bolsonaristas”, “pegadinha”, “falsas”. A qualificação “falsas” coloca em funcionamento sentidos de contradição na própria caracterização das



fake news: já não seriam todas “falsas”? “Falsas” produz, assim, sentidos em relação a “pegadinha”, designação que inscreve as *fake news* em uma memória do discurso midiático, mas no campo do entretenimento e não do jornalismo.

As pegadinhas se popularizaram na televisão brasileira a partir de programas como os do apresentador Silvio Santos, em quadros destinados a produzir efeitos de humor a partir de cenas filmadas de forma escondida, nas quais pessoas famosas ou anônimas são submetidas a situações absurdas e/ou que causam constrangimento. A inspiração para as pegadinhas viria dos Estados Unidos, uma vez uma das primeiras pegadinhas de que se tem notícia é atribuída a Orson Welles, que em 1938 teria narrado uma invasão alienígena na terra (Yuge, 2018), ainda na chamada Era do Rádio. Para as “fake news pegadinha” produzem-se, desse modo, efeitos de sentidos de uma brincadeira a ser logo desmentida, um evento episódico que produz o riso, mas que, ao mesmo tempo, pela relação linguístico-histórica entre as designações aqui em análise, produz também um efeito de denúncia, já que o adjetivo “bolsonaristas” diz não da autoria das *fake news*, mas da responsabilidade por sua circulação.

As reflexões teórico-analíticas que aqui trouxemos, longe de um ponto final, buscam contribuir para a compreensão das disputas de sentidos na mídia e na rede eletrônica em nossos dias, e nos colocam diante de uma questão: essas “novas *fake news*” poderiam ser consideradas movimentos de resistência nas práticas de produção de acontecimentos jornalísticos que pautam a cena política brasileira atual?

Discursivamente, temos, com Pêcheux ([1978] 1997a, p. 301), “que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas, ‘uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no



lapso”, afirma o autor, pontuando possíveis modos de comparecimento dessas falhas no ritual, como formas de resistência. A partir da leitura de Pêcheux ([1978] 1997a, p. 26), Mariani afirma que resistência: “É a possibilidade de, ao dizer outras palavras no lugar daquelas prováveis ou previsíveis, deslocar sentidos já esperados. É ressignificar rituais enunciativos...”. No caso das *fake news* que analisamos neste artigo, entendemos que elas podem produzir efeitos de ressignificação de rituais enunciativos, uma vez que se valem da formulação de *fake news* para, em condições de circulação específicas, dar a ver o modo como as próprias *fake news* funcionam.

REFERÊNCIAS

ABERT lança campanha de combate à desinformação sobre coronavírus. **Abert**. 25 mar. 2020. Disponível em: <https://www.abert.org.br/web/component/k2/tag/campanha.html>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ARAUJO, Marianna S. F. C. C.; DELA-SILVA, Silmara. “Desinformação mata!”: a pandemia de Covid-19 e os ditos e não-ditos do discurso publicitário sobre o jornalismo tradicional. *In*: PAGANINE, C.; LIMA, E. S.; ESTEVES, P. M. S. (Orgs.). **Educação linguística de hoje e de amanhã: teorias do texto, do discurso e da tradução**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. p. 157-172.

ARAUJO, Marianna S. F. C. C.; DELA-SILVA, Silmara. “Alerta coronavírus”: o discurso publicitário sobre o jornalismo em tempos de pandemia. *In*: DELA-SILVA, S.; LUNKES, F.; CARNEIRO, C. (Orgs.). **Mídia e(m) discurso: percursos de pesquisa**. Vol. 2. Campinas-SP: Pontes Editores, 2023. p. 91-109.

BORTOLON, Bianca *et al.* Geradores de tuítes e de títulos do ‘G1’ falsos superam 30 mil acessos por mês durante as eleições. **Aos fatos**, 19 out.



2022. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/gerador-tuite-falso-g1-falso/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

CARTA Campinas. **‘Fake news pegadinha’ entra em cena contra as fake news da extrema direita**. 9 nov. 2022. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2022/11/fake-news-pegadinha-entra-em-cena-contras-fake-news-da-extrema-direita/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

DELA SILVA, S.; PINA, A. C. F. Entre fato e fake: uma análise do discurso jornalístico sobre as *fake news*. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 12-33, maio/ago. 2024. <https://doi.org/10.61358/policromias.2024.v9n2.65033>. Acesso em: 04 dez. 2024.

DELA-SILVA, Silmara. Efeitos de imbricação em discursos da/na mídia. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 9, p. 47-63, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/4902/4530>. Acesso em: 04 dez. 2024.

DELA-SILVA, Silmara. “Checar fatos e desmentir boatos”: fake news e discurso jornalístico no Brasil. **Fórum Linguístico**, v. 18, p. 5949-5961, 2021a. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/72801>. Acesso em: 26 nov. 2021.

FALCÃO FILHO, Aluizio. A nova modalidade das fake news: as pegadinhas feitas pela esquerda. **Exame – Money Report**, 09 nov. 2022. Disponível em: <https://exame.com/colunistas/money-report-aluizio-falcao-filho/a-nova-modalidade-das-fake-news-as-pegadinhas-feitas-pela-esquerda/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

FATO OU FAKE. G1 lança Fato ou Fake, novo serviço de checagem de conteúdos suspeitos. **G1**, 30 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2018/07/30/g1-lanca-fato-ou-fake-novo-servico-de-checagem-de-conteudos-suspeitos.ghtml>. Acesso em: 4 jul. 2023.



GALLO, Solange; DELA SILVA, Silmara. Emulação de autoria nos textos concatenados por máquinas de IA. *In: SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso, 2023, Recife. Anais do XI SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso* [recurso eletrônico]. Recife: UFPE, 2023. v. 11. p. 1-6. Disponível em: https://www.discursousead.com.br/_files/ugd/27fcd2_15f2a31a52f74ce1baacfb58335adf14.pdf. Acesso em: 04 dez. 2024.

GALLO, Solange; SILVEIRA, Juliana; PEQUENO, Vitor. *Fake news: efeito de fake, efeito de news*. *In: GRIGOLETTO, E.; DE NARDI, F. S.; SILVA SOBRINHO, H. F. (Orgs.). Ousar se revoltar: Michel Pêcheux e a análise do discurso no Brasil*. Campinas: Pontes Editores, 2021. p. 253-268.

Gerador de Fake News. **Criar pegadinha com notícia falsa**. Disponível em: <https://www.geradordefakenews.com/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Gerador de Tweet Fake [falso]. Disponível em: <https://geradores.net/gerador-de-tweets/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

GUIMARÃES, Eduardo. Designação e espaço de enunciação: um encontro político no cotidiano. *Letras*, UFSM, Santa Maria, n. 26, p. 53-62. <https://doi.org/10.5902/2176148511880>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa**. Os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

MARIANI, Bethania; DELA-SILVA, Silmara. Discurso político: processos de significação em tempos de fake news - uma entrevista com Freda Indursky. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 30, p. 13-31, 2019.

MENDONÇA, Ana. De prisão de Moraes até Lady Gaga: confira as fake news bolsonaristas. *Estado de Minas*, 06 nov. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/11/06/interna_politica,1417836/de-prisao-de-moraes-ate-lady-gaga-confira-as-fake-news-bolsonaristas.shtml

Acesso em: 19 jul. 2023.



PÊCHEUX, Michel. [1969]. Análise automática do discurso (AAD-69). *In*: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel. [1978]. Anexo 3 – Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação. *In*: PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a. p. 293-307.

PÊCHEUX, M. [1983]. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

YUGE, Claudio. Há 80 anos, Guerra dos Mundos aterrorizava os EUA e marcava a Era do Rádio. **Tecmundo**, 30 out. 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/135699-ha-80-anos-guerra-mundos-aterrorizava-eua-marcava-radio.htm>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Data de recebimento: 05/12/2024

Data de aprovação: 12/12/2024



GESTOS E MOVIMENTOS DO CORPO NO RAP: UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO VIDEOCLÍPE “A MÚSICA DA MÃE”

GESTURES AND BODY MOVEMENTS IN RAP: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF MUSIC “VIDEO MOTHER’S MUSIC”

Davi Aron Sousa FEITOSA¹

Michelle Aparecida Pereira LOPES²

RESUMO

O presente artigo analisa os movimentos de intericonicidade em imagens fixas recortadas do videoclipe A Música da Mãe, do rapper mineiro Djonga, materializados através do corpo e dos gestos do artista. Desse modo, nossa proposta é refletir sobre os sentidos construídos e/ou reproduzidos pela memória discursiva no campo midiático. Para esse fim, fundamentamo-nos no referencial teórico-metodológico dos Estudos do Discurso, apoiando-nos nos trabalhos de Michel Foucault (2008) e, especialmente no que tange a Semiologia Histórica de Jean-Jacques Courtine (2013), mobilizando ainda os trabalhos de Ricardo Teperman (2015) e Thiago Soares (2004) acerca da história do rap e a formação do videoclipe consecutivamente, ao fim, em nossas análises apontamos uma prática discursiva que (re)significa e (re)modela os sentidos por meio do corpo e do rap.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Discurso. Intericonicidade. Imagem. Videoclipe.

¹ Graduado em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail:* sousa1contato@icloud.com.

² Doutora em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais. *E-mail:* michelleplopess5@gmail.com.



ABSTRACT

This article analyzes the movements of intericonicity in still images cut from the music video *Mother Music's*, by rapper Djonga from Minas Gerais, materialized through the artist's body and gestures. Therefore, our proposal is to reflect on the meanings constructed and/or reproduced by discursive memory in the media field. To this end, we are based on the theoretical-methodological framework of Discourse Studies, relying on the works of Michel Foucault (2008) and, especially with regard to the Historical Semiology of Jean-Jacques Courtine (2013), also mobilizing the works by Ricardo Teperman (2015) and Thiago Soares (2004) about the history of rap and the formation of the music video consecutively, in the end, in our analyzes we point out a discursive practice that (re)signifies and (re)shapes the senses through the body and rap.

KEYWORDS

Body. Discourse. Intericonicity. Image. Music video.

INTRODUÇÃO

O gênero musical rap vem ganhando notoriedade no contexto brasileiro desde os anos 1990 e, na última década, segundo o antropólogo e músico Ricardo Teperman (2015) tal movimento musical e cultural tem atraído um número cada vez maior de pesquisadores que buscam fazer investigações a partir de diversas perspectivas como os aspectos étnicos, artísticos, históricos, culturais, educacionais e políticos. Segundo o autor, o rap é considerado por muitos como sendo o quinto elemento do hip-hop e suas raízes estão relacionadas aos bailes black nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro por volta de 1970 e 1980, período em que ocorre a movimentação de Mestres de Cerimônia, doravante MC's, no centro paulista e sua difusão nas periferias a partir dos anos seguintes.

Neste texto, o gênero rap nos interessa porque é dele que vem nosso corpus de análise: observamos um recorte do videoclipe da música *A Música da Mãe*, do rapper mineiro Djonga. Desse modo, ao mesmo tempo em que o



rap nos interessa, interessa-nos também o videoclipe, criado na década de 1990, a partir da derivação de clipping, algo como um recorte, possivelmente fazendo referência à técnica midiática de recortar imagens para a construção de uma narrativa em formato de vídeo. Essa construção, elaborada a partir da colagem de imagens, colocaria em foco a tendência contemporânea do videoclipe como gênero do audiovisual de realizar trabalhos a partir de composições anteriores.

Conforme Soares (2004), a princípio, os cliques eram rápidos, característica que marcou a propagação de imagens exibidas de maneira vertiginosa, sem o compromisso de apresentar uma ordem cronológica. Essas produções midiáticas também são capazes de (re) produzir sentidos e, por isso, até mesmo influenciar comportamentos, pois apresentam ao público imagens que se relacionam discursivamente de maneira explícita ou não.

Diante de um corpus composto por múltiplas semioses, precisamos estar atentos ao fato de que ali as diferentes materialidades se unem na e para a produção de sentidos, isto é, tornam-se itens de discurso sem, contudo, significarem sozinhos, mas na confluência. Por esse motivo, lançamos mão das contribuições da semiologia histórica aos estudos discursivos.

Nesse contexto, serve-nos a abordagem de Courtine (2013) quando esse afirma que toda imagem se inscreve em uma cultura visual promotora de uma memória visual, ou de uma memória das imagens na qual toda imagem tem um eco, ou seja, não existem imagens que não façam ressurgir outras imagens. Isso quer dizer também que toda imagem é discursiva, porque se inscreve na memória social e, assim, (re) produz sentido (s). Por isso, quando ao assistimos a um videoclipe, nossa memória discursiva se ativa a partir do que ouvimos, por meio da materialidade linguística da letra da música



e também a partir do que vemos, seja por meio da materialidade imagética e iconográfica da cena, seja pelo (s) corpo (s) que nele se movimenta (m).

À vista disso, observamos os sentidos produzidos pelo videoclipe de Djonga, a partir do conceito teórico-metodológico de intericonicidade – mais bem pontuada adiante - buscando refletir sobre as significações e ressignificações construídas a partir do corpo do rapper e dos símbolos utilizados na cena recortada e eleita como corpus. Dito de outro modo, o objetivo geral de nossa análise é colocar em evidência o ponto comum: a repetição de imagens que perpassam trabalhos multimidiáticos e multissemióticos em uma espécie de rede de repetições que (re)produzem discursos que podem ser tratados como materialidade histórica na produção de sentidos.

Para tanto, trataremos de discussões empreendidas nos Estudos do Discurso, especialmente as contribuições de Michel Foucault (2008), no que tange à produção de sentidos construídos a partir de associações, (re) agrupamento e (re) construção de um tipo de enunciado indicando as relações que sustentam os lugares discursivos para possíveis interpretações de imagens em um quadro genealógico, a partir da Semiologia Histórica (Courtine, 2013).

ENTRE A REGULARIDADE E A DISPERSÃO: ENUNCIADO, DISCURSO E FORMAÇÃO DISCURSIVA

Sendo o enunciado definido por Foucault (2008, p. 90), como “o átomo dos discursos” esse conceito se torna primordial para nossas análises, visto que estamos considerando a cena recortada do videoclipe de Djonga como um enunciado, um átomo de um discurso que compõe uma formação discursiva.



Em Foucault (2008), o conceito de enunciado abarca mais do que organizações linguísticas, visto que os princípios que concedem sentido não devem ser reduzidos à identificação de afirmações “verdadeiras” ou “falsas”, de modo que o enunciado não se equipara completamente a frases, uma vez que nem todo enunciado obedece a uma estrutura gramatical; “um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados, não de frases [...], uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, são enunciados: onde estão as frases?” (Foucault, 2008, p. 93).

Notadamente, o enunciado não possui uma existência similar à da língua, visto que esta pode ser apresentada através de um conjunto de signos dispostos por regras de utilização (Foucault, 2008). Desse modo, a língua existe enquanto sistema de construção para enunciados possíveis. O enunciado, assim, pode emergir dentro de um sistema linguístico, mas não pode ser equiparado à língua “ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem” (Foucault, 2008, p. 97), o enunciado trata-se de uma função que permite a condição de existência de um dizer.

O enunciado também não deve ser equiparado à proposição, pois a constituição do que vem a ser o sentido não está restrito apenas na discussão de afirmações “falsas” ou “verdadeiras”, já que para a análise enunciativa a escolha entre a ordem das unidades de sentido faz emergir a possibilidade de apontar, na argumentação, o posicionamento do sujeito discursivo (Foucault, 2008). Na sequência, o filósofo também não equipara o enunciado a uma frase; argumentando que as frases, dentro de determinadas condições de produção, podem significar condições de constituição de enunciados.

Diante disso, vale ressaltarmos que não são todos os enunciados que obedecem a um modelo de língua e condições para a existência dentro da



mesma. Acentuamos, assim, também o lugar da materialidade não verbal na produção de possíveis sentidos que fazem emergir enunciados além das construções verbais. Na concepção foucaultiana, enunciados não pertencem exclusivamente a um modelo da língua, sua constituição pode ocorrer também por materialidades não verbais e, ainda assim, constituir sentidos, uma vez que o encadeamento que existe entre enunciado e materialidade, é composto por meio das regras discursivas, do sentido e de determinadas práticas que foram geradas por determinados dizeres.

Ao fim, interessa-nos o conhecimento de que a emergência de um enunciado possui amarras com o funcionamento de um determinado discurso que envolve práticas sociais em determinada época. Por conseguinte, compreendemos o enunciado enquanto acontecimento introduzido em determinadas práticas, e a maneira como as relações interdiscursivas movimentam o que venha a ser o sentido presente naquele lugar e não em outro, naqueles discursos, e não em outros, compreendendo o processo discursivo.

Na perspectiva foucaultiana, o discurso é entendido enquanto uma conjuntura de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva (Foucault, 2008) abarcando dentro de sua dimensão mais do que uma verdade ou um único sentido, acima de tudo, uma história. Por isso, analisar discurso a partir de Foucault é empreender um modelo de análise investigativo de coisas já ditas a partir da maneira como isso foi realizado, pois, segundo o autor “de uma maneira ou de outra, as coisas ditas dizem muito mais do que elas próprias” (Foucault, 2008, p. 144).

Nessa perspectiva, a análise de enunciados busca encontrar os modos de produção que fazem emergir o dito. A busca aqui se dá para uma compreensão das marcas deixadas pelo dito e, conseqüentemente, as possibilidades



de surgimento e/ou enunciação que seguem determinado percurso no qual determinados enunciados surgem enquanto outros não. Assim, no conjunto de possibilidades do que é enunciável sobre um mesmo objeto, os enunciados acabam agrupados, ainda que diferentes em sua forma e/ou dispersos no tempo, constituindo uma formação discursiva. Esta é permeada por materialidades que podem existir a partir de condições específicas de produção e emergência. A formação discursiva é abordada como uma série de enunciados que não devem ser reduzidos a objetos linguísticos, mas sim submetidos a regularidades e dispersões presentes nos discursos uma vez que as regularidades são marcas de um já dito e correspondem ao sentido.

Segundo Foucault (2008, p. 135) “um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”; portanto, a formação discursiva se dá a partir de enunciados que se apoiam, possibilitando, por sua vez, a construção de uma série de sentidos similares ou correspondentes.

Os discursos são constituídos por enunciados que vêm da mesma formação discursiva, apoiando-se então, uns nos outros, em uma espécie de relação seja para negar, avaliar confirmar, criticar, sintetizar ou subverter. Observamos nessa abordagem que não há um discurso que não rememore a outro(s) discurso(s).

Por conseguinte, compreendemos a cena do videoclipe de Djonga como um enunciado foucaultiano; esse enunciado compõe-se de uma materialidade multissemiótica: verbo, imagens, símbolos³, corpo, gestos. Consequentemente, esse enunciado emerge porque o clipe de rap lhe oferece condições de

³ Segundo Santaella (2004, p. 132) “o símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (...) O símbolo é, em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante.



emergência. Ao emergir, esse enunciado passa a constituir-se como discurso, apoiando-se em outros que lhe são similares, ou mesmo refutando os que lhe são díspares, produzindo sentidos que se repetem ou que se ressignificam.

DIFERENTES MATERIALIDADES E SEUS ENTRELACES DE SENTIDO

Courtine (2013) discorre sobre o deslizamento de uma análise linguística do discurso para uma interrogação sobre a natureza histórica e antropológica das imagens, afirmando que

discursividades novas implicavam modos de produção, de circulação e de recepção que quase nunca podiam deixar-se compreender exclusivamente a partir das palavras e das formas sintáticas. Em consequência, pareceu-me que o projeto de uma análise dos discursos que devolve à discursividade sua densidade histórica devesse ser perseguido, ele não poderia fazer economia da análise de representações feitas de discursos, de imagens e de práticas. (Courtine, 2013, p. 30).

A partir de análises que realizou acerca do discurso político, Courtine compreendeu que, à medida que a mídia ganhava importância, fazia-se necessário travar discussões acerca de outras materialidades que não só a verbal. Essa perspectiva foi essencial para uma abordagem não somente do texto, mas também da imagem, agora reconhecida como discurso inscrito historicamente na/para a produção de sentidos.

As mudanças na percepção do homem político associadas ao papel emergente da midiáticação⁴, abriu espaço para análises de outras materialidades, além da linguística. É importante dizermos que a abordagem presente na

⁴ Midiáticação, de acordo com Gilberto Gomes (2016) é um conceito utilizado para descrever as mudanças nos mais diversos meios de comunicação, considerando os entrelaces entre a mudança comunicativa dos meios e a mudança sociocultural (v. 23, nº 2, p. 1)



obra *A Arqueologia do Saber* (Foucault, 2008) contribuiu para a abordagem discursiva de materialidades não verbais, especialmente por conta da definição do caráter semiológico do enunciado, conforme discutimos anteriormente, aproximando-o de seu vínculo com a história.

Assim como Foucault (2008), Courtine (2013) partilha da ideia de que para se analisar discursos deve-se observar como os discursos se apoiam e se entrecruzam; uma análise da materialidade multissemiótica do arquivo, das memórias individuais e das coletivas. É nessa concepção que nasce a ideia de uma Semiologia Histórica, um arcabouço teórico-metodológico para o qual “o verbo não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto” porque “a expressão através da linguagem se conjuga” a outras expressões, “de forma a não ser mais possível separar linguagem e imagem” (Courtine, 2013, p. 31). Diferentes materialidades se entrelaçam para produzir sentido (s)

CORPO E PRODUÇÃO DE SENTIDO

A partir de Courtine (2013), conforme expusemos acima, podemos compreender a existência de uma relação indissociável existente entre corpo, discurso e aquilo que permite significar. Isso porque, ao longo da história ocidental, os dizeres sobre o corpo marcaram-no, tornando-o uma superfície de inscrição, isto é, o local onde os discursos se sobrepõem para constituí-lo.

[...] do mundo da lentidão ao mundo da velocidade, do retrato pintado ao retrato fotográfico, dos cuidados individuais à prevenção coletiva, da cozinha à gastronomia, da sexualidade moralizada à sexualidade psicologizada, tantas dinâmicas temporais, tantas visões diferentes do mundo e investimentos diferentes no corpo. (Corbin; Courtine; Vigarello, 2012, p. 07-08).



Nesse sentido, ao longo do tempo, o olhar para corpo segue norteado por uma ordem do discurso (Foucault, 2003): aquilo que se diz do corpo, o modo como se espera que ele se comporte, a maneira como se acha que ele deve se vestir, a aparência que se espera/ se dita que ele deva ter, tudo isso compõe a ordem do discurso sobre o corpo. A seu passo, momentos diferentes da história nos levaram a percepções e compreensões diferentes dos corpos. Por exemplo, durante a Idade Clássica, a partir de uma semiologia das fisionomias, ampliaram-se as percepções das deformidades, bem como relacionaram-se traços faciais a características de personalidade⁵.

A partir disso, neste texto, compreendemos que o corpo é marcado por uma historicidade discursiva; além disso, é também um objeto semiológico, isto é, seus traços, sua pele, seus gestos, suas vestimentas, são produtores de sentido. Por assim ser, o corpo do rapper Djonga, na imagem recortada do clipe A Música da Mãe é uma materialidade significativa de bastante relevância para nossa análise. Contudo, “não se trata de descrever ou mesmo determinar pontualmente o que é o corpo”, mas sim “delineá-lo a partir de como o discurso moldou-nos a observá-lo”. (Lopes, 2018, p. 53).

LER A IMAGEM A PARTIR DA INTERICONICIDADE

Uma vez compelido a compreender a imagem à luz do conceito foucaultiano de enunciado, conforme já pontuamos antes, Courtine (2013, p. 42-43) pretendia “sublinhar o caráter discursivo da iconicidade”. Disso, o autor propõe uma Semiologia Histórica que, diferentemente da semiologia saussureana, fundada em consonância com o signo linguístico, a semiologia

⁵ Fazemos referência aos manuais de fisiognomias.



de base histórico-antropológica é tida a partir de indícios mais ou menos conscientes que se apoiam em práticas.

Visando flagrar os indícios⁶, ou por nossas palavras as marcas produtoras de sentido, Courtine (2013) cunha o conceito de intericonicidade. Esse conceito, que podemos considerar da ordem do teórico-metodológico, possibilita pensar a circulação e a propagação de discursos por meio da repetição de símbolos e indícios em imagens. Por meio da intericonicidade, podemos

relacionar conexões de imagens: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto a Foucault; mas também imagens externas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário. (Courtine, 2013, p. 44).

Para exemplificar a aplicabilidade do conceito de intericonicidade, Courtine (2013) toma o arquivo de imagens amplamente difundido ao redor do mundo do atentado ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, quando duas torres foram atingidas por aviões. Desse episódio, certamente os registros foram muitos, no entanto, conforme observado por Courtine, há seis imagens que circularam indefinidamente. Isso levou-o a questionar: “por que, precisamente, estas seis imagens lá, e não outras se repetem ao infinito?” (Courtine, 2013, p. 45). Tal questionamento está também na base dos questionamentos foucaultianos que nos levam

⁶ Não tomamos neste trabalho, a distinção feita entre ícone, índice e símbolo na teoria pierciana.



a indagar sobre um enunciado: por que esse enunciado emerge e não outro em seu lugar?

Courtine compreendeu que a resposta à questão levantada relaciona-se à intericonicidade: dentre as seis imagens de maior circulação no episódio do *World Trade Center*, há uma que retrata a enorme nuvem de fumaça que cobriu o céu americano, “a imagem da nuvem de fumaça se elevando no céu de Manhattan é o indício de outra nuvem, proveniente de outra imagem: a que se elevava abaixo do *Pearl Harbour* após o bombardeamento aéreo japonês” (Courtine, 2013, p. 45). Isso demonstra como nosso olhar é atraído para indícios que desde antes estão inscritos em nossa memória discursiva. A imagem da nuvem de fumaça no céu de *Manhattan* atrairia muito mais atenção, justamente por repetir um indício de uma memória que é coletiva.

Dessa maneira, quando uma imagem repete um indício, um símbolo, tende a possuir maiores condições de emergência, justamente porque o sentido que produzirá influenciar-se-á por sentidos anteriores, já configurados naqueles itens; isso porque toda imagem possui sentidos dentro de uma genealogia das imagens que as constituem e as atravessam.

Mediante isso, ao observarmos a cena recortada do clipe de Djonga, interessa-nos não só o corpo do rapper, o lugar que ele ocupa, mas também os indícios inscritos sobre esse corpo, quer sejam os acessórios que ele usa, as peças de roupa que ele veste; interessa-nos também compreender a cena como imagem que rememora outras, seja para produzir os mesmos sentidos, seja para resignificá-los, pois “não existem imagens que não nos façam ressurgir outras imagens” (Courtine, 2013, p. 44).



DJONGA EM CENA DE CLIPE: INTERICONICIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Gustavo Pereira Marques, artisticamente chamado Djonga, é rapper, escritor e compositor, nascido na favela do Índio, em Belo Horizonte. Sua paixão pelo rap vem desde 2012 quando frequentava o Sarau Vira-Lata como ouvinte e admirador do gênero. Algum tempo depois, ao lado de Coyote Beats⁷, lançou o disco *Fechando o Corpo* e não parou mais de produzir. Suas composições são reconhecidas especialmente pelo viés de crítica social, muitas vezes colocando em questão o empoderamento negro no Brasil. Em 2017, foi indicado ao prêmio *Red Bull* na categoria melhor faixa; no mesmo ano, também foi indicado ao prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte).

Segundo o site Dicionário de Favela Marielle Franco (2023), as referências musicais do artista vêm do samba e do funk. A primeira influência decorre da presença da cultura negra no convívio familiar; a segunda, advém do contato com a música de Racionais, Marcelo D2, Cazuza, Mano Brown e Elza Soares.

RAP E VIDEOCLIPES: VERBO E IMAGEM

O rap, como gênero musical, deve ser considerado em seu contexto histórico, social e cultural. De acordo com Teperman (2015), as origens do rap têm relação com as ondas de imigração fundamentais para a constituição desse gênero, a saber, a dos negros africanos trazidos como escravos para

⁷ Coyote Beatz é DJ, produtor e beatmaker com grande relevância dentro do rap nacional há mais de uma década; cria músicas, batidas e ritmos que embalam as letras de Djonga. Quem é Coyote Beatz. *O Tempo*, 2021. Disponível em : <https://www.otempo.com.br/entretenimento/quem-e-coyote-beatz-o-produtor-musical-por-trasdos-sucessos-de-djonga-1.2472020>. Acesso em: 01, nov. 2023.



as Américas; a dos latinos de países da América Central, atrás de melhores condições de vida, após a Segunda Guerra Mundial. Os primeiros e seus descendentes contribuíram para formação de vários gêneros musicais – blues, jazz, soul – dentre os quais o rap; já os segundos foram responsáveis por levarem ao Bronx⁸ o costume das festas de rua, o uso de equipamentos de som e microfones em carros e caminhões.

No contexto norte-americano, o rap passou por algumas fases distintas como produto comercial mobilizador de tendências, e produto com dimensões ideológicas, no qual se travam discussões ritmadas sobre violência, preconceitos, segregação racial, dentre outras questões sociais vivenciadas pelos moradores das grandes periferias.

Já no cenário brasileiro, o gênero está diretamente vinculado aos bailes *black* nas décadas de 1970 e 1980; sua popularização em espaços públicos desde então difundiu sua propagação. Esse movimento é reivindicado como algo para além da música, pois “pensar o rap apenas como um gênero musical parece ser reduzi-lo a apenas uma de suas dimensões. Talvez a particularidade do rap seja reivindicar de modo explícito o fato de que se ‘está no mundo’ ” (Teperman, 2015, p. 57). Em nosso país, o primeiro grupo a ganhar maior destaque foi o *Racionais MC’s* que desde sua criação, em 1988, escreve letras que buscam fazer um resgate acerca de questões da identidade negra, questões como luta de classe e a violência policial para com a população periférica (Teperman, 2015). Ao fim dos anos 2000, surge o movimento conhecido

⁸ Bronx é um burgo na cidade de Nova Iorque, coextensivo com o condado do Bronx, no estado americano de Nova Iorque. Foi fundado em 1639 por Jonas Bronck, um sueco que estabeleceu no território uma fazenda. Na década de 1970 é concretizado no Bronx o movimento sócio cultural denominado Hip Hop, que ficou reconhecido pelas suas expressões artísticas que são elas: o MCing, o Graffiti Write, o Breaking e o Djing. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bronx>. Acesso em: 24, jan. 2024.



como nova escola no universo do rap, os “herdeiros” das tradições deixadas por artistas anteriores, como os *Racionais MC’s*, por exemplo, aproximam-se das mídias. Diante disso, há um aumento nos anos seguintes no número de *MC’s* e a diversidade das temáticas discutidas amplia-se.

No Brasil, a popularização do rap se deve à característica plural presente nele, às composições de tendências diversas, às relações que permeiam a ética e a sociedade e às posições políticas díspares resultantes dos diferentes posicionamentos existentes dentro desse grupo. Além disso, sua popularidade cresceu, especialmente por sua aproximação com a mídia, o que garantiu a ele ares mercadológicos. A divergência entre “ser uma cultura de rua e uma cultura de mercado atravessa a história do rap e faz parte de sua constituição mais elementar”, por isso, esse gênero “nos ensina que a música está no mundo: é um instrumento de transformação da realidade e é também transformado por ela” (Teperman, 2015, p. 150).

Se o rap pode ser usado como instrumento de transformação da realidade, tal qual afirma o autor acima, buscamos na letra da canção *A Música da Mãe*, escrita por Djonga e seu parceiro Coyote, as ressonâncias disso. Abaixo, uma das estrofes da música:

[...] E se os home’ chega, foi Deus que matou
Eu só apertei o gatilho
Mas pensei na minha velha, falando
Rapaz não te criei pra isso

Pensei no irmão, que não come
Pensei no fiel, que tá preso
Pensei nas novinha correndo risco
E fiz o jogo virar
[...] (Djonga; Coyote, 2018)



Na primeira estrofe transcrita acima, os dizeres do sujeito que enuncia produzem o sentido da violência que permeia o lugar onde vive: de um lado “os home’chega, foi Deus que matou”, do outro, “eu só apertei o gatilho”. Essa ambientação encontra-se inscrita na memória social como a periferia das grandes cidades, às quais policiais entram de forma violenta e, ao mesmo tempo, podem ser recebidos violentamente também. Mesmo que não haja aqui uma imagem representativa disso, há imagens que circulam sobre essa realidade cotidianamente em jornais televisivos e on-line. Trata-se de uma imagem pré-construída que nos auxilia a produzir sentidos para a estrofe de materialidade linguística, porque esse sentido não se evoca apenas pelas palavras, mas confluência dessas com seu entorno.

O mesmo acontece com os enunciados verbais da segunda estrofe que transcrevemos; por meio deles, rememoramos outras imagens: dos que passam fome, dos que se encontram privados de sua liberdade, das mulheres e meninas vítimas de muitas violências, dentre as quais, a física. Ainda que a violência não esteja presente somente nas periferias, é o cenário dessas que mais uma vez é evocado pelos dizeres da segunda estrofe. Isso porque é nas periferias que se encontra o maior número de pessoas que passam fome, bem como de onde vêm grande parte da população carcerária.

No videoclipe de Djonga, os enunciados acima são ouvidos e seus sentidos são corroborados pelos sentidos das sucessivas imagens do vídeo. Por isso, de modo geral, podemos considerar o videoclipe como uma ferramenta capaz de unificar música, imagens e recortes no encadeamento de sentidos. O videoclipe, segundo Soares (2004), é um gênero pós-moderno que funciona como uma espécie de instrumento de divulgação artística, constituída por imagens “recortadas”. As imagens videoclípticas são assim: fruto de um



eterno devir. Elas parecem feitas para serem ‘cortadas’, editadas, montadas, pós-produzidas” (Soares, 2004, p. 3).

A ideia de videoclipe funciona então como uma espécie de união de imagens capazes de significar algo. A popularização desse gênero ocorreu por volta dos anos 1980 através da criação da *Music Television*, doravante MTV, emissora que televisionava videoclipes de maneira ininterrupta. De início, o videoclipe era definido como um número musical; posteriormente, recebeu o nome de “promo” em alusão à palavra “promocional”; somente na década seguinte o termo videoclipe começou a ser utilizado.

O videoclipe pode ser postulado, a partir das considerações realizadas, como um fenômeno capaz de misturar experiências cotidianas e expressões artísticas ao unificar diversas ferramentas. Podemos compreender o videoclipe também como uma materialidade discursiva, permeada por referências e sentidos constituídos historicamente.

DJONGA OCUPA A CENA: INDÍCIOS DE SENTIDO

Nesta análise, colocamos o foco em uma das cenas do videoclipe *A Música da Mãe*, disponível no *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64>, com duração de 5 minutos e 30 segundos. A cena em questão ocorre aos 29 segundos. Segundo o portal *O Tempo*, em apenas quatro dias, o videoclipe foi visualizado mais de 2 milhões de vezes e se tornou, à época, o vídeo mais visto do *YouTube*. Junto a isso, o videoclipe também recebeu muitos elogios⁹

⁹ Leia mais em <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/22/a-voadora-de-djonga-e-mais-6-detalhes-para-prestar-atencao-em-a-musica-da-mae.htm>. Acesso: 30 de nov. de 2023.



e muitas críticas¹⁰. Os primeiros ressaltam a abordagem dada a vários temas como violência policial, racismo, pedofilia, bullying e feminicídio, seja em primeiro, ou em segundo plano. Já as críticas estão relacionadas principalmente aos minutos iniciais do clipe, quando um rapaz loiro aparece cantando a letra da música em primeiro plano, mas é tirado da cena por meio de uma voadora dada por Djonga. Abaixo, a Fotografia 1 corresponde ao print dos 29 segundos do vídeo, a imagem que é nosso objeto de análise.



Fotografia 1

Djonga no trono, 2018.

Fonte: YouTube, 2018.

Na cena acima, o rapper Djonga ocupa o primeiro plano da imagem; o plano de fundo é claro, destacando-se assim o rapper que é negro. Djonga está sentado em uma cadeira de cor escura e de muitos detalhes, similar a um trono; está com os braços sobrepostos nos braços da cadeira e apoiados nas suas coxas; veste meias amarelas de cano alto nas quais

¹⁰ Leia mais em <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/verdades-inconvenientes-em-a-musica-damae-1.2019940>. Acesso em 30 de nov. de 2023.



aparece a frase “que tiro foi esse?”¹¹ e uma bermuda jeans acima dos joelhos; além disso, usa várias correntes prateadas, uma delas com uma medalha, além de dois colares, braceletes e vários anéis. Djonga está sem camiseta, mas nos ombros usa uma capa vermelha, que também pode ser compreendida ou considerada como um manto. Sua vestimenta despojada pode nos remeter à ideia de que o cantor está à vontade, ou não parece preocupar-se em se vestir com roupas mais formais. O uso excessivo de adereços no pescoço, pulsos e dedos é comum dentro do rap, construindo o efeito chamado de ostentação; em videoclipes, a ostentação ajuda a construir o fenômeno da viralização¹².

Da cena, atentamo-nos aos movimentos de intericonicidade e para isso buscamos recuperar historicamente a memória discursiva por meio da repetição das imagens construídas na Figura 1, seja pelo/no corpo de Djonga, seja pelos indícios que destacamos: indício 1 – a coroa; indício 2 – o trono; indício 3 – a capa. Além desses três indícios destacados, há outros que poderiam ser objeto de análise, no entanto, pelas limitações deste texto, atentamo-nos somente aos que nos referimos, pensando nos entrelaces entre os elementos destacados na cena, o videoclipe e a letra da música, visto que “é pertinente não dissociarmos os diversos signos

¹¹ “Que tiro foi esse?” é uma música da cantora Jojo Todynho que fez grande sucesso nacional, a música, segundo Lucas Castilho, conta a história de um assassinato, entretanto, na internet, sua popularização ocorreu por meio de memes. Que Tiro Foi Esse? Saiba a origem bizarra do meme do momento. Editora Abril, 2018. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/que-tiro-foi-esse-saiba-onde-origem-meme-levar-um-tiro>. Acesso em: 01, nov. 2023

¹² Viralização é um termo usual da internet, designa a ação de fazer com que algo seja propagado rapidamente, ampliando o alcance das informações. ROXO, Alcantara Luciana de. A difusão de informações nas redes sociais e o fenômeno da ‘viralização’ dos boatos. PÓSCOM, XVII Edição, 2016.



que juntos constroem sentidos em um discurso destes nossos tempos [...]” (Lopes, 2020, p. 12).

Inicialmente, devemos dizer que a Fotografia 1 é, mediante a perspectiva foucaultiana, entendida como um enunciado. Os indícios que a atravessam e a constituem são permeados por relações que sustentam lugares discursivos para possíveis interpretações. Nesse enunciado, existem sentidos construídos e/ou reproduzidos por meio de nossa memória discursiva que busca outros discursos, outros corpos, outras imagens, sejam fixas ou móveis por meio dos indícios presentes na imagem vista. Levando isso em consideração, os três indícios que destacamos [coroa, trono e capa] rememoram uma cena de realeza em que um monarca se senta em posição de destaque, em um trono, usando coroa e capa.

A seguir, apresentamos um conjunto de imagens nas quais a construção do sentido da realeza é recorrente. Isso nos leva a considerar que os indícios 1, 2 e 3 estão inseridos em uma linha diacrônica de imagens por meio das quais a realeza está discursivizada.

Fotografia 2

Coroação de D. Pedro I
por Jean-Baptiste Debret

Fonte: Aventuras na
história.com



**Fotografia 3**

Rainha Elizabeth II

Fonte: Jornal O Hoje, 2023.

**Fotografia 4**Rei Charles III na
cerimônia de coroação

Fonte: BBC News Brasil, 2023.

As imagens acima demonstram como, historicamente, a coroa, a capa e o trono aparecem compondo a cena da realeza. Na Fotografia 2, a pintura de Debret retrata o momento da coroação de D. Pedro I, Imperador do Brasil; as Fotografias 3 e 4 também retratam momentos de coroação na monarquia britânica, quer sejam a Rainha Elizabeth II, ainda jovem, e seu filho, o Rei



Charles III. As imagens acima estão inscritas em nossa memória discursiva corroborando a produção de sentido da realeza.

Ao contrastarmos as imagens apresentadas, é possível notarmos a presença do objeto coroa que segundo Mariano (2012, p. 342-343), “é uma espécie de adorno, simboliza legitimidade, poder e conquista”. Além de ser uma representação material do poder de quem a utiliza, também faz alusão a um poder superior, transcendendo o poder do coroado. Tal objeto possui historicidade em nossa memória das imagens quando nos relembramos que tradicionalmente, quem a utilizava eram nobres, monarcas, ou deuses.

A utilização de adornos acima da cabeça para indicar uma espécie de soberania aos demais acontece desde a antiguidade, podendo ser encontrada na história de várias civilizações, em diferentes épocas. No Ocidente, o adorno era utilizado por imperadores romanos, como o aclamado Primeiro Imperador de Roma e construtor do império, Octávio César Augusto que por volta de 29 a.C. recebeu da assembleia da Ásia uma coroa como símbolo de honra (Filho; Nogueira, 2019). Durante a antiguidade clássica, elas geralmente eram feitas de metais preciosos e pedras incrustadas em seu entorno. Alguns generais triunfantes também podiam fazer o uso de coroas (Mariano, 2012).

Em nossa contemporaneidade, conforme Mariano (2012), as cerimônias de coroação são realizadas apenas para monarcas britânicos. No catolicismo, em certos tipos de cerimônias, os príncipes da igreja (cardeais e bispos) fazem o uso de uma forma estilizada da coroa que é conhecida como Mitra. Temos ainda a presença de tal objeto em imagens que buscam representar o Chico Rei, personagem que dá origem às festas de congado em Minas Gerais, mostrado na imagem abaixo.



Imagem 1
Chico Rei, Rei Congo.
Óleo sobre tela, 2020.
Fonte: Site Arttere, 2020.



O antigo Rei do Congo é trazido para o Brasil como um escravizado. Após a conquista de sua alforria, dedicava-se a comprar cativos para poder libertá-los, então, para homenageá-lo, os libertos o celebravam com músicas e danças nas tradicionais festas para Nossa Senhora do Rosário, entidade também ligada à origem das congadas. Na imagem que retrata Chico Rei, chama-nos atenção também a capa vermelha, acessório usado também por Djonga. As duas capas/mantos assemelham-se não só na cor, mas também no modelo bastante parecido.

Assim, na cena do clipe de Djonga, dentre os objetos existem indícios sob os quais o nosso olhar recai, uma vez que a imagem possui sentidos dentro de um quadro genealógico (Courtine, 2013). Os indícios que observamos na imagem de Djonga são a coroa levemente inclinada para o lado direito, o trono de madeira no qual o artista está sentado e a capa/manto vermelha que cobre quase toda a parte superior de seu corpo. Estes três indícios inserem a cena do videoclipe em um cenário discursivo de realeza. Corroboram o sentido da realeza ainda, colares, anéis, braceletes, visto que esses também possuem relação com ela. Na cena do videoclipe, no



entanto, há uma ressignificação do episódio de coroação, que geralmente apresenta vestimentas mais pomposas, alinhadas, requintadas: Djonga está de bermuda, meias amarelas sem camisa. Assim, podemos inferir que nas coroações tradicionais, importam mais as vestimentas, no caso do rap, os indícios da realeza ressignificam-se em ostentação, construindo-se também pelos adereços – anéis, pulseiras e colares.

O objeto coroa também se repete em outros videoclipes, o que irrompe com sua esfera de origem e possibilita a emergência de sentidos imprevistos.



Fotografia 5

Emicida como Pantera Negra, 2018.

Fonte: YouTube, 2018 (00:07).

Fotografia 6
Tracie coroada, 2021.
Fonte: YouTube, 2021 (01:14).





Segundo Courtine (2008) existe uma relação indissociável entre corpo e discurso e aquilo que permite significar. Diante disso, a intericonicidade nos propicia perceber a repetição das imagens através de traços comuns em um memorial coletivo das imagens. No caso da imagem de Djonga, não podemos separar o corpo do rapper, já que ele é o suporte de dois dos objetos que produzem sentido – a coroa e a capa - ; além disso, o corpo de Djonga também ocupa o terceiro objeto que destacamos: o trono. Assim, na cena do videoclipe, o imprevisto acontece a partir do momento em que quem ocupa o trono é Djonga, um negro, de periferia, cantor de rap. Djonga é rei.

As associações entre um rei e o divino estão presentes na maioria das culturas documentadas durante a história de diversas civilizações. Conforme Souza (2002), o rei é o primeiro chefe da idade heróica, uma espécie de mediação entre o próprio homem e uma divindade que ele representa. No videoclipe, Djonga diz “acima do rei só sua coroa e deus” (minuto 00:55); por conseguinte, a coroa, juntamente com o trono e a capa, associados a imagem de realeza construída por tais objetos, parecem constituir seu corpo de poder, o poder que emana do corpo que é coroado.

A coroação de um rei é um ato político, um reconhecimento do monarca perante seu povo. Por isso, é possível concluirmos que o rei, juntamente de sua coroa, atribui uma identidade a um determinado grupo em uma determinada época (Souza, 2002). Nesse processo de constituição de identidade, conforme Souza (2002, p. 27) “cada rei deveria imitar os gestos do herói-fundador e modelar o mundo conforme o exemplo deste”. Ainda, calcada na ideia de herói, temos a presença da capa, adereço comumente utilizado na representações dos heróis. O trono também nos remete ainda mais ao ideal de rei que Djonga



construiu na cena por meio dos entrelaces entre tais ícones, que dentro de uma genealogia, constituem ainda mais sentido (s).

Cientes de que “os objetos artísticos não são produções aleatórias, mas articulam-se à conjuntura cultural, histórica e social” (Lopes, 2020, p. 22), justamente o que lhes corrobora possibilidades de emergência, a partir da observação de certos movimentos da intericonicidade presente no videoclipe *A Música da Mãe*, é possível marcarmos um deslocamento de sentidos que partem de um eco de outras imagens, alguns traços são conservados, outros apagados de forma a constituírem outro(s) discurso(s) através do corpo de Djonga, visto que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (Foucault, 2008, p. 110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto utilizamos o conceito teórico-metodológico da Semiologia histórica (Courtine, 2013) para analisar uma cena do videoclipe *A Música da Mãe*, do rapper Djonga. Na cena em questão, os objetos da realeza captam nosso olhar, promovendo a rememoração de imagens anteriores, inscritas em outros momentos de realeza, corroborando a produção do sentido da realeza para o cenário do rap.

Djonga parece buscar afirmações no próprio homem e no divino acerca da posição que ocupa na cena do rap em que ora é consagrado, ora é perseguido, como se o artista quisesse, por meio do videoclipe, para efeito de sentido(s), dizer que assim como sua cultura, seu corpo ora é consumido através da mídia como referência musical, ora é negado, por sua história, cultura e descendência.



É possível marcarmos o papel da intericonicidade que pensa a circulação e difusão de discursos por meio da repetição das imagens, pois, “não existem imagens que não nos façam ressurgir outras imagens” (Courtine, 2013, p. 44). Como vimos, a cena analisada, tratada como enunciado, é permeada por discursos outros e entendida enquanto sendo um acontecimento introduzido em determinadas práticas e relações interdiscursivas em que o sentido presente está aqui e não em outro lugar, nesse discurso e não em outro, compreendendo o processo discursivo, visto que o funcionamento de um discurso envolve certas práticas sociais em determinada época (Foucault, 2008).

Os objetos coroa, trono e capa, usados no corpo do artista, formam um conjunto de materialidades que apontam para regularidades discursivas. No geral, essa composição pode ser entendida por meio das materialidades que a constituem e a atravessam; sua existência histórica pode ser recuperada, como vimos, por meio do entrelaçamento de sentidos, associação e (re)agrupamento de seus traços.

A ferramenta teórico-metodológica da intericonicidade (Courtine, 2013) e as noções de enunciado e formação discursiva de Foucault (2003; 2008) foram essenciais para pensarmos a circulação e a propagação dos discursos por meio da repetição imagética.

Podemos concluir que os movimentos de intericonicidade apontados neste texto compreendem os efeitos presentes em nossa memória, uma sequência de imagens, de ditos e de objetos que se apoiam mutuamente, ora para avaliar, confirmar, criticar, sintetizar ou subverter. Sendo assim, as imagens apresentadas são (re)constituídas, por meio do videoclipe *A Música da Mãe* como uma prática discursiva que (re)significa e (re)modela os sentidos. A análise realizada foi um dos possíveis caminhos, uma vez que não há como trilhar todos pois a combinação de elementos é o que acarreta os efeitos de sentidos possíveis.



REFERÊNCIAS

BAPTISTE, J. D. **Aventuras na História**. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/pompa-nos-tropicos-ha-exatos197-anos-d-pedro-i-era-coroadado-imperador-do-brasil.phtml> Acesso em: 02 de dez. 2023.

CINTRA, M. **Chico Rei, Rei Congo**. 2020. Oléo sobre tela A 1,40 x 1,00 x P 0, 05.

COMO foi a coroação do rei Charles 3º. **BBC News Brasil**, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cje011580370.apm> Acesso em: 02 de nov. 2023

CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Dir.). **História do corpo: as mutações do olhar: século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alvez. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3.

COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo: Pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

DJONGA. **Djonga - A Música da Mãe**. Gravadora ProBeats. YouTube, 20 de ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nrrj1Z7nY64> Acesso em: 08 de set. 2023.

EMICIDA. **Emicida – Pantera Negra**. YouTube, 1 de fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Xi1BfosGv2E> Acesso em: 08 de set. 2023.

FAVELAS, Wiki. **Dicionário de Favelas Marielle Franco**. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/.Dicion%20de_Favelas_Marielle_Franco Acesso em: 11 de out. 2023.

FILHO, J. A.; NOGUEIRA, S. A. de. O Culto Imperial e o Apocalipse de João. **Estudos de Religião**, v. 33, n. 1, p. 149-171, 2019.



FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, M.. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LOPES, M. A. P.; BERNARDES, E. S. (Orgs.). **Corpos, sujeitos e discurso: identidades ressignificadas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 09-33.

LOPES, M. A. P. **A silhueta feminina entre pesos e medidas**. Araraquara: Letraria, 2018. E-book.

MARIANO, P. F. **A simbologia do Divino Espírito Santo**. Revista Colóquio, 2012.

RAINHA Elizabeth II completa 65 anos no trono britânico. **O Hoje**, 06 fev. 2017. Disponível em <https://ohoje.com/noticia/mundo/n/129364/t/rainha-elizabeth-ii-completa-65-anos-notrono-britanico/> Acesso em: 02 de dez. 2023.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TASHA & TRACIE. **Tasha & Tracie – Diretoria**. YouTube, 23 de dez. 2012. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=nZfVmuVzJ3l&pp=ygUJRGlYXRvcmlh> Acesso em: 08 de set. 2023.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Data de recebimento: 09/04/2024

Data de aprovação: 02/07/2024



DISCURSOS DIGITAIS DO POETA CONTEMPORÂNEO PEDRO GABRIEL

DIGITAL DISCOURSES BY CONTEMPORARY POET PEDRO GABRIEL

Débora Hévila dos Santos CARVALHO¹

Sidnay Fernandes dos SANTOS²

RESUMO

O presente artigo tem como objeto o discurso poético de Pedro Antônio Gabriel Anhorn materializado em seu perfil no *Instagram* @eumechamoantônio. Suas obras são poemas construídos por meio da interação entre imagem e palavra, ambas desenhadas em guardanapos e postadas em redes sociais. O objetivo geral da pesquisa foi analisar as características presentes no discurso digital da rede social (*Instagram*) do poeta Pedro Gabriel. E especificamente: i) compreender os poemas de Pedro Gabriel do ponto de vista linguístico-discursivo, considerando os suportes de materialização como produtores de significação em uma dada conjuntura histórico-social e ii) Refletir sobre o impacto da *web* na produção literária contemporânea que utiliza as redes sociais no seu processo de criação. Esta pesquisa é qualitativa, fundamentada na metodologia da Análise de Discurso (AD) de linha francesa. Por meio dessa metodologia, os trajetos de estudo caracterizam-se por um constante “ir e vir” entre teoria e análise, no qual prevalece a relação descrição e interpretação, por meio de uma pesquisa bibliográfica e interpretação do corpus selecionado (análise discursiva). Dentre os principais conceitos e teóricos em diálogo na pesquisa destaca-se: Marie-Anne Paveau (2021) e Pierre Lévy (2011) para a discussão, respectivamente, sobre discurso digital e cibercultura.

PALAVRAS-CHAVE

Redes sociais. Pedro Gabriel. Discurso digital. Poemas.

¹ Graduada em Letras pela Universidade do Estado da Bahia. *E-mail*: debora.hevila@yahoo.com.br.

² Doutora em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Professora da Universidade do Estado da Bahia. *E-mail*: sfsantos@uneb.br.



ABSTRACT

This article focuses on the poetic speech of Pedro Antônio Gabriel Anhorn materialized on his Instagram profile @eumechamoantônio. His works are poems constructed through the interaction between image and word, both drawn on napkins and posted on social media. The general objective of the research was to analyze the characteristics present in the digital discourse of the poet Pedro Gabriel's social network (Instagram). And specifically: i) understand Pedro Gabriel's poems from a linguistic-discursive point of view, considering materialization supports as producers of meaning in a given historical-social situation and ii) Reflect on the impact of the web on contemporary literary production that uses social networks in its creation process. This research is qualitative, based on the French Discourse Analysis (DA) methodology. Through this methodology, the study paths are characterized by a constant "back and forth" between theory and analysis, in which the relationship between description and interpretation prevails, through bibliographical research and interpretation of the selected corpus (discursive analysis). Among the main concepts and theories in dialogue in the research, the following stand out: Marie-Anne Paveau (2021) and Pierre Lévy (2011) for the discussion, respectively, on digital discourse and cyberculture.

KEYWORDS

Social networks. Pedro Gabriel. Digital speech. Poems.

INTRODUÇÃO

O presente artigo teve como objeto o discurso poético de Pedro Antônio Gabriel Anhorn materializado em sua *fanpage* "Eu me chamo Antônio". O autor iniciou as postagens no *Tumblr*, com 100 mil seguidores e atualmente utiliza o *Facebook* com mais de 1 milhão de seguidores e o *Instagram* com 496 mil. Suas obras são poemas construídos por meio da interação entre imagem e palavra, ambas desenhadas em guardanapos e postadas em redes sociais. Ele também é autor de três livros, os quais possuem tanto os poemas de suas páginas quanto originais escritos para os livros impressos: *Eu me chamo Antônio* (2013), *Segundo Eu me chamo Antônio* (2014) e *Ilustre Poesia* (2016).



Atualmente a rede social mais acessada pelos internautas é o *Instagram*; Felipe Gugelmin (2021) fez um resumo do Relatório Social Media Trends Report Q4 2020, do Social Bakers, no qual mostrou que o *Instagram* é 34,7% maior em número de usuários, além de, em relação ao terceiro trimestre de 2019, o *Instagram* aumentar em usuários 11,3%, enquanto o *Facebook* testemunhou uma queda de 17,6%. Apesar de o poeta estar presente nas duas redes sociais, optamos neste estudo, pelo *Instagram* devido a maior visibilidade dessa rede na atualidade. Acreditamos que esses poemas, por estarem inseridos na *Web*, possuem novas e diferentes características em relação aos poemas materializados em livros impressos.

Tendo em vista como o discurso digital está cada vez mais presente no nosso cotidiano e como inevitavelmente influencia várias áreas, dentre elas, a literatura e a educação, são necessários estudos que visem analisar seus efeitos e compreender como novas formas de significar e aprender se fazem. Marie Anne Paveau (2021, p. 156) diz que “A comunicação on-line, como os outros aspectos da existência social, está agora integrada à vida como um todo”. A partir desse pressuposto, defendemos que não se pode ignorar o on-line diante da sua enorme participação na forma como os indivíduos interagem na contemporaneidade.

As discussões teóricas sobre processos de significação de um escritor que possui novas formas de ser poeta utilizando a *web* contribui para compreensão de novas concepções literárias ainda pouco estudadas. Nesta pesquisa utilizamos categorias analíticas da Análise de Discurso, uma abordagem teórico-metodológica que nos permitiu interpretar modos de produção de poemas de Pedro Gabriel sob uma perspectiva social e histórica, que compreende os processos de significação considerando sempre sua



exterioridade. Esse olhar para o objeto de estudo possibilitou a compreensão dos modos como o discurso literário na *web* se constituem.

Sendo assim, o objetivo geral da pesquisa foi analisar as características presentes no discurso digital da rede social (*Instagram*) do poeta Pedro Gabriel. E especificamente: i) compreender os poemas de Pedro Gabriel do ponto de vista linguístico-discursivo, considerando os suportes de materialização como produtores de significação em uma dada conjuntura histórico-social e ii) Refletir sobre o impacto da *web* na produção literária contemporânea que utiliza as redes sociais no seu processo de criação. Esta pesquisa é qualitativa, fundamentada na metodologia da Análise de Discurso (AD) de linha francesa. A abordagem teórico-metodológica da análise de discurso não só fornece aparatos analíticos como também dispositivos teóricos de pesquisa. Por meio dessa metodologia, os trajetos de estudo caracterizam-se por um constante “ir e vir” entre teoria e análise, no qual prevalece a relação descrição e interpretação, por meio de uma pesquisa bibliográfica e interpretação do corpus selecionado (análise discursiva).

Segundo Eni Orlandi:

A Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. A Análise do Discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação. (Orlandi, 2005, p. 26)

Portanto, essa abordagem possibilita dar conta de nosso objeto de estudo devido a sua constituição diferenciada, consequência do suporte de materialização e os elementos poéticos que exploram diversas formas de



significação. Há na presente pesquisa o diálogo entre os teóricos Marie-Anne Paveau (2021) e Pierre Lévy (2011) por meio de suas reflexões sobre discurso digital e cibercultura.

INTERNET, WEB E REDES SOCIAIS

Pedro Antônio Gabriel Anhorn nasceu em 1984, na capital da República do Chade, país localizado na região centro-norte da África, onde viveu até os cinco anos, depois, mudou-se para as ilhas de Cabo Verde e passou lá sua infância até os doze anos, quando veio para o Brasil. Suas mudanças constantes se deviam ao trabalho do pai suíço que tinha como ofício a ajuda humanitária, já sua mãe é uma brasileira, professora de história, que ao se separar do marido decidiu voltar a morar no Rio de Janeiro. Por aprender o português mais tarde e ter um pouco de dificuldade, Pedro costumava reparar nos sons e na grafia das palavras, desenvolvendo assim, a habilidade de manipulá-las em jogos de plurissignificação. Em entrevista para folha (2013)³ o escritor comenta que ao chegar ao Brasil lia narrativas breves e poemas de Mario Quintana e Paulo Leminski, pensando que também gostaria de fazer frases de impacto.

Em 2013, foi demitido de seu emprego de redator/editor de conteúdo digital, pois já não eram necessárias várias pessoas na mesma função que ele exercia. Sua publicação nas redes sociais havia começado em 2012, então após a demissão decidiu se dedicar integralmente a carreira de escritor, visto que esse era um desejo seu há algum tempo. O processo de descoberta de

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1376286-livro-eu-me-chamo-antonio-reune-guardanapos-com-versos-ilustrados.shtml?cmpid=menupe>
Acesso em: 21 fev. 2024.



seu estilo deu-se início quando ao voltar para casa após o trabalho, decidiu parar no *Café Lamas*, um bar que ficava no meio do caminho entre o ponto do ônibus e o seu apartamento, no Rio de Janeiro, e tinha esquecido seu caderno de anotações. O único material disponível para anotar suas ideias era o guardanapo, com o tempo acabou gostando de trabalhar com ele. Quando percebeu que tinha uma gaveta cheia de criações decidiu criar uma conta no *Tumblr* para ter um registro de todas essas artes, com medo de que, com o tempo, os guardanapos rasgassem ou amarelassem. Após, ele também criou um perfil no *Facebook* e hoje, além dessas redes, utiliza o *Instagram*.

O ambiente em que o discurso digital de Pedro Gabriel se situa não é o que tradicionalmente tem sido para o discurso poético, a *web 2.0* tem ressignificado as práticas de interação na contemporaneidade. O poeta, ao utilizar a *web* como ambiente para suas produções artísticas e dizeres sobre si, lida com características próprias desse ambiente. Segundo Marie Anne Paveau, ambiente é:

em teoria do discurso, o conjunto dos dados humanos e não humanos no âmbito dos quais os discursos são elaborados. Esses dados dizem respeito a todos os domínios da existência: eles são sociais, culturais, históricos, materiais (objetos naturais e artefatos), animais, naturais etc. (Paveau, 2021, p. 49).

Dessa forma, é necessário levar em conta todos os domínios da existência da *web*, o ambiente em que são publicados os textos de Pedro Gabriel. A *web* é um serviço da internet, as duas são distintas: a internet (Inter Network) surgiu “ no final dos anos 1960, é uma rede que conecta os computadores entre si em nível mundial” (Paveau, 2021, p.34) e disponibiliza vários serviços, dentre eles, a *web*, que foi criada em 1989-1990. Marie Anne Paveau (2021) diz que,



Há uma história definida pelas evoluções estruturais que, normalmente, é marcada por números: a web 1.0, ou web estática, desenvolvida nos anos 1990, conecta as informações e está assentada no sistema “push” de distribuição de informação (é a web dos portais de informação e dos fóruns); a web 2.0, web social ou participativa, surgida no início dos anos 2000, conecta as pessoas e baseia-se na interação multiagentes (é a web das redes sociais e do compartilhamento multimidiático) (Paveau, 2021, p. 34-35).

No presente estudo, lidaremos com a *web 2.0*, pois é a rede social o ambiente de elaboração dos discursos analisados. E a análise considera a perspectiva ecológica, na qual, por meio de “uma abordagem da análise do discurso que toma como objeto não mais somente elementos linguageiros, mas o conjunto do ambiente nos quais eles se inscrevem” (Paveau, 2021, p. 159), ou seja, ao analisar os poemas, imagens e dizeres de Pedro Gabriel não apenas levando em conta aspectos internos da linguagem mas também as condições de produção do discurso e como ele é interrelacionado, não podendo ser separado pois descartaria uma gama de significados importantes presentes no discurso.

Sobre a ecologia do discurso, Marie Anne Paveau (2021) diz que

Essa perspectiva teórica está assentada na ideia de que os discursos são constitutivamente integrados a seus contextos e não podem ser analisados apenas a partir da matéria linguageira, mas sim como compósitos, que integram o linguageiro e o tecnológico, e igualmente o cultural, o social, o político, o ético etc. (Paveau, 2021, p. 159).

Portanto, em nossa pesquisa, os aspectos (tecnológicos, culturais, sociais, políticos, éticos etc.) da *web social* e participativa devem estar sempre relacionados com os elementos linguageiros, visando uma análise “simétrica



distribuída”, na qual “os agentes produtores dos enunciados estão distribuídos no conjunto do ambiente” (Paveau, 2021, p. 49).

O *Instagram*, como todas as redes sociais, passa constantemente por atualizações, portanto, já com 12 anos, ela tem diversos novos elementos. Entretanto, a comunicação e a interação, através de compartilhamento de imagens e vídeos, continuam sendo o principal foco. No *Instagram*, há diversos perfis com nichos diferentes; nichos tratam de determinado assunto no qual reúnem um público com interesses em comum. Dessa forma há muitos perfis de música para quem gosta desse assunto, perfis de moda, culinária, esportes dentre muitos outros. Existe, então, nessa rede social, um nicho literário, que atrai o público que se interessa por esse conteúdo.

O nicho encontrado pela poesia no ciberespaço não é um evento casual, mas constitutivo; é um reflexo da reorganização das relações sociais, culturais e artísticas trazidas pela cibercultura. Assim, *instapoemas* são os textos produzidos e postados por poetas emergentes do *Instagram*, os quais, por equivalência, são denominados *instapoetas* (Ramos, Martins, 2018, p. 119-120).

Vemos então que o ciberespaço possui sua própria cultura, os *instapoemas* são uma manifestação artística emergente, surgida a partir da necessidade e possibilidade de internautas usarem esse espaço para compartilhar seus textos poéticos. Ao significarem seus dizeres no próprio ambiente da *web*, mais especificamente o *Instagram*, esses poemas passam a ter características intrínsecas que se relacionam com a constituição da rede social, como, por exemplo, o fato de que “[a] o usuário do aplicativo fica a escolha do conceito que deseja aplicar à sua rede social, personalizando e explorando sua textualidade, enquanto autor não só de textos, mas de si



mesmo.” (Ramos, Martins, 2018, p. 120). A criatividade do usuário aliadas às ferramentas que a rede social oferece possibilitam diversas formas novas de se expressar poeticamente.

O *Instagram* tem um layout como uma espécie de mural, onde se é exposto, em grade, imagens e vídeos. É uma rede visual, os perfis que tendem a ser mais famosos ou profissionais seguem um conceito visual, pois entendem que isso auxilia na construção de uma identidade para o perfil. Vejamos como se apresenta o perfil *@eumechamoantonio*:

Figura 1- Perfil *@eumechamoantonio*



Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*⁴

Figura 2- Perfil *@eumechamoantonio*



Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*⁵

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio/> Acesso em: 21 fev. 2024.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio/> Acesso em: 21 fev. 2024.



Apesar de parecer apenas uma exposição à primeira vista, o perfil está longe de ser para mera apreciação. Na tela há diversos lugares “clicáveis” que levam os usuários a outras funções, dependendo deste escolher por onde navegar, tornando a experiência de cada um exclusivamente individual. Isso faz com que o internauta fique imerso na rede de possibilidades que lhe apresenta, pois irá escolhendo os passos de acordo com os seus gostos. Ademais, o usuário interage com esse ambiente e colabora em sua constituição.

O leitor/internauta pode, então, passar a ter uma relação próxima com a poesia através da interação com o coletivo e com o próprio autor das poesias, todos participando e transformando os discursos presentes no ambiente. Portanto, é necessário que o *corpus* tenha a presença da interação do leitor e escritor, por exemplo, por meio de comentários. Segundo Marie Anne Paveau, o *corpus*

é constituído por um conjunto de observáveis e não por uma simples coleção de dados. Os observáveis serão situados em seus ambientes discursivos e serão classificados a partir de categorias linguísticas correspondentes aos objetivos e as hipóteses (Paveau, 2021, p. 136).

Dessa forma, ao utilizar o perfil @eumechamoantonio, (rede social *Instagram*, presente na *web 2.0*) como *corpus*, deve-se levar em conta as características desse ambiente que contribuirão no alcance dos objetivos e verificação das hipóteses.

DESTERRITORIALIZAÇÃO DO TEXTO

A desterritorialização é uma das características que o texto adquire ao estar nas redes digitais. Segundo Pierre Lévy (2011, p. 48), “[o]s dispositivos hipertextuais nas redes digitais *desterritorializaram* o texto. Fizeram emergir um texto sem fronteiras nítidas, sem interioridade definível”. Portanto, o



texto passa a não ter um território único e estável, sendo difícil identificar seu alcance já que ele pode ser compartilhado inúmeras vezes e estar em contextos completamente diversos e opostos ao local de origem.

Há um constante compartilhamento e atualização do texto digital no espaço e no tempo, pois, além de poder estar rapidamente em diferentes lugares do mundo, é possível reenviá-lo após um intervalo de dias, meses e anos. Esse dinamismo fragiliza textos que objetivam ser inflexíveis e imutáveis pois o contato com várias realidades estabelece uma relação na qual o dito sempre está sendo posto à prova e ressignificado.

Lévy (2011) reflete sobre esse constante movimento ao dizer que:

O texto é posto em movimento, envolvido em um fluxo, vetorizado, metamórfico. Assim está mais próximo do próprio movimento do pensamento, ou da imagem que hoje temos deste. Perdendo sua afinidade com as ideias imutáveis que supostamente dominariam o mundo sensível, o texto torna-se análogo ao universo de processos ao qual se mistura (Lévy, 2011, p. 48).

Portanto, no digital, o fluxo do texto e seu caráter mutável são intensificados, pois o texto se torna “metamórfico”, capaz de se adaptar e transformar de acordo com as circunstâncias em que se encontra. Essa metamorfose ocorre devido a novos textos que se relacionam com os já existentes e com o contexto temporal e espacial. Um mesmo dizer no digital e circulando em períodos diferentes ganha novos significados e perspectivas, essa característica também está em textos literários não presentes no digital, porém a experiência coletiva da *web* amplia e acelera esse processo.

Um mesmo livro físico lido em períodos diferentes da vida de um leitor terá novos significados, pois outras perspectivas são envolvidas no processo



de interpretação, o mesmo ocorre com textos digitais que são repostados nas redes. Porém, enquanto o primeiro é um processo individual que parte da decisão de reler o texto, o segundo está relacionado a fatores externos e coletivos através de uma colaboração digital.

O perfil @eumechamoantonio possui 10 anos, é comum que haja repostagem de seus poemas, através desse processo pode-se exemplificar a metamorfose do texto digital, como no caso abaixo:

Figura 3 - A verdade é sempre editada



Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram* ⁶

No verso “A verdade é sempre editada”, há uma metalinguagem quando o escritor edita a frase que fala sobre edição, riscando a letra “e” e a sílaba “da”, para assim exaltar a palavra “Dita” dentro da palavra “Editada”. Nos posts, o poeta revela o contexto de produção, quando assistiu a um noticiário com informações manipuladas. Esse texto é uma repostagem feita em 2022 de um texto publicado em 2012. O intervalo de dez anos produz uma

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaSnFVFr9UJ/> Acesso em: 21 fev. 2024.

metamorfose no texto, apesar do significado principal ser preservado, o de que notícias podem ser alteradas para benefícios de terceiros, o contexto de 2012 é diferente de 2022, a relação do brasileiro com as notícias e as informações mudaram e, dessa forma, mudou-se também a interpretação.

Há, no guardanapo, o desenho de uma televisão. Se, ao interpretar o poema só se considerar os dizeres verbais e imagéticas, a mensagem sobre manipulação da verdade fica restrita ao meio de comunicação televisivo. Entretanto, ao ser postado numa rede social, o poema se transforma, seu elemento visual ressignificado diante do contexto social, em que a disseminação de *fake news* se intensificou em redes sociais.

Desse modo, a desterritorialização, presente no ambiente digital, explora diversas formas de constituição do sentido, possibilitando que o contexto e o leitor/internauta sejam cocriadores desse processo. Lévy (2011, p. 49) comenta sobre a participação do “navegador” no ciberespaço ao dizer que: “[a] interpretação, isto é, a produção do sentido, doravante não remete mais exclusivamente à interioridade de uma intenção, nem a hierarquias de significações esotéricas, mas antes à apropriação sempre singular de um navegador ou de uma surfista”. Ou seja, o sentido não é exclusivo do escritor, mas passa a se ampliar em contato com o ambiente e os indivíduos que interagem nele.

REDE SOCIAL POÉTICA DE PEDRO GABRIEL

A rede social *Instagram*, espaço discursivo selecionado para análise de poemas de Pedro Gabriel, tem suas próprias funções, interface, clicabilidades e várias possibilidades de interações cibernéticas. Portanto, é necessário verificar como esses fatores são explorados pelo poeta na constituição de seu ambiente digital.



Conforme Paveau (2021) argumenta:

Na análise do discurso digital, a noção de ambiente é central, uma vez que ela busca dar conta dos aspectos compósitos (tecnolinguageiros e tecnodiscursivos) dos discursos: a técnica não é um simples suporte, e menos ainda uma ferramenta, mas um componente estrutural dos discursos. O agente enunciativo se encontra distribuído no ecossistema digital (Paveau, 2021, p. 50).

Deve-se considerar, em uma análise do discurso digital, todos os aspectos do ambiente, objetivando não priorizar somente fatores tecnolinguageiros, mas também tecnodiscursivos, e principalmente, a partir de uma visão que relacione os dois compreendendo-os como mecanismos que colaboram entre si na construção do significado. Dessa forma, o *Instagram* não é tomado, neste estudo, como uma mera ferramenta de divulgação dos poemas de Pedro Gabriel, mas sim um ambiente no qual seus dizeres são significados e ressignificados continuamente, pois, como Paveau ressalta:

O ambiente não é mais considerado como um pano de fundo para a cognição, mas como um conjunto de “recursos ambientais”. Os objetos inanimados e os “dados públicos” (Bernard Conein 2004) não são mais “auxiliares periféricos”, mas formas de representação externa que intervêm nas elaborações cognitivas (Paveau, 2021, p. 51).

A partir dessa perspectiva, a análise dos poemas considerará não só a imagem do poema e seus aspectos linguísticos, mas relacionará também outros aspectos importantes do ambiente digital, dentre eles, a sessão de comentários. Sobre esse recurso, Paveau argumenta:

Para além do estereótipo, o comentário é uma das formas tecnodiscursivas mais frequentes e mais ricas da internet, e constitui um objeto central



para a análise do discurso digital. Trata-se de uma forma textual antiga que se desenvolveu na Grécia, desde aproximadamente o século VI a. c., ao mesmo tempo que as técnicas e os suportes de escrita, bem como os gêneros e estilos de discurso. Suas funções são múltiplas e evoluem ao longo das tradições textuais e culturais: é o lugar da exegese, da explicação, da interpretação, mas igualmente da sugestão, da proposição ou da conversa (Paveau, 2021, p. 105).

Portanto, os comentários nas publicações dos poemas de Pedro Gabriel dialogam com os sentidos dos dizeres em circulação, acrescentam-se interpretações, aprovações, questionamentos e sugestões que ampliam a significação do que já foi dito através da conversação. Pode-se exemplificar como isso ocorre a partir da seguinte postagem:



Figura 4- FIM: Foi Impossível Mudar

Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*⁷

O poema é um acróstico com a palavra “fim”, na qual se forma a frase “Foi impossível mudar”. A primeira interpretação que se destaca é aparentemente pessimista, sobre o fim de algo que não foi possível mudar. No entanto,

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaFm5eorWfw/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 21 fev. 2024.



uma internauta comenta na publicação o questionamento “Será?!” e o autor responde seu comentário:

Figura 5-FIM:
Foi Impossível
Mudar/ Comentários

Fonte: Perfil
“Eu me chamo
Antônio” no *Instagram*⁸



A pergunta “SERÁ?!” pode ser vista como uma indagação crítica acerca da sentença de um fim ou de que é impossível mudar. Percebe-se que o autor notou, através da interação da leitora, que seu poema poderia ser interpretado como uma afirmação de que não há possibilidade de mudar certas coisas e que isso as levaria conseqüentemente ao fim. Ou seja, seu poema seria um dizer conformista de alguém que não tenta melhorar ou mudar algo para continuar a jornada, desistindo no caminho. Entretanto, percebe-se, por meio da resposta dada por ele: “Se é possível mudar, não é o fim. Talvez seja recomeço... ;)”, que o poema era uma reflexão sobre como a mudança e a adaptação são necessárias

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaFm5eorWfw/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 21 fev. 2024.



para continuar ou recomeçar. Através da interação nos comentários foi possível notar como o diálogo amplia as possibilidades de significação. Afinal, como diz Paveau, “os comentários têm um impacto semântico no texto, ao orientarem sua leitura e, portanto, sua produção de sentido.” (Paveau, 2021, p. 105).

Outra importante característica do ambiente digital é a hipertextualidade, segundo Paveau (2021, p. 139), “[a] hipertextualidade é um traço estrutural dos discursos digitais que modifica sua linearidade, faz conexões entre textos-fonte e os textos-alvo, tornando o texto aberto a outras potencialidades”. Isso possibilita ao leitor interagir com o ambiente digital de forma que cada texto pode levá-lo a outros textos, conectando-se de forma não linear. Esse fenômeno é observável no *Instagram* de Pedro Gabriel em diversos locais, como na sua biografia, na qual um link leva ao seu blog.



Figura 6- Biografia do perfil @eumechamoantonio

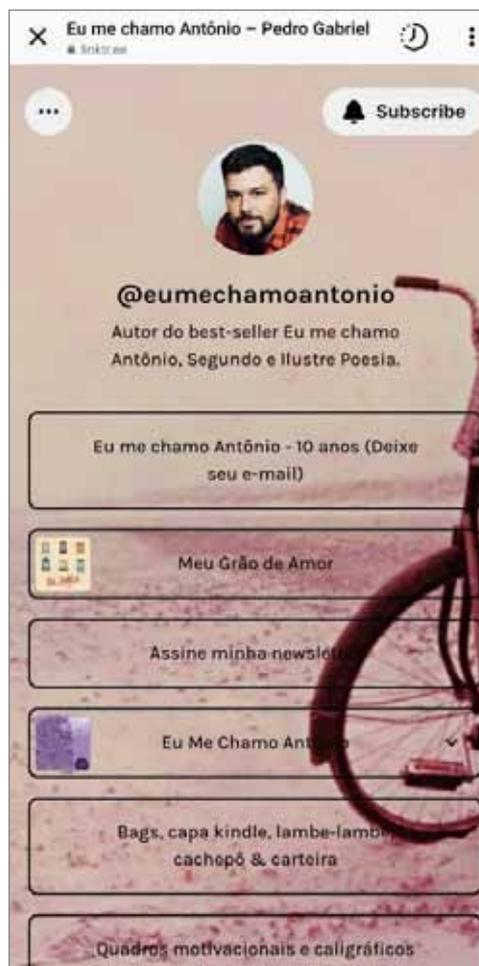
Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*⁹

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio/> Acesso em: 21 fev. 2024.



Figura 7- Blog de Pedro Gabriel

Fonte: Blog de Pedro Gabriel ¹⁰



A leitura feita no ambiente digital possui várias opções de caminho e essa liberdade de escolha pode ser usada como incentivo para o protagonismo do leitor na obtenção e construção do conhecimento. Exemplificando através do *Instagram* de Pedro Gabriel nota-se as inúmeras trajetórias de leitura que o educando pode realizar, o *feed* do perfil do poeta se apresenta da seguinte forma em uma tela de celular:

¹⁰ Disponível em: https://linktr.ee/eumechamoantonio?fbclid=PA_Aaa6af_XYooM7Uz97sD8o2lWPySFgTLAXPJ3NSq4BvXWBdQe8oH5LZo-C4w/ Acesso em: 21 fev. 2024. 26/06/2023





Figura 8- *Feed* do perfil @eumechamoantonio

Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*¹¹

Percebe-se que há várias publicações em formas de imagens e é o internauta/leitor que deverá escolher qual chama mais sua atenção para, assim, clicar e a imagem se ampliar. Dessa forma tem-se novas possibilidades de interações e leitura.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio/> Acesso em: 21 fev. 2024.



Figuras 9 e 10 - *Feed* do perfil @eumechamoantonio

Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*¹²



Na figura 10, há a publicação com a legenda oculta e, na figura 9, a legenda está exposta após o clique na palavra “mais”. Essa dinâmica permite que o leitor tenha uma primeira interpretação sem influência do dizer do poeta e, só após sua decisão de saber mais detalhes, ele passa a ter conhecimento sobre outros processos de significado. Sem a explicação do autor, o leitor possivelmente não notaria que o pássaro é o acento circunflexo (^) desprendido da palavra ausência. Percebe-se que há três afirmações na legenda que se complementam até chegar em um significado final e dessa forma, o poeta guia o leitor em sua interpretação, mostrando que não é só importante notar

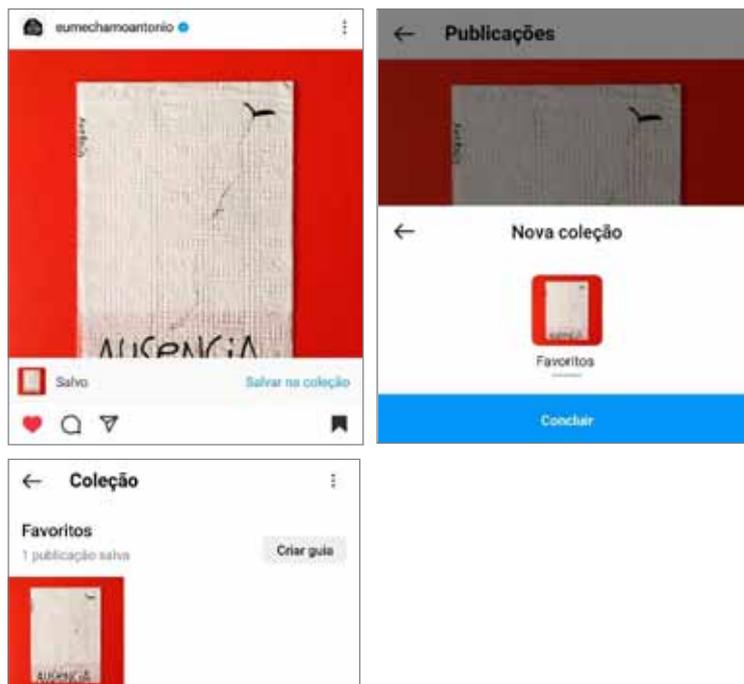
¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaUYxeOrNJo/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 21 fev. 2024.

que o pássaro é um acento como também há um traço que ainda o liga à palavra. Com esses destaques, o leitor pode reler o poema e refletir sobre sua interpretação inicial, observando as afirmações e analisando se faz sentido para ele, comparando assim a visão de mundo do autor com a sua própria.

Pierre Lévy (2011, p. 37) argumenta que algumas das funções do hipertexto informático são “hierarquizar e selecionar áreas de sentido, tecer ligações entre essas zonas, conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma como que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete”. É possível no *Instagram* selecionar áreas de sentido e tecer ligações através de algumas opções como “salvar”.

Figura 11- Post “Ausência”/Função: salvar

Fonte: Perfil “Eu me chamo Antônio” no *Instagram*¹³



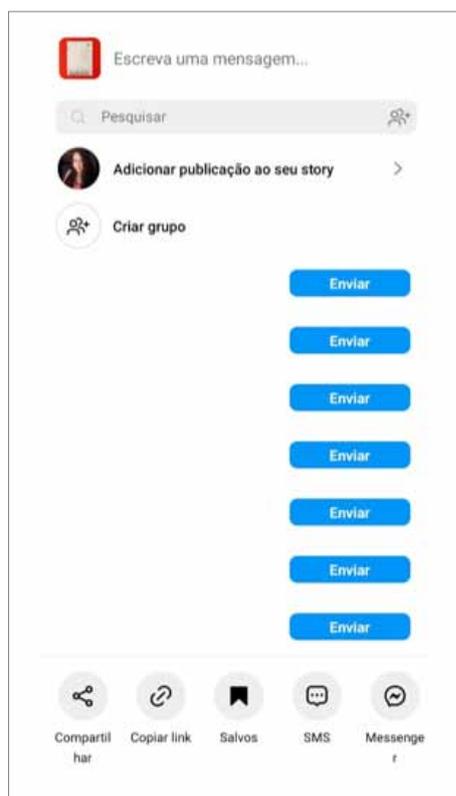
¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaUYxeOrNJo/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> Acesso em: 21 fev. 2024.



Esse recurso pode ser explorado como forma de possibilitar ao leitor o desenvolvimento das habilidades de categorizar, comparar e organizar textos para posteriormente analisá-los. Além da opção de “salvar” e “comentar” há o compartilhamento, no qual pode-se enviar a publicação em forma de mensagem privada a um amigo ou publicá-la nos *stories*, onde os seguidores podem ver.

Figura 12- Compartilhar post

Fonte: Rede social *Instagram*¹⁴



É importante não desconsiderar as inúmeras possibilidades disponibilizadas no ambiente virtual que contribuem no processo de não desconectar conhecimento de vivência social. Através da opção de compartilhar, é possível interagir entre si e dialogar sobre suas impressões e interpretações

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/> Acesso em: 21 fev. 2024.



acerca dos poemas, construindo, assim, uma conexão com a poesia por meio da colaboração coletiva.

Portanto, entende-se que as análises dos poemas de Pedro Gabriel devem estar em diálogo com o ambiente digital e que, ao trabalhar com a rede social do poeta, deve-se conhecer bem a plataforma e as funções hipertextuais presentes. Dessa forma, o pesquisador compreende a digitalidade como realidade social que não se ignora, mas se integra de forma crítica e construtiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões realizadas na pesquisa, foi possível compreender as características presentes no discurso digital da rede social (@*eumechamoantonio*) do poeta Pedro Gabriel, tais como: a exploração da potencialidade do ciberespaço de conectar diversas pessoas em lugares e tempos diferentes para permitir a ampliação de sentidos por meio da interação, além da aproximação entre leitor e escritor, permitindo que ambos se inspirem e contribuam nas significações dos poemas.

Através das discussões sobre a desterritorialização do texto percebeu-se que ele, ao ser compartilhado e reinterpretado em diferentes contextos, adquire um caráter metamórfico, perdendo suas fronteiras fixas e adaptando-se constantemente às novas realidades. Esse dinamismo transforma o modo como nos relacionamos com o texto, resignificando-o a cada nova interação.

Considerando o ponto de vista linguístico-discursivo e os suportes de materialização, analisou-se a presença do leitor como cocriador, por meio de recursos digitais, como os comentários, incentivado pelo poeta como meio de escuta e plurissignificação. Portanto, notou-se como o digital contribui



para novas formas de leitura e interação literária, dando espaço para poemas experimentais e visuais que conectam diversos leitores.

Dessa forma, foi possível refletir sobre formas contemporâneas literárias, ampliando a discussão sobre novos suportes e contextos da poesia e abarcando novas complexidades do atual contexto socio-histórico. Além disso, entendeu-se que estudar escritores contemporâneos e suas obras enriquece um estudo literário e linguístico que visa estar contextualizado com a realidade dos leitores/internautas.

REFERÊNCIAS

GABRIEL, Pedro. **@eumechamoantonio**. Disponível em: <https://www.instagram.com/eumechamoantonio?igsh=MWFiZzZpc2RyemFxNQ==> Acesso em 09 de abr. 2024

GUGELMIN, Felipe. **Instagram supera audiência do Facebook, mas perde em publicações**. 2021. Disponível em: <https://canaltech.com.br/apps/Instagram-supera-audiencia-do-facebook-mas-perde-em-publicacoes-185650/> Acesso em: 21/02/2024

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. 5. ed. São Paulo: Ponte, 2005.

PAVEAU, Marie Anne. **Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas**. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.





RAMOS, Penha Élide Ghiotto Tuão; MARTINS, Analice de Oliveira. **Reflexões sobre a rede social *Instagram***: do aplicativo à textualidade. Texto Digital, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 117-133, jul./dez. 2018.

Data de recebimento: 17/04/2024

Data de aprovação: 24/10/2024





UMA ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA DOS MODOS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA: "LÁ, NA TERRA DESSA PESSOA, É NORMAL FALAR ASSIM"

A CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS OF THE MODES OF OPERATION OF IDEOLOGY: "THERE, IN THAT PERSON'S LAND, IT IS NORMAL TO SPEAK LIKE THIS"

Aluiza Alves de ARAÚJO¹

Thais Abreu de OLIVEIRA²

Suyanne Pinheiro CAMPELO³

RESUMO

Este estudo tem como objetivo geral investigar os discursos intolerantes realizados contra a participante paraibana, Juliette Freire, no *reality show* Big Brother da versão brasileira, durante a sua 21ª edição. Esses discursos negativos partiram da participante Karol Conká, levando-nos a refletir sobre a forma de ação e as ideologias construídas. Assim, buscamos descrever como se estabelece a relação entre o discurso de ódio e o preconceito linguístico. Como fundamentação teórica, seguimos o campo da Análise de Discurso Crítico, para o debate sobre aspectos simbólicos que orientam as práticas sociais, particularmente com os estudos sobre o preconceito linguístico (Bagno, 2007, 2012) e o discurso de ódio (Araújo; Freitas, 2022). De acordo com a metodologia, este artigo assume características de uma pesquisa qualitativa e emprega como método os modos de operação da ideologia (Thompson, 2011). O nosso *corpus* é formado por dois discursos da participante Karol Conká, vinculados

¹ Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Professora da Universidade Estadual do Ceará. *E-mail*: aluiza.araujo@uece.br.

² Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Ceará. *E-mail*: thais.abreu@aluno.uece.br.

³ Licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal do Ceará. Professora da Secretaria Municipal de Fortaleza. *E-mail*: suyanne.pinheiro@aluno.uece.br.



ao site iG Gente, trazendo a percepção dos efeitos desses discursos para a sociedade. Os resultados apontam para discursos repletos de preconceito linguístico e discurso de ódio.

PALAVRAS-CHAVE

Ideologia. Discurso de ódio. Preconceito linguístico. Nordeste.

ABSTRACT

This study aims to investigate the intolerant discourses directed towards the participant from Paraíba, Juliette Freire, on the Brazilian version of the reality show Big Brother during its 21st edition. These negative discourses originated from the participant Karol Conká, leading us to reflect on the mode of action and the constructed ideologies. Thus, we seek to describe how the relationship between hate speech and linguistic prejudice is established. Theoretical foundation follows the field of Critical Discourse Analysis, for the discussion of symbolic aspects guiding social practices, particularly with studies on linguistic prejudice (Bagno, 2007, 2012) and hate speech (Araújo; Freitas, 2022). According to the methodology, this article assumes characteristics of qualitative research and employs as a method the modes of operation of ideology (Thompson, 2011). Our *corpus* consists of two discourses by participant Karol Conká, linked to the iG Gente website, bringing the perception of the effects of these discourses on society. The results point to discourses full of linguistic prejudice and hate speech.

KEYWORDS

Ideology. Hate speech. Linguistic prejudice. Northeast.

INTRODUÇÃO

Em 25 de janeiro de 2021, estreava a vigésima primeira temporada do *reality show* Big Brother Brasil (BBB), que contou com 20 participantes, unindo um grupo formado por anônimos a outro grupo, com participantes famosos. O cenário brasileiro se constituía pelo segundo ano de pandemia da Covid-19, marcado por uma violenta segunda onda de contaminação e pela esperança da chegada das vacinas. Assim, nesse ano, a população



passava por medidas restritivas. As atividades presenciais, em alguns setores, ainda não tinham se normalizado e as famílias procuravam evitar o encontro com outros parentes.

Diante dessa conjuntura, a população brasileira pôde acompanhar a transmissão do programa, exibido diariamente, que contou com 98 episódios e com 100 dias de confinamento dos participantes, vindo as principais informações e os acontecimentos que foram surgindo e sendo alvo de discussões frequentes nas redes sociais. Assim, alguns discursos, principalmente para uma candidata nordestina, foram deixando marcas e reflexões sobre o que seria xenofobia e como o preconceito linguístico e a cultura da intolerância se manifestaram ideologicamente.

Natural de Campina Grande, na Paraíba, Juliette Freire Feitosa⁴ é cantora, *influencer*, empresária e advogada brasileira. Ficou conhecida pela sua participação na vigésima primeira edição do Big Brother Brasil em 2021, da qual foi a vencedora. De origem humilde, durante a infância, ajudava sua mãe no salão de beleza e na igreja evangélica. Nos cultos, interessava-se pelo canto, interpretando canções *gospel*. Devido à dificuldade financeira, não pôde continuar em uma carreira musical, posteriormente, ingressou no curso de Direito na Universidade Federal da Paraíba, graduando-se em 2017.

Em 2021, Juliette foi escolhida para participar do BBB 21, fazendo parte do grupo “pipoca”, voltado aos candidatos anônimos que se inscreveram. Sua participação logo chamou a atenção do público por ser excluída e rejeitada pela grande maioria dos participantes. O perfil de oprimida fez com que ela ganhasse o apoio do público e se transformasse em um

⁴ Informações biográficas retiradas do site de entretenimento UOL. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/famosos/tudo-sobre/juliette>. Acesso em: 25 jun. 2023.



sucesso por sua empatia, personalidade forte e valorização das suas características do Nordeste. Após sua saída do programa, fez questão de falar sobre o preconceito contra o nordestino e de divulgar o orgulho sobre sua origem, seu sotaque, sua cultura e seus costumes, por isso, recebeu vários prêmios e homenagens.

A respeito desse preconceito, principalmente o linguístico, é de extrema importância observá-lo nos estudos em Linguística Aplicada (LA), que se preocupa com a manifestação da língua externa, da língua em uso, contextualizada. A LA avança como uma (in)disciplina, sem limites rígidos, híbrida e heterogênea (Moita Lopes, 2006). Logo, à medida que o ser humano constrói seu conhecimento, considera a visão do outro e inclui também o alternativo, no sentido de algo independente das tendências dominantes.

Sobre a língua portuguesa no Brasil, desde o século XVI até o século XXI, pode-se dizer que ela vem passando por diversas modificações. A exemplo, as línguas indígenas de África geral fizeram parte de nossa história e cultura. Assim, um país tão extenso, que foi povoado heterogeneamente, não haveria de ter uma língua homogênea. Dessa forma, há fonologias, morfologias e sintaxes próprias de cada lugar. Os falares do Sudeste são diferentes dos do Nordeste e de outras regiões, e isso faz parte da variação linguística (Labov, 1972).

Com isso, o preconceito linguístico é um fenômeno que tem levantado diversas investigações sociolinguísticas em todo país. Isso ocorre pela necessidade de compreendermos como ocorre a construção de estereótipos negativos em relação a quem é do Nordeste, além de tentarmos explicar a ligação direta entre sociedade e discurso, sobretudo em relação ao poder



e à dominação. Além disso, este trabalho se faz importante por preencher uma lacuna nos estudos de Análise Crítica do Discurso.

Na Sociolinguística Variacionista, discorreremos sobre preconceito linguístico, à luz de Marcos Bagno (2007, 2012), apresentando língua e cultura como um binômio indissociável. Araújo e Freitas (2022) abordam que a construção do discurso do ódio decorre de várias facetas e que é necessário focar no discurso xenofóbico, para compreender como esse vem se fortalecendo e se propagando nas redes sociais. Outros trabalhos já caracterizaram comentários nas redes sociais (Santos, 2020; Freitas, 2022; Thomazelli, 2023), porém partindo de outras abordagens e não contemplando discursos de quando a ex-participante do BBB, Juliette, ainda estava confinada no programa.

O objetivo deste artigo é analisar, através dos modos de operação da ideologia (Thompson, 2011), os discursos negativos feitos à Juliette por outra participante durante o programa em 2021. Procuramos descrever como se estabelecem os discursos de ódio e o preconceito linguístico em relação ao sotaque de uma pessoa do Nordeste.

Em síntese, este artigo está dividido em cinco seções. Além desta primeira parte introdutória, discutimos, na segunda e terceira seções, sobre Preconceito linguístico e discurso de ódio e Ideologias, respectivamente. Na quarta seção, realizamos a análise de dois discursos feitos à Juliette conforme as discussões teóricas inicialmente tecidas. Na parte final, trazemos algumas considerações em relação às análises empreendidas.

A seguir, discutiremos sobre preconceito linguístico, a partir de Bagno (2007, 2012), e discurso de ódio, a partir de Araújo e Freitas (2022), apresentando língua e cultura como um binômio indissociável.



PRECONCEITO LINGUÍSTICO E DISCURSO DE ÓDIO

Assim como toda e qualquer língua, a língua portuguesa possui diversas variações nos campos fonético, morfológico, sintático e semântico. Com isso, há pessoas que não aceitam determinadas variedades, considerando-as “erradas” e colocando outras como “certas”. A língua “está em constante movimento – toda língua viva é uma língua em decomposição, em permanente transformação” (Bagno, 2007, p. 117). Desse modo, a língua deveria ser vista positivamente como heterogênea, porém podemos falar que há práticas sociais preconceituosas, ligadas não só à língua, mas ao social, que só enaltecem a norma “cultura” que a “encurta” e que essas não iniciaram hoje, em pleno século XXI.

Consoante Caldeira (2000), em meados do século XX, o Brasil, que antes era bastante rural, foi cada vez mais se urbanizando e houve a universalização das escolas, permitindo, assim, a interação entre falantes de diversas regiões e o acesso à norma culta. Ao mesmo tempo, no país, as regiões Sudeste e Sul eram as mais tecnológicas e ricas, atraindo mão de obra de outras regiões, de pessoas que queriam mudar de vida. O fluxo de moradores de vários estados do Nordeste, que enfrentavam a fome e a seca, foi intenso. Assim, práticas discursivas repletas de intolerância, de preconceitos e xenofóbicas contra esse novo público começaram a aparecer, a se fortalecer e a se perpetuar até hoje.

Muitas vezes, um mesmo fenômeno linguístico, por exemplo, a palatalização, é realizada no Sudeste (ex.: [ʃ]i[ʃ]ia) sendo considerada “normal” pelos falantes, mas, quando ocorre no Nordeste (ex.: oi[ʃ]o), os falantes do Sudeste acham engraçado, ridículo ou errado. Como afirma



Bagno (2002, p. 45), “o que está em jogo não é a língua, mas a pessoa que fala a língua e a região geográfica onde essa pessoa vive”.

As imagens construídas e tecidas sobre a região Nordeste começaram a ser concebidas, de acordo com o discurso regionalista, já na segunda metade do século XIX, como sendo um lugar problemático. A propagação dessa ideia foi da elite nordestina, sedimentando a imagem sobre o Nordeste como um lugar de crise e de necessidades paliativas devido à seca. Isso demonstra que a imagem que se construiu do Nordeste e do nordestino são produtos de relações de poder.

A linguagem teve um papel de destaque na construção das imagens que se formaram do Nordeste. A literatura apareceu como um espaço de fomento das imagens estereotipadas. *Os Sertões*⁵, de Euclides da Cunha (1902), os diálogos no romance *O quinze*⁶, de Rachel de Queiroz (1930), e outros autores trazem, em suas obras, o caráter simples, rústico da vida e a violência sofrida pelo sertanejo. Enfim, a seca nasce na literatura como aquele fenômeno causador de transformações radicais. Conforme Albuquerque Jr. (2009), a imagem do Nordeste passa a ser representada sempre a partir da seca e do deserto, ignorando as outras áreas úmidas existentes pelo território. No entanto, o Nordeste também é um espaço e um movimento de resistência. Assim, podemos observar que o poder e a linguagem estão diretamente articulados.

⁵ *Os Sertões* é um livro do escritor e jornalista brasileiro Euclides da Cunha, publicado em 1902. É considerado como o primeiro livro-reportagem brasileiro. Trata da Guerra de Canudos, ocorrida em Canudos, município do interior da Bahia.

⁶ *O Quinze* é o primeiro e mais popular romance de Rachel de Queiroz, publicado em 1930. O título se refere à grande seca de 1915, vivida pela escritora em sua infância.



Tamanini e Silva (2019) destacam o Nordeste como uma região composta por múltiplas expressões e práticas culturais específicas e singulares, próprias de um território caracterizado pelos estigmas causados pela natureza e pelas ações (des)humanas. Contudo, é uma região de referência, identidades, atributos culturais, que necessitam ser redescobertos em sua essência, sem preconceitos e estereótipos.

Dessa forma, a identidade nacional ou regional foi sendo construída a partir de práticas discursivas e de imagens produzidas por grupos de uma realidade muito complexa e múltipla, pois, afinal, temos vários Nordeste. As imagens cristalizadas sobre os discursos da seca ou indústria da seca acabam acentuando como uma verdade, presente atualmente. Conseqüentemente, o poder que está inserido no discurso na sociedade contemporânea é ampliado, utilizando massivamente as diferentes modalidades de linguagem, como o discurso midiático que alcança grandes proporções de audiência.

Logo, fica cada vez mais evidente a prática da intolerância em relação ao habitante do Nordeste e às pluralidades linguísticas presentes no dia a dia, que se multiplicam com o acesso às redes sociais digitais. Com a recontextualização sobre o preconceito linguístico e o discurso regionalista que veio constituindo a concepção de Nordeste, observamos que a construção discursiva do ódio sobre o sotaque nordestino vem se intensificando, sofrendo constantes ataques nas mídias. A confirmação maior são discursos xenofóbicos em um programa de televisão de visibilidade nacional, como o Big Brother na versão brasileira, durante a vigésima primeira edição no ano de 2021, em que os telespectadores puderam acompanhar o percurso de ódio que foi estabelecido contra uma participante paraibana.



Atualmente há “a distribuição de narrativas alternativas aos discursos veiculados nas mídias tradicionais de massa, como a grande imprensa e os canais de televisão” (Beilguelman, 2019, p. 67 *apud* Ribeiro, 2023, p. 50). Dessa forma, os usuários das mídias sociais precisam ser capazes de perceber as relações de poder que estruturam a sociedade (dentro e fora das digitalidades) e de refletir sobre os processos de inclusão e exclusão. Podemos afirmar, então, que o BBB 21 foi um espaço que apresentou práticas discursivas xenofóbicas que se constituem na realidade.

Falamos, neste artigo, sobre sotaque, visto que as diferenças e pluralidades linguísticas mais perceptíveis são as do nível fonético. As pronúncias de “r”, “s”, vogais e outras reforçam o preconceito social (que muitas vezes é mascarado) e linguístico. Desse modo, tentar neutralizar ou alterar um sotaque (para o modo de falar não se sobressair à informação que será transmitida na mídia, ou para se sentir bem ouvindo uma fala igual/parecida com a do próprio falante) é anular o que ele representa, o caráter da língua, suas bases históricas e culturais, além de anular as características particulares de seus falantes.

O discurso de ódio é uma maneira de pensar, falar e agir socialmente, instigando a violência entre diferentes grupos. É justamente a diferença que dá origem à discriminação, seja por raça, cor, religião, orientação sexual, deficiência, classe etc. Por infringir o respeito à diversidade humana e à pluralidade, o preconceito acaba ferindo a liberdade e os direitos propagados, por isso é considerado crime aqui no Brasil. De acordo com Silva (2011), a escolha desse tipo de discurso não se limita a atingir apenas os direitos essenciais de indivíduos, mas de todo um grupo social.



Portanto, podemos refletir sobre a atual percepção no que diz respeito a quem é do Nordeste, que continua sendo alvo do discurso de um indivíduo indesejado, um pobre coitado, pertencente a um grupo social minoritário, que necessita da ajuda de outros para sobreviver. De acordo com Araújo e Freitas (2022), a composição discursiva do ódio apresenta diversos aspectos e está articulada ao contexto social, político, econômico e cultural, pois refere-se a uma disputa de caráter ideológico e hegemônico com o intuito de destruir diferentes grupos considerados inferiores.

Sabemos que não há apenas uma forma “correta” de dizer algo e, quando isso ocorre, causa a exclusão social. Frequentemente, as pessoas manipulam seu repertório por razões sociais e pessoais. O Brasil é um país bastante extenso e suas regiões possuem histórias e culturas das mais diversas. Consequentemente essa pluralidade social está intrínseca na língua, fazendo com que cada um de seus habitantes tenha diferentes usos da fonologia, morfologia, sintaxe e semântica.

Com relação à fala, desde 1950, com a grande proporção da cultura midiática, os sotaques brasileiros têm sido muito questionados, e a neutralização de alguns aparece nas mídias como uma tentativa de homogeneização. O sotaque se refere a um modo de pronúncia que é constituído nas interações sociais, na cultura popular, na linguagem do dia a dia e em outros contextos profissionais (Giles, 1973, p. 71 *apud* Thomazelli, 2023, p. 16).

Com isso, como afirma Bagno (2012), se é impossível falar de isolamento humano, por conseguinte, também é impossível falar de isolamento linguístico. Logo, como a história brasileira é marcada por intensas migrações (internas e externas), originando várias culturas, línguas e aparências físicas, é impossível pensar em uma língua pura.



A seguir, discorreremos sobre os modos de operação da ideologia, a partir de Thompson (2011), para compreendermos como ocorrem as relações de poder.

IDEOLOGIA

A palavra “ideologia” foi usada primeiramente pelo filósofo francês Destutt de Tracy, em 1796, para descrever seu projeto de uma nova ciência que estaria interessada na análise sistemática de ideias e sensações. Nessa perspectiva, a ideologia seria a “primeira ciência”, pois todo o conhecimento científico envolveria a combinação de ideias, já que ela “possibilitaria a compreensão da natureza humana e a reestruturação da ordem social e política de acordo com as necessidades e aspirações dos seres humanos” (Thompson, 2011, p. 15).

Posteriormente, o conceito de ideologia foi se alterando e, com Marx, adquiriu um novo *status* como instrumental crítico e como componente essencial de um novo sistema teórico. Thompson (2011) associa-se às concepções críticas, porém procura elaborar um sentido aplicável à análise do uso das formas simbólicas, trazendo o significado de ideologia como voltado à dominação.

Assim, para Thompson (2011), ideologia é um conjunto de ideias, crenças e valores que servem para sustentar e legitimar as relações de poder em uma sociedade. Em seu livro, ele argumenta que a ideologia tem a função de mascarar, esconder ou distorcer as reais condições de dominação, fazendo com que essas relações de poder parecessem naturais ou, de certa forma, até inevitáveis. Sob esse viés, na busca pela compreensão das formas simbólicas, que se manifestam através de ações, falas, imagens e textos produzidos, e



a sua sustentação realizada nas relações de poder em um contexto sócio-histórico, aplicaremos às operações ideológicas propostas por Thompson (2011), visto que a ideologia desempenha um papel crucial na manutenção das estruturas sociais e políticas.

Dessa forma, a ideologia pode operar segundo os cinco modos gerais, que são algumas estratégias típicas de construção simbólica: *legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação*. Esses modos podem ocorrer concomitantemente e não são as únicas maneiras de como a ideologia se opera. Além disso, nenhuma dessas estratégias é unicamente ideológica, pois depende do fato de essas estarem estabelecendo ou debilitando relações de dominação.

Alegitimação se dá quando relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem apresentadas como legítimas. As afirmações de legitimação podem estar baseadas em fundamentos racionais (que fazem apelo à legalidade de regras dadas), fundamentos tradicionais (que fazem apelo à sacralidade de tradições imemoriais) e fundamentos carismáticos (que fazem apelo ao caráter excepcional de uma pessoa individual que exerça autoridade) (Weber, 1978, cap.3 *apud* Thompson, 2011, p. 82). Uma estratégia típica é a racionalização, através da qual o produtor de uma forma simbólica constrói uma cadeia de raciocínio que procura defender ou justificar um conjunto de relações ou instituições sociais e, com isso, persuadir uma audiência de que isso é digno de apoio. Outra estratégia é a universalização, que é quando acordos institucionais, que servem aos interesses de alguns indivíduos, são apresentados como servindo aos interesses de todos. Além dessas estratégias, existe a narrativização, que, através de histórias, conta o passado e trata o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável.



O segundo modo de operação é a *dissimulação*, que é quando as relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultadas, negadas ou obscurecidas, ou por serem representadas de uma maneira que desvia nossa atenção, ou passa por cima de relações e processos existentes. Uma das estratégias desse modo é o deslocamento, que ocorre quando um termo bastante usado para se referir a um determinado objeto ou pessoa é usado para se referir a outro, transferindo, dessa maneira, as conotações positivas ou negativas para aquele termo. Outra estratégia é a eufemização, que acontece quando ações, instituições ou relações sociais são descritas de modo a despertar uma valoração positiva. Distinta estratégia é o tropo: uso figurativo da linguagem, ou mais geral, das formas simbólicas. Entre as formas mais comuns de tropo, estão sinédoque⁷, metáfora⁸ e metonímia⁹.

O terceiro modo de operação da ideologia é a *unificação*, que se dá numa identidade coletiva. Isso ocorre quando há a construção de uma identidade comum ou de um sentimento de solidariedade que unifica um grupo social em torno de uma ideologia. Ele pode ajudar a criar uma sensação de coesão entre diferentes grupos sociais, disfarçando conflitos internos e diferenças. Uma das estratégias típicas é a padronização, que é

⁷ Sinédoque: tipo especial de metonímia com base na relação quantitativa entre o significado original da palavra e o conteúdo; o caso mais comum é: parte pelo todo: *braços para a lavoura por homens, trabalhadores*.

⁸ Metáfora: designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança, a título de exemplo: ele tem uma *vontade de ferro*, para designar uma *vontade forte*, como o ferro.

⁹ Metonímia: uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação com relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado, uma das que mais ocorre é: autor por obra: *adora Portinari* por *adora a obra de Portinari*.



quando formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão proposto como um fundamento partilhado e aceitável de troca simbólica. Mais uma estratégia é a simbolização da unidade, que envolve a construção de símbolos de identidade e identificação coletivas, difundidas através de um ou mais grupo.

O quarto modo é a *fragmentação*, que se dá com a segmentação de grupos, ou com a direção de forças de oposição potencial em direção a um alvo que é projeto como mau, perigoso ou ameaçador. Isso é feito ao incentivar o antagonismo ou ao alertar para as diferenças entre grupos subordinados, prevenindo então a formação de resistências coletivas. Uma estratégia típica é a diferenciação: ênfase dada às distinções entre pessoas e grupos, apoiando as características que os desunem e os impedem de constituir um desafio efetivo às relações existentes, ou a um participante efetivo no exercício do poder. O expurgo do outro é uma estratégia adicional, que é a construção de um inimigo o qual os indivíduos são chamados a resistir ou a livrar-se dele.

E o quinto modo de operação da ideologia é a *reificação*, envolvendo a eliminação ou a ofuscação do caráter sócio-histórico dos fenômenos. A naturalização é uma estratégia, que é quando um estado de coisas, criação social e histórica pode ser tratada como um acontecimento natural. Outra estratégia é a eternalização: fenômenos sócio-históricos são esvaziados de seu caráter histórico ao serem apresentados como permanentes, imutáveis e recorrentes. Além dessas estratégias, há a nominalização (sentenças são transformadas em nomes) e a passivização (verbos são colocados na voz passiva), concentrando a atenção do ouvinte/leitor em certos temas, com prejuízos de outros.



MODOS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA NOS DISCURSOS CONTRA O SOTAQUE DA JULIETTE

A nossa pesquisa trata de um estudo de natureza qualitativa, pois acreditamos que essa abordagem metodológica justifica o nosso propósito na investigação de um fenômeno real, buscando descrevê-lo e compreendê-lo. A partir de uma pesquisa qualitativa, segundo Magalhães, Martins e Resende (2017), é possível examinar uma grande variedade de aspectos do processo social, a forma como vão se articulando os processos sociais, as instituições, os discursos e as relações sociais, e os significados que produzem. Também é conhecida por seu enfoque interpretativista. De acordo com Gil (2021, p. 63), “no enfoque interpretativista, o mundo e a sociedade devem ser entendidos segundo a perspectiva daqueles que vivenciam [...]”. Isso requer analisar o objeto de pesquisa como uma construção social.

Quando articulamos o processo de criação e a maneira que a realidade se constitui, percebemos que a linguagem tem uma relevante função na representação das práticas sociais. Dessa forma, adotamos como metodologia a análise dos modos de operação da ideologia de Thompson (2011), que se manifesta em estratégias de construções simbólicas, assim, contribuindo para a análise do *corpus*.

Os programas de *reality show* nasceram na televisão pública europeia, na década de 70, sendo exibidos principalmente em países como Itália, Alemanha e Inglaterra. Com a desregulamentação da televisão e o surgimento dos canais privados em 1990, o gênero teve seguimento. Parente (2023) abordou, em uma matéria do jornal *O Povo*, como surgiu o *reality* mais popular do Brasil. O programa televisivo *Big Brother*, de onde foi retirado o nosso *corpus*, teve sua origem em 1999 na Holanda, idealizado pelo produtor



de TV John de Mol, e foi expandido para vinte sete países, através da empresa Endemol, que já produziu centenas de programas pelo mundo. Em “1984”¹⁰, do escritor inglês George Orwell, a expressão *Big Brother* (em português, Grande Irmão) foi destacada por ele para representar a sociedade distópica em que um líder autoritário, chamado de Grande Irmão, vigia e manipula a população. Por conseguinte, a ideia do programa é vigiar os participantes que estão confinados na mesma casa durante 24 horas, por meio de câmeras presentes em todos os espaços do ambiente.

À vista disso, os participantes são submetidos a provas de resistência física e psicológica, precisam dividir espaços de intimidade com pessoas que não conhecem, têm a sua alimentação limitada e perdem a noção do tempo, pois estão sem calendário e relógio para orientação. Tudo isso gera um ambiente propício para o estresse, em que o estado primitivo de raiva e o descontrole dos participantes afloram com facilidade, evidenciando a violência que existe dentro desse *reality*.

No Brasil, o programa teve sua estreia em 2002 e foi um verdadeiro sucesso, tendo sua segunda edição ainda no mesmo ano, levando-nos a refletir sobre a espetacularização da vida, que é característica do *reality*. Até a décima nona edição, eram reunidas na casa pessoas anônimas. Na edição seguinte, famosos começaram a compor o grupo de participantes do BBB, dividindo a casa em “pipocas”, aqueles que são desconhecidos do público, e “camarote”, o grupo formado pelas celebridades. Consoante Petrovichi (2010), o programa naturaliza, por meio das provas e dos jogos, as relações de força e poder entre os participantes. Através da análise dos discursos

¹⁰ O livro *1984* é um romance distópico de autoria do escritor britânico George Orwell e publicado em 1949.



estabelecidos e a classificação de acordo com os modos de como a ideologia se manifesta (Thompson, 2011), podemos observar, nos meios sociais, como essa prática discursiva está a serviço da dominação.

Portanto, com relação à coleta de dados, resolvemos analisar dois diálogos, transcritos por um *site* de entretenimento, que demonstra como alguns participantes da 21ª edição do *reality show*, denominado Big Brother na sua versão brasileira, reportavam-se em relação ao sotaque de uma participante da Paraíba. Os dois diálogos são de uma participante que fala sobre o sotaque e o comportamento de Juliette Freire, relacionando suas atitudes à sua origem do Nordeste, ridicularizando-a. O critério de escolha dos dois diálogos aconteceu de acordo com a ampla divulgação e repercussão do assunto nas redes sociais, e são discursos que ocorreram durante a exibição do programa.

Observemos a fala da participante Karol Conká, no *site* IG Gente, a respeito de Juliette e de seu estado, Paraíba:

Lá, na terra dessa pessoa, é normal falar assim. Eu sou de Curitiba que é uma cidade muito reservadinha. Por mais que eu seja artista e rode o mundo, tenho os meus costumes, eu tenho muita educação para falar, não falo pegando nas pessoas. (para. 2 e 3)

Esse discurso fere o sotaque, a origem, a história de vida de Juliette através das palavras usadas por Karol Conká. A partir de uma ideologia de matriz xenofóbica, são explanados julgamentos que reforçam estereótipos e preconceitos e que fazem referência ao ódio e à repulsa ao outro.

Podemos perceber, pela fala da participante do BBB 21, vários modos de operação da ideologia (Thompson, 2011). A *legitimação*, primeiro modo, está presente em fundamentos tradicionais, já que a prática social do discurso



preconceituoso aparece para promover a exclusão (“Eu sou de Curitiba...”), legitimando, dessa forma, a ideologia dominante, que está num discurso hegemônico e em circulação no senso comum, a fim de desqualificar a região Nordeste em detrimento das regiões Sul e Sudeste. A racionalização, que é uma estratégia típica desse modo de operação ideológica, ocorre para defender os comportamentos que Karol Conká, com sua persuasão, tem com Juliette. Há uma cadeia de raciocínio para justificar um conjunto de relações, que buscam a aprovação de que o que está sendo dito é digno de apoio, conforme conceito desenvolvido pelo autor (Thompson, 2011, p.82). A universalização ocorre como propagação da ideologia xenofóbica, quando, no discurso, fica claro que “ter educação” é ser como ela é. “Através desta estratégia, acordos institucionais que servem aos interesses de alguns indivíduos são apresentados como servindo aos interesses de todos, [...]”. (Thompson, 2011, p. 83). E a narrativização se dá quando ela fala de seu passado, sua origem, para tratar do presente como uma tradição ininterrupta, enfatizando que sua história é legítima.

O segundo modo de operação de ideologia, segundo Thompson (2011), a *dissimulação*, não foi identificado. A *unificação*, terceiro modo de operação da ideologia, ocorre através da estratégia típica da simbolização da unidade, pois, quando a *rapper* fala de onde é, o símbolo “Curitiba” aparece com a leitura de que as pessoas que nasceram nesse local têm mais educação, já que faz parte do Sul brasileiro, que teve seu crescimento fortalecido no final do século XIX com a entrada de imigrantes europeus. A unidade interliga os indivíduos numa identidade coletiva, independentemente das diferenças, segundo Thompson (2011, p. 86-87). Ela utiliza a estratégia de padronização, como um referencial, para dar um fundamento partilhado e aceitável por todos. Outra estratégia é a simbolização da unidade, através da construção



de símbolos de identidade difundidos através de grupos preconceituosos, podendo servir para estabelecer e sustentar relações de dominação.

A *fragmentação* é o quarto modo, que aparece com forças de oposição em direção ao mau, ao ameaçador, trazendo a ideia de segmentação. Conforme Thompson (2011, p. 87), a não unificação transforma os indivíduos num desafio real ao grupo dominante. Quando Karol discursa sobre “falar pegando nas pessoas”, ela mostra o perigo que a outra pessoa representa. Uma estratégia lançada é a diferenciação através dos termos “dessa pessoa” (Juliette) e “eu” (Karol), este último citado várias vezes para enfatizar a distinção entre ambas. O uso da classificação das características demonstra que não é possível a união, e assim as diferenças se constituem como um desafio efetivo para as relações existentes. Outra estratégia é o expurgo do outro, com a construção da inimiga do BBB 21 (a que não tem costumes e educação, a que encosta no outro sem sua permissão, a que não reside em uma cidade reservada). O indivíduo é retratado como uma ameaça e que todos precisam se unir contra esse perigo.

E o quinto modo de operação da ideologia é a *reificação*, ofuscando a existência de Juliette, por meio da estratégia de naturalização, através da expressão “Lá na terra”, já que o símbolo criado “nordestino” (o que é de lá – Nordeste – e não de cá – Sul/Sudeste) passa a ser tratado como algo natural. Conforme o conceito explicitado por Thompson (2011, pp. 87-88), a ideia de naturalização aborda o estado das coisas como um resultado inevitável por suas características naturais, por isso precisa ser eliminada, diante de uma situação que é permanente (no caso a sua origem nordestina). A eternalização também ocorre, pois o fenômeno em si é tratado como algo imutável. Com essa visão, a pessoa sempre apresentará as características advindas do meio em que ela nasceu/viveu.



Quadro 1 - Síntese dos modos de operação da ideologia

Modo de operação	Corpus
Legitimação	“Eu sou de Curitiba”
Dissimulação	não identificado
Unificação	“Curitiba”
Fragmentação	“dessa pessoa” e “eu”
Reificação	“Lá na terra”

Fonte: elaboração própria.

Observemos agora outro discurso de Karol Conká, retirado do *site* IG Gente, sobre o sotaque de Juliette: “Eu tenho pavor de gente egoísta, sem educação... Gente elegante, sufocante, delirante (destacando a realização da oclusiva alveolar diante de “e” em ataque silábico: [t]) ... Eu tenho vontade de fazer assim: que que é, ô bosta?” (para. 2).

Esse discurso, assim como o anterior analisado, é repleto de xenofobia. Percebemos, pela fala de Karol Conká, vários modos de operação da ideologia (Thompson, 2011). O primeiro modo, *legitimação*, ocorre com base em afirmações que circulam pela sociedade, estabelecendo e sustentando relações de poder. No trecho em análise (“... gente egoísta, sem educação...”), há a legitimação da ideologia dominante, que está num discurso hegemônico e em circulação no senso comum, para inferiorizar a população da região Nordeste e dizer que os habitantes das regiões Sul e Sudeste são os mais educados, os melhores. A racionalização, que é uma estratégia típica desse modo de operação ideológica, caracterizada pela fundamentação racional, ocorre para defender o comportamento prepotente de Karol Conká,



convencida de que detém o absoluto poder com Juliette. A universalização, baseada na apresentação de interesses particulares como gerais, ocorre em seu discurso marcadamente ideologizado.

A *dissimulação* é o segundo modo de operação de ideologia, segundo Thompson (2011), que estrutura a relação de dominação através de negação, ofuscação e por meio de tropo, porém essa não foi identificada. A *unificação*, terceiro modo de operação da ideologia, diz respeito a uma construção simbólica relacionada a unificar as relações de poder, ocorrendo através da estratégia típica da simbolização da unidade, pois, quando a *rapper* usa duas vezes o símbolo “gente”, temos a leitura de que as pessoas que nasceram no Nordeste são inferiores às que nasceram na região dela. Conká utiliza a estratégia de padronização, que se dá como uma identificação coletiva preconceituosa.

O quarto modo é a *fragmentação*, que consiste na segmentação de indivíduos e grupos, que configuram em perigo para manutenção do poder. Quando Conká fala “Gente elegante, sufocante, delirante (destacando a realização da oclusiva alveolar diante de “e” em ataque silábico: [t])”, ela mostra o seu preconceito linguístico.

Sobre o falar paraibano, segundo Hora (1996), em estudo de natureza sociolinguística sobre a comunidade de João Pessoa, da qual Juliette faz parte, apenas 7% das pessoas analisadas aplicam a regra da palatalização. Verificou-se que a variável gênero tem sua importância, pois as mulheres utilizam menos as variantes palatalizadas (inclusive num contexto de prestígio, o que se explicaria pelo fato de essa pronúncia não corresponder à norma regional). Já sobre o falar curitibano, da qual Karol Conká faz parte, foi verificado que 94% das pessoas aplicam a regra da palatalização das oclusivas alveolares [t] → [tʃ] (Carvalho, 1998, *apud* Callou e Brandão, 2006).



Uma estratégia lançada nesse modo foi a diferenciação, através da pronúncia da oclusiva alveolar desvozeada [t] ao invés da africada alveolopalatal desvozeada [tʃ] (com a tentativa de imitar a pronúncia de Juliette), para engrandecer a diferenciação entre a paraibana e a curitibana. Outra estratégia é o expurgo do outro, construindo Juliette como inimiga no BBB 21 (a que não fala “certo”, não tem a fala de prestígio).

E a *reificação* é o quinto modo de operação da ideologia, apagando a existência de Juliette, por meio da estratégia de naturalização, através da expressão “ô bosta”, já que o símbolo criado “nordestino” (tratado com menosprezo e com uma visão estereotipada) passa a ser tratado como algo natural. A eternalização também ocorre, pois o fenômeno em si é tratado como algo imutável. Com essa visão, a pessoa sempre apresentará as características advindas do meio em que ela nasceu/viveu, ou seja, será a “sem educação, uma gente que não é nem gente, que fala “errado””.

Quadro 2 - Síntese dos modos de operação da ideologia

Modo de operação	Corpus
Legitimação	“... gente egoísta, sem educação...”
Dissimulação	Não identificado
Unificação	“gente”
Fragmentação	Gente elegante, sufocante, delirante (destacando a realização da oclusiva dental diante de “e”: [t])
Reificação	“ô bosta”

Fonte: elaboração própria.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, analisamos os discursos intolerantes da participante do BBB 21, Karol Conká, realizados contra a, também participante, Juliette Freire. Para alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa, oferecemos um breve panorama do *reality show* e de Juliette. Além disso, discorremos sobre como se estabelecem os discursos de ódio e o preconceito linguístico em relação ao sotaque paraibano, principalmente nas mídias sociais.

Com a finalidade de discutirmos sobre ideologia e poder, buscamos embasamento teórico em Thompson (2011), para contribuir com a análise de dados no *corpus* deste trabalho. E, assim, pudemos constatar como a sua proposta é potente na identificação das práticas discursivas que refletem a ideologia xenofóbica. A ideologia veio se apresentando em modos e estratégias, revelando o que estava oculto, levando-nos a perceber que, se há um discurso xenofóbico, também, há um discurso de ódio.

Acreditamos que há uma necessidade de reflexão em relação à língua portuguesa brasileira, pois não há o “certo” e o “errado”, segundo os estudos sociolinguísticos. Pedimos uma atenção especial principalmente com os falares do Nordeste, que são estigmatizados devido à pronúncia da oclusiva alveolar desvozeada [t] ao invés da africada alveolopalatal desvozeada [tʃ], que é comum no Sul, local de onde é a participante com discurso xenofóbico. Sabendo que há muitos “Brasis” neste país, por isso temos que respeitar as diversas culturas e línguas que aqui existem.

Como se pôde depreender da análise apresentada, a ideologia hegemônica preconceituosa está presente nos discursos, apresenta-se como legítima, traz uma identidade coletiva, segmenta os grupos e elimina o diferente. Logo, através da Análise de Discurso Crítica (ADC), pudemos compreender como



ocorrem os processos de manutenção e de abuso do poder, percebendo, dessa forma, as relações assimétricas de poder que estão instaladas na sociedade, não apenas na casa mais vigiada do Brasil.

Desse modo, neste trabalho, buscamos descrever como se estabelece a relação entre o discurso de ódio e o preconceito linguístico através de dois discursos discriminatórios de Karol Conká em relação à Juliette Freire. Por conseguinte, concluímos que o preconceito linguístico está intimamente ligado ao preconceito social, fazendo com que o ódio e a hostilidade fossem manifestados devido aos estereótipos e ao etnocentrismo que a participante carrega consigo e que devem ser combatidos pela sociedade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, J.; FREITAS, M. R. O. de (2022). O Projeto de Lei 5595 e o discurso de ódio: a desconstrução da carreira docente no contexto pandêmico. **DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada**, 37(4). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/g39y8VbSqhDCGNxTw6bQqzP/?lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2023.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BAGNO, M. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34, 2000.



CALLOU, D.; BRANDÃO, S. O processo de palatalização no português do Brasil. **Linguística**, v. 18, p. 57-73, 2006.

FREITAS, S. S. Uma análise bakhtiniana sobre o discurso de ódio contra nordestinos em postagens nas redes sociais após o primeiro turno das Eleições 2022. **Revista Linguagem em Foco**, Vol. 14, No. 2, p. 149–162, 2022. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/9350>. Acesso em: 25 maio 2023.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2021.

HORA, D. da. **Comportamento das oclusivas dentais /t/ e /d/ na comunidade pessoense**. [Apresentação de trabalho]. *11º Encontro Nacional da ANPOLL*. João Pessoa, Paraíba, 1996.

IG GENTE. Após satirizar o sotaque de Juliette, Karol Conká volta a ser acusada de xenofobia. **IG Gente**. 2021. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/tvenovela/2021-01-31/apos-satirizar-sotaque-de-juliette-karol-conka-volta-a-ser-acusada-de-xenofobia.html>. Acesso em: 17 jun. 2023.

LABOV, W. **Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular**. University of Pennsylvania Press, 1972.

MAGALHÃES, I. *et al.* **Análise de Discurso Crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Editora da Universidade de Brasília, 2017.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006.

PARENTE, C. BBB: como surgiu o reality mais popular do Brasil? Veja história. **O Povo**. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/divirtase/bbb/2023/01/16/bbb-como-surgiu-o-reality-mais-popular-do-brasil-veja-historia.html>, 2023. Acesso em: 07 jun. 2023.



PETROVICH, G. H. B. **Visibilidade espetacular e relações de poder no reality show – BBB 9**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN. 2010.

RIBEIRO, M. C. P. **Discursos de ódio em comentários sobre postagens de celebridades femininas brasileiras no TikTok: Reflexões para uma Educação Linguística e Digital Crítica**. 165f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias) - Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, GO. 2023.

SANTOS, J. M. dos. **Nordestino é... análises das discursivizações sobre os nordestinos nas redes sociais digitais**. 209 f. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) - Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Repositório Institucional Ufal. 2020. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/8504>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SILVA, R. L. da *et al.* Discurso de ódio em redes sociais: jurisprudência brasileira. **Revista direito GV**, Vol. 7, No. 2, p. 445-467, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/QTnjBBhqY3r9m3Q4SqRnRwM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jun. 2023.

TAMANINI, P. A.; SILVA, E. D. R. da. O Nordeste, as imagens e o ensino: o real e o imaginário na iconografia da seca. **Revista Linhas**, Vol. 20, No. 43, p. 317 – 337, maio/ago. 2019.

THOMAZELLI, V. M. **Sotaque da Juliette: análise crítica do discurso dos comentários virtuais/TCC**. (Graduação) Instituto Federal do Espírito Santo, Campus Venda Nova do Imigrante, Licenciatura em Letras Português. Repositório Institucional Instituto Federal do Espírito Santos. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/2948>. Acesso em: 27 jun. 2023.



THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9ª São Paulo: Editora Vozes. 2011.

Data de recebimento: 23/04/2024

Data de aprovação: 24/10/2024



A CARTOSSEMIÓTICA E A CARTOGRAFIA ESCOLAR SOB A ÓTICA DA GRAMÁTICA VISUAL DE KRESS E VAN LEEUWEN

CARTOSEMIOTICS AND SCHOOL CARTOGRAPHY FROM THE PERSPECTIVE OF THE GRAMMAR OF VISUAL DESIGN FROM KRESS AND VAN LEEUWEN

Jean Cássio LIMA¹

Luiz Antônio RIBEIRO²

RESUMO

O estudo de mapas na disciplina de Geografia na educação básica é constantemente tratado de forma muito instrumental, despertando pouco interesse dos alunos no aprendizado da Cartografia. Acontece que os mapas são um gênero que comunica fenômenos sociais e da natureza que fazem parte do cotidiano das pessoas e, portanto, trata-se de um estudo fundamental para a interpretação do mundo. Uma possibilidade de superar o distanciamento entre o que é estudado e o que é vivenciado na leitura de mapas é a observação de seus padrões semióticos. É importante que os professores de Geografia estimulem um ambiente que favoreça a leitura crítica de mapas. Nesse sentido, neste artigo objetiva-se analisar mapas a partir de padrões cartossemióticos embasados na Gramática Visual de Kress e van Leeuwen. Para isso, foi feita uma pesquisa qualitativa relacionando as três categorias de análise do sentido da imagem levantadas pelos autores e os mapas. Como resultado, foram gerados mapas que representam tais categorias e uma tabela síntese da Gramática Visual aplicada a mapas. Com isso, espera-se criar pontes entre professores de Língua Portuguesa e Geografia nas escolas.

¹ Mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. *E-mail*: jeancassiol@gmail.com.

² Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. *E-mail*: luiz.antonio.ribeiro32@gmail.com.



PALAVRAS-CHAVE

Cartossemiótica. Cartografia Escolar. Gramática Visual. Gênero Mapa. Educação básica.

ABSTRACT

The study of maps in the subject of Geography in basic education is constantly treated in a very instrumental way, arousing little interest from students in learning Cartography. It so happens that maps are a genre that communicates social and natural phenomena that are part of people's daily lives and, therefore, it is a fundamental study for the interpretation of the world. One possibility of overcoming the distance between what is studied and what is experienced in map reading is the observation of their semiotic patterns. It is important that Geography teachers encourage an environment that favors the critical reading of maps. In this sense, this paper aims to analyze maps from cartosemiotic patterns based on the Grammar of Visual Design from Kress and van Leeuwen. For this, a qualitative research was carried out relating the three categories of analysis of the meaning of the image raised by the authors and the maps. As a result, maps representing such categories and a summary table of Visual Grammar applied to maps were generated. With this, it is hoped to create bridges between Portuguese and Geography teachers in schools.

KEYWORDS

Cartosemiotics. School Cartography. Grammar of Visual Design. Map Genre. Basic education.

INTRODUÇÃO

A inquietação que motivou a escrita sobre este tema se iniciou a partir de observações em sala de aula. Ouve-se com frequência de alunos do Ensino Médio que a Cartografia, ou “mapas” como eles dizem, seja a matéria mais chata do componente curricular de Geografia. Isso é contraproducente dada a importância que os mapas têm nos meios de comunicação e pelo fato de os próprios estudantes lidarem com eles em seu cotidiano. Ao mesmo tempo, é compreensível a origem desse discurso por parte deles. A forma



como a Cartografia lhes é apresentada, desde muito cedo, é desconexa da interpretação dos mapas que eles lidam no cotidiano.

Defendemos aqui uma discussão mais ampla sobre mapas, para além de sua instrumentação técnica, a fim de que ela possa abrir caminhos para uma relação mais afetiva entre estudantes da educação básica e a Cartografia Escolar. A relação entre o espaço geográfico e o gênero mapa é estudada pela cartossemiótica, a qual é discutida por autores que relacionam os estudos de Linguagens e Geografia, como Schlichtmann.

A cartossemiótica, também chamada de semiótica cartográfica, é o estudo semiótico de modelos cartográficos (ou formas de representação cartográfica), como mapas, globos, modelos de relevo, animações e muitos outros. Esses modelos têm em comum o fato de representarem o espaço da terra (ou, por extensão, de outro corpo celeste ou do céu) por meio de um modelo espacial. (Schlichtmann, 2009, p. 1, tradução nossa³).

Os mapas são o principal instrumento de representação da Geografia e de outras disciplinas que lidam com o estudo do espaço. Ribeiro (2017) faz um avanço nesse sentido. Em seu ensaio sobre a abordagem peirciana na Cartografia, traça um panorama do que já se estudou sobre a temática, indicando a correlação entre o estudo das propriedades icônicas, indiciais e simbólicas de Peirce e os mapas. Para ele, sendo os ícones algo que lembra o signo, eles podem ser expressos nos mapas como desenhos que indicam um signo. Um desenho de uma igreja para expressar a presença de uma igreja, por

³ “Cartosemiotics, also called cartographic semiotics, is the semiotic study of cartographic models (or cartographic representation forms), such as maps, globes, relief models, animations, and many others. These models have in common that they represent the space of the earth (or, by extension, of another celestial body or of the sky) by means of a model space.”



exemplo. Os índices, que tratam da indicação da presença de um signo, podem ser percebidos por representações em um mapa que indicam a existência de algo naquele local comunicado, como, por exemplo, uma cruz para indicar a mesma igreja. Já os símbolos podem referir-se às convenções cartográficas, uma vez que eles tratam de abstrações referendadas. Um exemplo é um triângulo para representar as igrejas, desde que na legenda indique-se que foi feita essa convenção. Esses exemplos são explorados por Almeida (2002).

Em outro estudo cartossemiótico, Sampaio e Duque (2018) destacam que, com as novas tecnologias, os mapas deixaram de ser um recurso quase exclusivo de profissionais que lidam com o espaço e passaram a ser parte do cotidiano das pessoas. Os diversos aplicativos de celulares conectados ao Global Positioning System (GPS) mapeiam nossos afazeres de acordo com as permissões que os concedemos. Considerando os mapas como uma possibilidade de processo comunicativo e interacional, os autores os analisam a partir dos pressupostos da multimodalidade. Para eles “(...) A abordagem da multimodalidade serve como instrumento de avaliação e subsídio para a identificação dos modos atualmente disponíveis que permitam a ampliação e melhoria do processo de comunicação cartográfica.” (Sampaio; Duque, 2018).

No Brasil, embora escassos, outros estudos em cartossemiótica foram desenvolvidos por Silva (2017), ao analisar os mapas das eleições presidenciais de 2014; por Prado et al. (1999), ao sugerir um cuidado na escolha dos elementos de representação nos mapas; por Garbin e Santil (2016) ao contextualizar o signo cartográfico peirciano na comparação de dois mapas de previsão do tempo, entre outras pesquisas. Batista (2019) e Richter (2017) também exploram a cartossemiótica a partir da Cartografia Escolar. O que esses estudos, além dos citados anteriormente, têm em comum é o entendimento



dos mapas para além de sua forma estrutural - escala, indicação de norte, legenda, entre outros. Eles compreendem mapas como textos multimodais em uma abordagem semiótica e daí, como indicado em alguns deles, a necessidade de um letramento cartográfico nas escolas.

Neste artigo dá-se seguimento a esses estudos tendo por objetivo analisar os padrões semióticos dos mapas à luz da Gramática Visual de Kress e van Leeuwen (2006). Para isso, foram verificadas as funções de representação, interpretação e composição das imagens interpretadas no contexto de mapas por meio de uma pesquisa qualitativa.

A GRAMÁTICA VISUAL DO GÊNERO MAPA

Normalmente, principalmente para aqueles que não estão habituados aos estudos de línguas, associa-se gêneros discursivos ou textuais a textos falados ou escritos – sendo a escrita aqui compreendida como representação da linguagem falada por meio de signos gráficos. Acontece que a humanidade não se comunica apenas pela fala e pela escrita. Diga-se de passagem, há sociedades que sequer desenvolveram sistemas de letras. Mas, ainda assim, comunicavam-se por textos não verbais. As imagens são um exemplo desse tipo de texto.

Kress e van Leeuwen (2006) traçam uma analogia entre o estudo da gramática, com seu arcabouço teórico, e o estudo das imagens, no que chamam de “gramática do *design* visual”, ou simplesmente “gramática visual”. Assim como em algumas discussões da língua falada e escrita, para eles, o significado das coisas, sejam verbais ou visuais, está mais relacionado à cultura do que a um modelo semiótico estruturalista.

(...) a forma como os significados são mapeados por meio de diferentes modelos semióticos, a forma como algumas coisas podem, por



exemplo, ser “ditas” seja visualmente, seja verbalmente, outras apenas visualmente, outras ainda apenas verbalmente, também é culturalmente e historicamente específico. (Kress; van Leeuwen. 2006. p. 2, tradução nossa⁴).

Kress e van Leeuwen (2006. p. 9, 12, 13) discordam da ideia de que o processo de criação de signos se dê apenas de forma arbitrária. Na verdade, defendem que esse é um processo sempre motivado e convencional. Muitas vezes, as pessoas recorrem a representações outras, que não as convencionais, para expressar os signos. Uma criança que desenha círculos para representar um carro – círculos remetem a rodas, rodas remetem a carros – ou um falante de língua estrangeira que recorre à palavra mais próxima de seu significado quando não sabe como dizê-la no idioma aprendido, são exemplos disso. Ambos são citados pelos autores no livro.

No capítulo 1 de sua obra, desenvolvem o conceito de “*The semiotic landscape*” ou “paisagem da semiótica”, no qual traçam um paralelo entre o desenvolvimento da escrita e da ilustração em diferentes sociedades. No contexto das culturas ocidentais, a escrita é tida como superior à representação ilustrativa. Se nos primeiros anos da educação básica os estudantes são convidados a ilustrar, no Ensino Fundamental II e Médio – os quais os autores chamam de *Secondary School* – a escrita passa a nortear quase a totalidade do processo educativo. As imagens, então, passam a assumir um caráter puramente técnico em vez de expressão da comunicação da língua.

⁴ “*And the way meanings are mapped across different semiotic modes, the way some things can, for instance, be ‘said’ either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific.*”



Na medida em que as imagens continuaram [na educação], tornaram-se representações com função técnica, mapas, diagramas ou fotografias ilustrando um tipo de relevo ou estuário ou tipo de assentamento em um livro de geografia, por exemplo. Assim, a própria produção de imagens das crianças foi canalizada em direção à especialização – longe da “expressão” e em direção ao tecnicismo. Em outras palavras, as imagens não desapareceram, mas se especializaram em sua função. (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 16, tradução nossa⁵).

Os mapas, objeto de estudo desta pesquisa, inserem-se no contexto do que Kress e van Leeuwen (2006) chamam de “representações com funções técnicas”. De fato, na disciplina de Geografia e afins, elas jamais desaparecem. O seu trato exclusivamente como uma função técnica, contudo, limita o potencial de comunicação desse gênero. Os mapas existem como manifestação da enunciação dos diversos grupos humanos desde a Antiguidade, confundindo-se entre arte, desenho e representação técnica e não limitando-se a uma outra. Richter (2017) chama atenção para essa questão ao exortar professores de Geografia que limitam o que pode ser considerado mapa ou não, quando focam exclusivamente na sua representação técnica. Para ele, isso gera consequências graves para as práticas escolares. Chamamos a atenção novamente, nesse caso, para o desinteresse dos estudantes pela Cartografia Escolar.

Apesar da prevalência de imagens em disciplinas como a Geografia, os autores destacam o fato de que a atenção dos professores continua centrada mais no texto escrito do que na produção ilustrativa. “Os estudantes são

⁵ *“In as much as images continued, they had become representations with a technical function, maps, diagrams or photographs illustrating a particular landform or estuary or settlement type in a geography textbook, for instance. Thus children’s own production of images was channelled in the direction of specialization – away from ‘expression’ and towards technicality. In other words, images did not disappear, but they became specialized in their function.”*



chamados a fazer desenhos em Ciências, Geografia e História; mas, como antes, esses desenhos tendem a não ser objeto da atenção do professor, a julgar pelos seus comentários (escritos) sobre o trabalho das crianças.” (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 16, tradução nossa⁶).

Os autores seguem afirmando que, apesar do descaso das escolas em oferecer uma educação baseada na multimodalidade textual, fora delas as imagens assumem uma importância cada vez maior. No caso dos mapas, chamamos a atenção para o crescente uso desse recurso nos noticiários e com o GPS presente em aplicativos para *smartphones* como o *Google Maps* e o *Waze*. Embora os noticiários e os aplicativos de localização façam parte do cotidiano das pessoas, a escola raramente traz esses elementos para discussão. Há pouco espaço para que os professores rompam com essa lógica, uma vez que os processos avaliativos internos e externos às instituições escolares são cobrados em texto escrito. Kress e van Leeuwen (2006) ressaltam que

Não é de se estranhar que o movimento em direção a um novo letramento, baseado em imagens e no *design* visual, pode ser visto como uma ameaça, um sinal de declínio cultural, e, portanto, um símbolo particularmente potente e ponto de encontro para agrupamentos sociais conservadores e até reacionários. (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 17, tradução nossa⁷).

⁶ “*Students are called upon to make drawings in Science, Geography and History; but, as before, these drawings tend not to be the subject of the teacher’s attention, judging by their (written) comments on the children’s work.*”

⁷ “*No wonder that the move towards a new literacy, based on images and visual design, can come to be seen as a threat, a sign of the decline of culture, and hence a particularly potent symbol and rallying point for conservative and even reactionary social groupings.*”



Contudo, as próprias culturas ocidentais da contemporaneidade vêm apontando para uma nova relação com a leitura de textos, sejam eles verbais ou imagéticos. É preciso que a escola dê uma resposta a esses movimentos da sociedade. Neste sentido,

[...] pense na maneira como, no campo dos “estudos culturais”, uma ênfase na análise “o que o texto diz” está sendo gradualmente substituída por uma ênfase em “como diferentes públicos leem o mesmo texto”, uma ênfase, em outras palavras, sobre a aparente liberdade de interpretação que, desviando a atenção do próprio texto, permite que as limitações que o texto impõe a essa “liberdade de leitura” permaneçam invisíveis e, portanto, talvez, ainda mais eficazes e poderosas. (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 29, tradução nossa⁸).

Os autores acrescentam que “se as escolas desejam equipar seus estudantes adequadamente para a nova ordem semiótica, [...] então as antigas fronteiras entre o modo de escrever de um lado, e as ‘artes visuais’ de outro, precisam ser redesenhadas”. (Kress e van Leeuwen, 2006, p. 34, tradução nossa⁹). Eles entendem a “nova ordem semiótica” como aquela em que escrita e imagem imbricam-se, cada uma com suas potencialidades.

Não apenas os contextos histórico e social colaboram para a análise semiótica. A forma como a comunicação se dá, os elementos utilizados nessa comunicação, também dão o tom do que se quer expressar. Em um mapa,

⁸ “[...] think of the way in which, in the field of ‘cultural studies’, an emphasis on analysing ‘what the text says’ is gradually being replaced by an emphasis on ‘how different audiences read the same text’, an emphasis, in other words, on the apparent freedom of interpretation which, by diverting attention away from the text itself, allows the limitations which the text imposes on this ‘freedom of reading’ to remain invisible, and therefore, perhaps, all the more efficacious and powerful.”

⁹ “If schools are to equip students adequately for the new semiotic order [...] then the old boundaries between the mode of writing on the one hand, and the ‘visual arts’ on the other, need to be redrawn.”



por exemplo, a escolha de cores não é aleatória. Quando se pretende dar destaque a uma informação espacial, o cartógrafo pode recorrer a recursos visuais que darão enfoque naquilo que ele quer enunciar. As intencionalidades dos discursos políticos, filosóficos, religiosos, entre outros, do cartógrafo podem ser expressas na escolha dos componentes do mapa, ainda que de forma sutil ou inconsciente.

Um texto falado nunca é apenas verbal, mas também visual, combinando-se com modos como expressão facial, gestos, postura e outras formas de autoapresentação. Um texto escrito, da mesma forma, envolve mais do que linguagem: ele é escrito em alguma coisa, em algum material (papel, madeira, velino, pedra, metal, pedra, etc.) e é escrito *com* algo (ouro, tinta, inscrição, pontos de tinta, etc.); com letras formadas como tipos de fonte, influenciadas por considerações estéticas, psicológicas, pragmáticas e outras; e com layout imposto no tipo de material, se uma página, uma tela de computador ou uma placa de metal. No entanto, a multimodalidade dos textos escritos tem sido, em grande parte, ignorada, seja em contextos educacionais, na teorização linguística ou no senso comum. (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 41, tradução nossa¹⁰).

Não podemos considerar o que um texto apresenta como enunciado, sem levar em consideração também todas as opções de materiais, estética, identidades entre os parceiros da comunicação, local de publicação, entre outros elementos que dão o tom do processo discursivo desse gênero.

¹⁰ “A spoken text is never just verbal, but also visual, combining with modes such as facial expression, gesture, posture and other forms of self-presentation. A written text, similarly, involves more than language: it is written on something, on some material (paper, wood, vellum, stone, metal, rock, etc.) and it is written with something (gold, ink, (en)gravings, dots of paint, etc.); with letters formed as types of font, influenced by aesthetic, psychological, pragmatic and other considerations; and with layout imposed on the material substance, whether on the page, the computer screen or a polished brass plaque. Yet the multimodality of written texts has, by and large, been ignored, whether in educational contexts, in linguistic theorizing or in popular common sense.”



AS TRÊS CATEGORIAS DE ANÁLISE DO SENTIDO DA IMAGEM E TEXTOS MULTIMODAIS

Preocupados em avançar na discussão de um sistema semiótico para a leitura de imagens, Kress e van Leeuwen (2006) desenvolvem a Gramática Visual. Esse sistema foi dividido por eles em três categorias de análise do sentido da imagem e textos multimodais: as funções de representação, as funções de interpretação e as funções de composição. Nascimento et al. (2011) fazem uma análise da Gramática Visual ressaltando a importância de estudos em língua portuguesa para o tema. Eles endossam a ideia de Kress e van Leeuwen sobre a necessidade de considerarmos outros padrões semióticos, para além da linguagem verbal:

Isso implica dizer que as imagens, assim como a linguagem verbal, devem ser entendidas enquanto um sistema semiótico, ou seja, um conjunto de signos socialmente compartilhados e regidos por determinados princípios e regularidades, que utilizamos para representar nossas experiências e negociar nossa relação com os outros. (Nascimento et al. 2011, p. 532).

Mapas são imagens com funções específicas. Todo mapa é uma imagem, mas nem todas as imagens são mapas. Portanto, algumas categorias das três funções não encontram correlação com esse gênero. Recorre-se aqui à tradução e interpretação dos termos da Gramática Visual para língua portuguesa feita por Nascimento et al. (2011) e apresentaremos a teoria relacionando-a, a seguir, dando destaque ao que assumimos relacionar-se aos mapas. Além desses autores, Brito e Pimenta (2009) também contribuem para a tradução dos termos da Gramática Visual de Kress e van Leeuwen (2006). Eles divergem na tradução de alguns, sem perda de sentido.



FUNÇÃO DE REPRESENTAÇÃO

A função de representação se relaciona à ação e interação entre os participantes envolvidos em uma imagem. Elas podem ser do tipo “narrativas” ou “conceituais” e a cada um desses tipos cabem diferentes de processos.

Nas **representações narrativas**, os participantes estão envolvidos em uma ação, ou há a sua indicação por meio de setas. Essa representação, como o nome já diz, apresenta narrativas em uma imagem e pode acontecer em diferentes processos: a) *de ação*, quando há uma interação entre personagens. Se o que age se direciona a quem é dirigido o processo, trata-se de um processo de ação transicional. Quando somente o personagem que age é representado, trata-se de um processo de ação não-transicional; b) *de reação*, quando há um vetor de direcionamento dos olhares dos participantes na imagem. Também pode ser transicional ou não-transicional; e c) *mentais/verbais*, quando há balões de pensamentos ou falas.

Tratando-se da representação dos fenômenos espaciais, dificilmente poderíamos falar de personagens humanos em mapas. Quando representado nesse gênero, o ser humano é tratado como população em um território e não como sujeito de uma ação. Os mapas raramente expressam narrativas de ação, mas sim, a consequência dessas narrativas no espaço, cristalizadas em forma de mapa. Contudo, alguns mapas podem indicar ações. São os mapas que indicam fluxos ou redes entre territórios, como aqueles que indicam processos migratórios. No Mapa 1 as setas mostram uma representação narrativa de reação.



Mapa 1 - Representações narrativas em um mapa



Fonte: Silva e Macedo. 2018.

Nas **representações conceituais**, o foco deixa de ser os participantes e passa a ser seus atributos ou identidades, como assinala Nascimento *et al.* (2011):

Diferentemente das representações narrativas, nas quais os participantes são captados durante o curso de uma ação ou acontecimento,



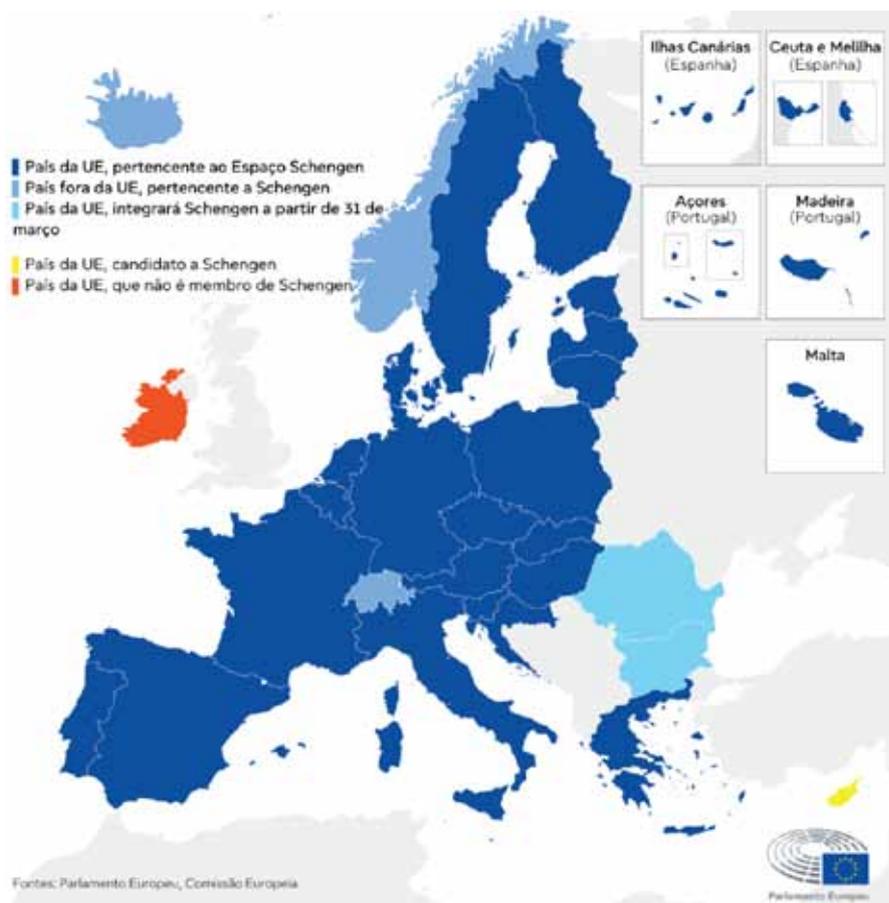
nas representações conceituais, o foco são os atributos e as identidades dos participantes. Algumas características específicas nos permitem identificar representações conceituais, quais sejam: a) disposição dos participantes em taxonomias, ou seja, agrupamentos por categoria; b) apresentação dos participantes em uma relação parte/todo; c) ausência de vetores; d) ausência ou menor detalhamento do pano de fundo, o que direciona o foco para os participantes e seus atributos. (Nascimento *et al.* 2011, p. 536 – 537).

As representações conceituais ocorrem em três tipos de processos: a) *classificatórios*, quando um conjunto de elementos de uma mesma categoria são dispostos em uma imagem para comparação; b) *analíticos*, quando o que é representado na imagem representa uma relação com um todo que não está representado; e c) *simbólico*, quando há elementos inseridos na imagem que lhe atribuem um valor adicional.

O gênero mapa é uma representação conceitual por excelência. Como normalmente dispomos de territórios – países, bairros, setores censitários, entre outros – ou separadores de unidades espaciais – curvas de nível, isolinhas, entre outras – para um mapeamento, há uma tendência que mapas comparem atributos de seus “participantes”. No Mapa 2 vemos uma representação conceitual classificatória. Países em diferentes tons de azul pertencem ao Espaço Schengen, de livre circulação de pessoas na Europa, ou passarão a pertencer. Países em amarelo ou laranja, possuem alguma relação com a União Europeia, mas não pertencem ao Espaço Schengen. Os países são os participantes dessa imagem. Mesmo no Mapa 1 observa-se esse tipo de representação. Os países, ou participantes da imagem, são classificados de acordo com a rota de passagem de haitianos.



Mapa 2 - Representações conceituais em um mapa



Fonte: Parlamento Europeu. 2018.

FUNÇÃO DE INTERAÇÃO

A função de interação diz respeito à interação entre os participantes da imagem e o leitor. Se na função de representação a análise da imagem se restringia à relação dos participantes da/na imagem, nessa função o papel do leitor é levado em consideração. Essa função se divide em quatro recursos visuais: contato, distância social, atitude e poder.



Tais relações podem ser realizadas por diferentes recursos visuais: a) através do contato do olhar entre o participante representado na imagem e o leitor (contato); b) pela visualização do participante representado como estando próximo ou distante do leitor (distância social); c) pelo ângulo formado entre o corpo do participante e o leitor no eixo vertical (atitude); e d) pelo ângulo formado entre o corpo do participante e o leitor no eixo horizontal (poder). (Nascimento *et al.* 2011, p. 539).

Nas imagens, seus participantes podem fazer **contato** visual com o leitor. Esse contato tem por intenção transmitir desejos, fazer apelos, seduzir, afrontar, entre outras possibilidades de interação. Há também imagens em que os participantes não trocam olhares com o leitor. Nesses casos eles se distanciam, como se não percebessem que estivessem sendo notados, gerando uma interação impessoal. No primeiro caso, há uma relação de demanda, no segundo uma relação de oferta.

Os mapas estabelecem uma relação de oferta. O fato de serem uma imagem pouco humanizada, sem feições humanoides, com olhos ou expressão facial, dificulta uma relação de demanda entre esse gênero e o leitor. O contato se estabelece na leitura de suas representações, com certo distanciamento em relação ao que é cartografado. Essa discussão pode ser diferente nos mapeamentos afetivos. Nestes, a disposição de pontos de topofilia – laço afetivo entre um sujeito e um lugar (Tuan, 2012) ou do seu inverso, a topofobia, pode causar reações diversas no leitor, como se o mapa, mais do que representar conceitualmente o espaço, também fizesse um contato de demanda. Rolnik (1989) discute a esse respeito sobre o que intitula “Cartografia Sentimental”. Silva *et al.* (2019) publicam uma prática de mapeamento afetivo.

A relação de (im)personalidade também pode ser determinada pela **distância social**. A forma como os participantes são posicionados em uma

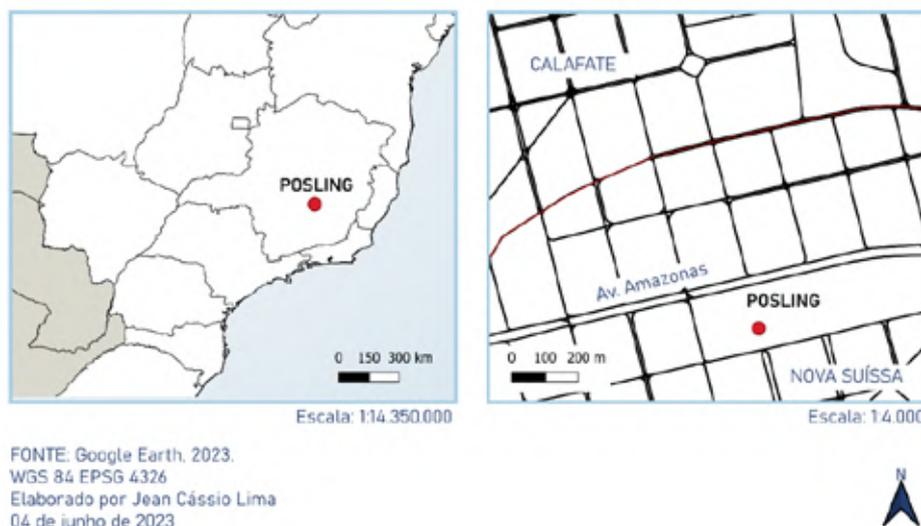


imagem pode aumentar ou diminuir a sensação de proximidade com o leitor. Isso é feito por meio do plano escolhido para representar o participante principal da imagem, que pode ser: plano fechado (*close-up* – íntimo), plano médio (*medium shot* – social) e plano aberto (*long shot* – impessoal).

Nos mapas, a distância social é uma interação definida pela escala cartográfica. Um mesmo participante no mapa pode ser apresentado com maior nível de detalhamento (em escalas grandes – plano fechado) ou menor nível de detalhamento (em escalas pequenas – plano aberto). Escalas intermediárias denotam o plano médio. É importante ressaltar que, tratando-se da representação de espaços, a percepção de um plano fechado ou aberto em um mapa é diferente de uma imagem que representa seres humanos, por exemplo. O Mapa 3 apresenta a localização do POSLING (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens).

Mapa 3 - Distância social em um mapa

LOCALIZAÇÃO POSLING - CEFET MG - CAMPUS I - BELO HORIZONTE



Fonte: Elaboração própria.



Na primeira moldura há um plano aberto, indicando a localização do programa em uma porção do Brasil. A segunda moldura indica o programa em um plano fechado, sendo possível identificar sua posição na quadra que ocupa e sua proximidade com a avenida Amazonas, em Belo Horizonte.

Outra forma de estabelecer proximidade com o leitor da imagem é o recurso visual **atitude**. Por meio desse recurso posiciona-se o participante de frente, de lado ou de costas em relação ao leitor, formando ângulos verticais entre os dois. Quando apresentado de frente, o participante estabelece maior relação de atitude em relação ao leitor, gerando um ângulo frontal. Quando apresentado de lado há um maior distanciamento, gerando um ângulo oblíquo.

Mapas, por excelência, são apresentados em ângulo frontal. Para o cálculo preciso de um ponto por meio das coordenadas geográficas é necessário que as inclinações no mapa não sejam perceptíveis. Essa discussão trata dos mapas a partir de sua sistematização como objeto da Cartografia, influenciada por métodos científicos. Contudo, novamente, o mapeamento afetivo pode romper essa regra apresentando elementos inclinados gerando ângulos oblíquos. Nesse caso, esse tipo de ângulo gera proximidade e não distanciamento, como proposto por Kress e van Leeuwen (2006).

O leitor pode estabelecer uma relação de **poder** com o participante da imagem a partir da variação do ângulo horizontal. Quando o leitor observa o participante do alto, estabelece-se uma relação de ângulo alto, em que ele tem mais poder. No caso de uma relação de igualdade entre leitor e participante da imagem, recorre-se a uma angulação de nível do olhar. Quando o leitor observa de um ângulo baixo, a relação já é de subordinação em relação ao participante. Por excelência, o gênero mapa é representado em ângulo alto, denotando poder do leitor sobre a sua representação.



FUNÇÃO DE COMPOSIÇÃO

A função de composição diz respeito à disposição dos elementos da imagem, para além da sua representação propriamente dita. Ou seja, analisa a composição da imagem com seus elementos, inclusive os textuais que, porventura, se encontram fora da moldura. Essa função se define em três aspectos: valor da informação, enquadramento e saliência.

Sobre o aspecto do **valor da informação**, os elementos de uma imagem podem ser diagramados de diferentes formas, induzindo a ordem de leitura ou o valor atribuído à informação. É possível que esses elementos sejam distribuídos entre esquerda/direita, topo/base e centro/margem. Tal indução, contudo, varia de acordo com o contexto cultural do leitor. As interpretações a seguir são baseadas no entendimento de uma leitura ocidental, a qual se insere o Brasil.

A direção esquerda/direita normalmente estabelece uma relação de informação dada/nova.

Um exemplo clássico de dado/novo ocorre nas seções ‘antes e depois’ em revistas de beleza, nas quais a foto da esquerda representa a informação conhecida – a pessoa antes da transformação –, enquanto a foto da direita apresenta o novo – a pessoa após a transformação, evidenciada como uma nova pessoa. (Nascimento *et al.* 2011, p. 543).

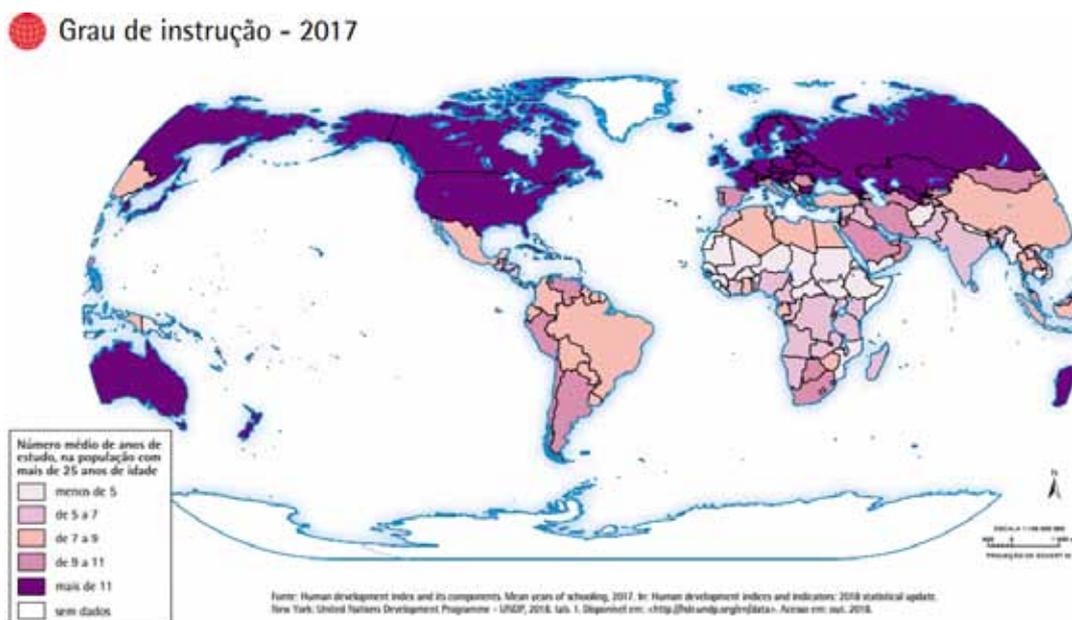
A direção topo/base estabelece uma relação de ideal/real. A leitura de uma imagem tende a começar pelo topo e é ali que se apresenta a informação ideal, o que é tido como mais importante ou mais interessante. Na base encontra-se o que é real ou o que não é enfatizado. Notas técnicas, por exemplo, tendem a aparecer neste local.



Nos mapas, as direções esquerda/direita ou topo/base variam muito de acordo com quem cartografa. Há uma tendência à base dos mapas conter as informações verbais técnicas, grafadas em fontes pequenas, à exceção do título que normalmente aparece no topo com fontes maiores. Isso é observável em todos os mapas apresentados nesta seção.

Já na organização centro/margem, o que é posto ao centro tende a conter a informação principal, ao passo que as margens ficam com as discussões complementares às do centro. Chamamos a atenção ao Mapa 4.

Mapa 4 - Valor da informação centro/margem em um mapa



Fonte: IBGE, 2018.

Tratando-se de um mapa do atlas escolar do IBGE (2018), instituto referendado como a “cartografia oficial” do país, podemos perceber um mapa-múndi pouco usual, no qual o Brasil é representado no centro, deixando os demais países na margem. Nesse contexto, a informação referente ao Brasil é a principal.



O aspecto do **enquadramento** também diz respeito à disposição dos elementos que compõem a imagem. Mas nesse caso, observa-se se estão interligados, separados ou segregados. Essa integração é definida pela presença ou ausência de linhas separatórias. Elementos interligados não apresentam tais linhas que podem separá-los ou segregá-los. Nos mapas 3 e 5 vemos duas representações segregadas por molduras, denotando que não se relacionam. Não é o que acontece em outros mapas desta seção.

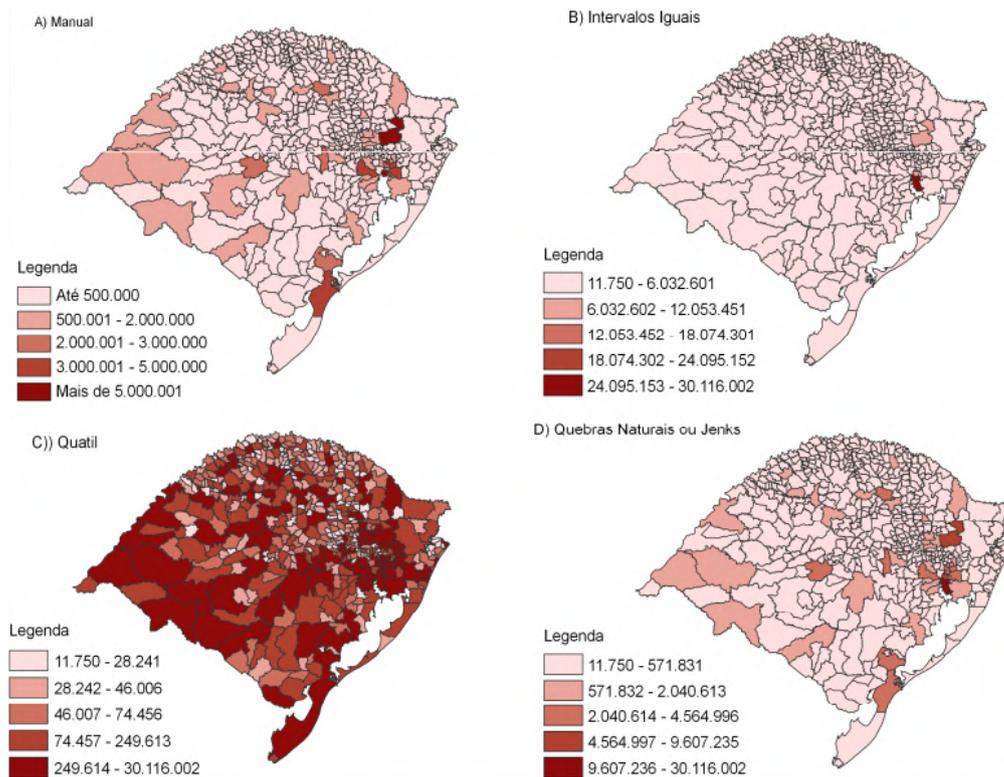
Por fim, a **saliência** é um aspecto da função de composição que também visa dar destaque a um elemento da imagem em relação a outro. Entre as estratégias de saliência é possível aumentar o tamanho do elemento principal deixando-o mais evidente na imagem do que os demais; fazer uma coordenação de cores que orientem maior atenção aos elementos desejados na imagem; e evidenciar o elemento principal em primeiro plano, podendo inclusive distorcer os demais.

A saliência é um aspecto de composição muito utilizado em mapas. A coordenação de cores, por exemplo, visa dar destaque a territórios (ou participantes da imagem) de acordo com as intencionalidades do cartógrafo. Monmonier (1991) discute sobre esse assunto em seu livro *“How to lie with maps”*. A saliência é uma opção que denota discursos nos enunciados e pode ser uma ferramenta para criar narrativas por meio de mapas, como mostra o estudo de Silva (2017), mencionado na seção introdutória, ao analisar os mapas das eleições presidenciais de 2014 no Brasil. Esses mapas geram uma falsa narrativa de norte/nordeste x sul/sudeste/centro-oeste no resultado do processo eleitoral. Se os dados eleitorais fossem analisados por municípios no lugar de estados ou com outros intervalos de dados, veríamos que há diversidade de orientação política país afora.



O Mapa 5 ilustra o uso da saliência em cores. Ele apresenta o PIB dos municípios gaúchos.

Mapa 5 - Saliência em mapas



Fonte: Pires; Aguiar; Tartaruga, 2006.

Todos os enquadramentos apresentam o dado correto. Contudo, em cada um deles há uma escolha de intervalo de classificação de dados diferentes. No primeiro caso, foi feita uma classificação manual. O próprio cartógrafo escolheu quebrar os intervalos entre até 500.000, de 500.001 a 2.000.000 e assim por diante. No segundo caso, foi feita a classificação por intervalos iguais. Cada intervalo possui uma faixa de cerca de 6.000.000. No terceiro caso, os intervalos são dados em quartil. Assim, cada intervalo possui uma quantidade equivalente de municípios. No quarto, os intervalos são dados em quebra natural.

Desta forma, agrupa-se os municípios de valor de PIB com arranjos similares. Embora todas as quatro representações possuam dado fidedigno, a saliência em cada um deles pode levar a interpretações distintas. Nos intervalos iguais, por exemplo, há um super destaque aos municípios mais ricos. No quartil esses mesmos municípios são diluídos entre vários outros. A depender da intenção discursiva do cartógrafo e qual informação ele queira dar mais destaque, pode haver uma escolha intencional de um intervalo de dados.

O Quadro 1 apresenta a síntese do padrão cartossemiótico da Gramática Visual discutido nesta seção.

Quadro 1 - Gramática Visual do gênero mapa

FUNÇÕES	REPRESENTAÇÕES/ RECURSOS VISUAIS/ ASPECTOS	EXEMPLOS NA CARTOGRAFIA
de representação	Representações narrativas	Mapas que indicam fluxos.
	Representações conceituais	Mapas são, por excelência, representações conceituais.
de interpretação	Contato	Mapas estabelecem relação de oferta com o leitor. Pode haver relação de demanda em mapeamentos afetivos.
	Distância social	Mapas estabelecem distância social por meio da escala cartográfica.
	Atitude	Mapas são representados em ângulo frontal. Pode haver ângulos oblíquos em mapeamentos afetivos.
	Poder	Mapas são representados em ângulo alto.
de composição	Valor da informação	Todas as direções são possíveis de serem verificadas nos mapas. Notas técnicas costumam aparecer na base do mapa.
	Enquadramento	A informação do mapa pode aparecer interligada, separada ou segregada a depender do objetivo da representação.
	Saliência	Recurso muito utilizado em mapas, principalmente por cores.

Fonte: Elaboração própria.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito se discute sobre a importância de reconhecer o ser humano como parte de um mundo diverso, que não seja fragmentado pelas distintas áreas do saber. As ciências e os saberes interagem na formação e manutenção dos fenômenos e processos da natureza e da sociedade. Essa ideia deve estar clara para professores da educação básica uma vez que são eles quem têm a função de formar cidadãos aptos para viver esse mundo complexo.

Contudo, há carência de estudos que integrem as disciplinas escolares divididas por uma escola fordista e positivista. Neste artigo, buscou-se avançar nessas pontes relacionando a semiótica dos estudiosos das Linguagens aos mapas, que são um instrumento matemático de representação dos fenômenos da sociedade e da natureza. Este estudo pode endossar as trocas entre professores de Língua Portuguesa e Geografia da educação básica e servir de inspiração para outras análises que avancem no emprego de outras referências da semiótica para a análise dos mapas e mesmo para a aplicação da Gramática Visual de Kress e van Leeuwen em outros padrões semióticos empregados nas mais diversas disciplinas escolares.

É importante que professores de Geografia reconheçam a importância semiótica dos mapas como textos que serão lidos pelos alunos ao longo das suas vidas em campanhas publicitárias, notícias ou mesmo por aplicativos em seus celulares. Dessa forma, esperamos que as aulas de Cartografia Escolar sejam mais atrativas ao dar significados discursivos aos mapas no lugar do ensino do mapa pelo mapa.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BATISTA, N. L. **Cartografia escolar, multimodalidade e multiletramentos para o ensino de Geografia na contemporaneidade**. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Maria. 2019. Disponível em:

https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/19065/TES_PPGGG_2019_BATISTA_NATALIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 15 set. 2022.

BRITO, R. C. L.; PIMENTA, S. M. de O. A Gramática do *Design* Visual. *In*: LIMA, C. H. P.; PIMENTA, S. Maria O.; AZEVEDO, A. M. T. (org.). **Incursões Semióticas: Teoria e Prática de Gramática Sistêmico-Funcional, Multimodalidade, Semiótica Social e Análise Crítica do Discurso**. Rio de Janeiro: Livre Expressão Editora. 2009. p. 87-114.

CAZDEN *et al.* **Uma pedagogia dos multiletramentos. Desenhando futuros sociais**. (Orgs. RIBEIRO, A. E.; CORRÊA, H. T.; Trad. PINTO, A. A. *et al.*). Belo Horizonte: LED, 2021. .

GARBIN, E.; SANTIL, F. L. P. Uma introdução ao signo cartográfico dos mapas de previsão de tempo na semiótica peirceana. *In*: **Revista Brasileira de Cartografia**, Rio de Janeiro, N. 68/1, p. 145-161, Jan/Fev/2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistabrasileiracartografia/article/view/44477>. Acesso em 03 mai. 2022.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images – The Grammar of Visual Design**. 2 ed. Londres e Nova York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2006.



IBGE. **Atlas geográfico escolar**. Rio de Janeiro: IBGE. 8 ed. 2018. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101627>. Acesso em 04 jun. 2023.

INEP. **Provas e Gabaritos**. 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/enem/provas-e-gabaritos>. Acesso em 10 mar. 2023.

MONMONIER, M. **How to lie with maps**. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1991.

NASCIMENTO, R. G.; BEZERRA, F. A. S.; HEBERLE, V. M. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. *In: Linguagem & Ensino*, Pelotas, vol. 14, n. 2, p. 529-552, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/15403>. Acesso em 24 ago. 2022.

PARLAMENTO EUROPEU. **Schengen**: o alargamento da zona europeia de livre circulação. 2018. Disponível em: <https://europarl.europa.eu/topics/pt/article/20180216STO98008/schengen-o-alargamento-da-zona-europeia-de-livre-circulacao>. Acesso em: 14 abr. 2024.

PIRES, C. Q.; AGUIAR, R. C.; TARTARUGA, I. G. P. **A importância da cartografia temática na análise de dados socioeconômicos**. Poster em Fundação de Economia e Estatística. 2016. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/46242/Poster_6896.pdf?sequence=2. Acesso em 23 mai. 2023.

PRADO, A B.; BARANAUSKAS, M. C. C.; MEDEIROS, C. M. B. Cartografia e Sistemas de Informação Geográfica como Sistemas Semióticos: Uma Análise Comparativa. *In: Relatório Técnico IC-99-26. Instituto de Computação – Unicamp*. 1999. Disponível em: <https://www.ic.unicamp.br/~reltech/1999/99-26.pdf>. Acesso em 03 mai. 2022.

RIBEIRO, D. M. Capacidades heurísticas dos mapas segundo a semiótica de Charles Peirce. *In: 16ª Jornada do CIPE – Centro Internacional*



de Estudos Peircianos. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/28160003/Capacidades_heur%C3%ADsticas_dos_mapas_segundo_a_semi%C3%B3tica_de_Charles_Peirce. Acesso em 22 abr. 2022.

RIBEIRO, D. M. Cartossemiótica: uma abordagem peirciana dos mapas e da cartografia. *In: Revista Dispositiva*, vol. 6, n. 10. 2017. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/16608/12555>. Acesso em 23 abr. 2022.

RICHTER, D. A linguagem cartográfica no ensino em Geografia. *In: Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, vol. 7, n. 13, p. 283, 286-287, jan./jun., 2017. Disponível em: <https://www.revistaedugeo.com.br/revistaedugeo/article/view/511>. Acesso em 22 set. 2022.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade. 1989.

SAMPAIO, C. S.; DUQUE, C. G. Arquitetura multimodal da Geoinformação no Processo de Comunicação Cartográfica. *In: Perspectivas em Ciência da Informação*, vol. 23, n. 2, p. 104-116, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/P3JzmsejFD9zsmXzgVQstLp/?lang=pt>. Acesso em 14 set. 2022.

SCHLICHTMANN, H. **Overview of the semiotics of maps.** *In:* Department of Geography, University of Regina, Regina, Saskatchewan, Canada. 2009. Disponível em: https://icaci.org/files/documents/ICC_proceedings/ICC2009/html/refer/30_1.pdf. Acesso em 14 dez. 2022.

SILVA, L. H. O. Análise semiótica de mapas das eleições presidenciais de 2014: fraturas no discurso da identidade nacional. *In: Revista do GELNE*, Natal/RN, Vol. 19 - Número Especial: p. 166-177. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2017v19n0ID12622>. Acesso em 03 mai. 2022.

SILVA, J. G. C. M. L. G. X.; MACEDO, F. V. A. B. **Resposta a fluxos migratórios e inclusão social de imigrantes haitianos no Brasil.**



Enap, Casoteca de Gestão Pública, Brasília/DF, 2018. Disponível em: <http://repositorio.enap.gov.br/handle/1/3287>. Acesso em 14 abr. 2024.

SILVA, S. H. G.; BONFIM, Z. A. C.; COSTA, O. J. L. Paisagem, fotografia e mapas afetivos: um diálogo entre a geografia cultural e a psicologia ambiental. *In: Geosaberes, Fortaleza*, vol. 10, n. 21, p. 1-22, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8461935>. Acesso em 05 jun. 2023.

TUAN, Y. F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. OLIVEIRA, L. São Paulo: Difel, 2012.

Data de recebimento: 16/05/2024

Data de aprovação: 17/07/2024



A CONSTRUÇÃO DO MASCULINO EM *TERRA E PAIXÃO*
SOB A ÓTICA DAS METÁFORAS MULTIMODAIS NOS
PERSONAGENS RAMIRO E KELVIN

THE CONSTRUCTION OF MASCULINITY IN
"TERRA E PAIXÃO" THROUGH THE LENS OF
MULTIMODAL METAPHORS IN THE CHARACTERS
RAMIRO AND KELVIN

Carla Montuori FERNANDES¹

Luiz Ademir de OLIVEIRA²

Stefânia Moreira de PAULA³

RESUMO

O artigo investiga os modelos de masculinidade dominantes na sociedade moderna bem como os estigmas em relação a casais homoafetivos, por meio de metáforas multimodais a partir da interação entre textos escritos e imagens em cenas da novela *Terra e Paixão*, exibida pela Rede Globo, em 2023, mais precisamente nas abordagens feitas em relação aos personagens Ramiro (interpretado por Amaury Lourenzo) e Kelvin (interpretado por Diego Martins). Nessa perspectiva, adotamos o quadro teórico da metáfora multimodal proposta por Forceville (2009) e Sperandio (2015) para analisar como, pelo processo cognitivo, significamos, interpretamos e representamos o mundo pelas metáforas. Para composição do *corpus* de análise, foram

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Universidade Paulista. *E-mail*: carla_montuori@ig.com.br.

² Doutor em Ciência Política (Ciência Política e Sociologia) pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Federal de São João del-Rei. *E-mail*: luizoli@ufsj.edu.br.

³ Graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei. *E-mail*: stefania_moreira07@outlook.com.



selecionadas seis cenas da novela, com diálogos e imagens publicadas na *GloboPlay*, que retratam o desenrolar do casal homoafetivo ao longo da trama. Inicia-se com uma visão bem caricatural dos gays, depois há tensionamentos, até que, em função da grande aceitação junto ao público, Walcyr Carrasco, roteirista da novela, resolve dar uma abordagem menos estigmatizada, finalizando com o casamento entre os personagens.

PALAVRAS-CHAVE

Metáfora Multimodal. Modelo Cultural. Casal homoafetivo. Telenovela.

ABSTRACT

The article investigates dominant models of masculinity in modern society as well as stigmas towards same-sex couples, through multimodal metaphors derived from the interaction between written texts and images in scenes from the soap opera “Terra e Paixão,” aired by Rede Globo in 2023, focusing specifically on the characters Ramiro (portrayed by Amaury Lourenzo) and Kelvin (portrayed by Diego Martins). In this perspective, we adopt the theoretical framework of multimodal metaphor proposed by Forceville (2009) and Sperandio (2015) to analyze how, through cognitive processes, we signify, interpret, and represent the world through metaphors. For the analysis corpus, six scenes from the soap opera were selected, including dialogues and images available on *GloboPlay*, depicting the development of the same-sex couple throughout the plot. It begins with a rather stereotypical view of gay characters, followed by tensions, until, due to significant public acceptance, Walcyr Carrasco, the soap opera’s writer, decides to portray them in a less stigmatized manner, culminating in the characters’ marriage.

KEYWORDS

Multimodal Metaphor. Cultural Model. Masculinity. Soap opera.

INTRODUÇÃO

No campo de pesquisa linguística, a sociedade ocidental teve como única forma de registro a escrita, ou seja, a forma de construção de sentidos era dominada pelo campo da monomodalidade, a língua pela língua, sem espaço para outras formas de análise, refletindo, também, em outras áreas de pesquisa,



como História, Artes etc. No entanto, com os avanços ocorridos pela Revolução Técnico-Científico-Informacional, o campo científico, como os estudos da linguagem, do entretenimento e das artes visuais ganharam força no processo de reinvenção nos trabalhos de gêneros textuais, aos quais as imagens, cores, gestos, sons, entre outros compõem sistemas de interpretação de textos.

Autores como Kress e Van Leeuwen (2001) foram pioneiros nos trabalhos da multimodalidade, em que afirmam que é um processo de reversão, transformação nos estudos de gêneros. Segundo Sperandio (2015), esse processo ocorre nos meios de comunicação como revistas, jornais e cartilhas, como também em documentos produzidos por órgãos governamentais e em empresas corporativas, com designs e layouts diferenciados.

Em consonância a isso, no campo midiático, houve um processo de mudança, em que os programas televisivos ganharam cores e sons de qualidade, proporcionando ao público uma nova forma de recepção. Deve-se ressaltar que, apesar da TV chegar ao Brasil nos anos 50, foi nos anos 70, no período da ditadura militar, em que houve, por parte dos governos autoritários um grande investimento no setor de telecomunicações e, ao lado disso, um acordo que facilitou a consolidação da Rede Globo como um grande conglomerado de mídia. Desde então, no caso da TV Aberta, a emissora carioca implantou o Padrão Globo de Qualidade, tendo como carro-chefe a programação sanduíche de telenovelas e telejornais, que se mantém até hoje: a novela das seis (geralmente, de época), a novela das sete (que tem um apelo mais cômico) e a novela das nove (que é a principal com forte carga melodramática). Entre as novelas, têm-se os telejornais regionais e o *Jornal Nacional*, que vai ao ar antes da novela das nove (Gonçalves, 2015).



Nesse sentido, cabe destacar que as novelas fazem parte desse processo, assim como são um dos programas mais assistidos pela população brasileira e, a partir da recorrência de metáforas multimodais, pode-se considerar uma mudança na forma de interpretar, significar o mundo e conceber modelos culturais. Sob esse viés, para fins de análise, adotamos o quadro teórico das metáforas multimodais de Forceville (2009) e Sperandio (2015) para compreendermos como esse processo é fundamental no cotidiano da linguagem e como representamos o mundo pela metáfora, sendo ela um processo cognitivo. Dessa forma, de acordo com o nosso objeto de estudo, é importante entendermos como o modelo cultural masculino ainda é dominante na sociedade moderna e legitimado pelas telenovelas, investigando a construção de metáforas multimodais envoltas no processo de interpretação.

O artigo, por meio do estudo das metáforas multimodais nas interações entre os personagens Ramiro (interpretado por Amaury Lourenço) e Kelvin (Diego Martins), investiga como, na novela “Terra e Paixão”, exibida pela Globo de 8 de março de 2023 a 19 de janeiro de 2024, com 221 capítulos, como o casal homoafetivo foi retratado, desde situações que reforçaram estigmas e preconceitos contra a população LGBTQIAPN+ até cenas em que a relação passa a ser mais “naturalizada”, sobretudo função da boa repercussão junto ao público. Assim, o estudo apresenta as seguintes questões. Como o casal é retratado ao longo da trama? Há uma construção estereotipada e caricatural em relação à orientação sexual dos personagens – o gay, o bissexual? Como tais construções até um certo ponto são reproduzidas como crise da masculinidade e não necessariamente uma relação homoafetiva?

A partir de tais questões, o objetivo é investigar, a partir das metáforas multimodais, como é construída tanto a relação do casal homoafetivo bem



como os sentidos sobre ser gay, bissexual e a suposta crise da masculinidade. Para isso, foram selecionadas seis cenas extraídas da trama, com diálogos e imagens da Globoplay. A análise do *corpus* será feita com base na Análise do Discurso e nos estudos sobre metáforas multimodais (Kress & Leeuwen, 1996, 2006; Sperandio, 2015; Lakoff & Johnson, 1980, 1987).

A METÁFORA MULTIMODAL

O campo da multimodalidade tem ganhado notoriedade na comunidade ocidental e oriental por abarcar diferentes gêneros textuais no processo de comunicação. Durante muito tempo, as formas de transmissão de informações se davam apenas por meios monomodais, os quais utilizavam da linguagem escrita e oral para construir significados, como periódicos, revistas e outros gêneros que, durante a década de 60, como advoga Sperandio (2015), não traziam *layouts* diferentes.

Na obra intitulada “Reading Images: The Grammar of Visual Design I”, Kress e Van Leeuwen (1996, 2006) propõem a necessidade de investigar a materialização dos diferentes códigos semióticos que constituem uma imagem estática, ou seja, a imagem é construída e ganha significado a partir das diferentes escolhas semióticas. Nesse sentido, os trabalhos da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), de Halliday, na perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional, contribuíram significativamente para o avanço da proposta da Gramática do *Design Visual* (GDV), de Kress e Van Leeuwen (1996, 2006), uma vez que, segundo Santos (2014), Halliday e Matthiessen (2004) estudam a linguagem como uma atividade social, o enfoque está no uso cotidiano da língua pelos indivíduos. A partir destas pesquisas, convencionou-se uma análise sobre a composição visual, sem a atribuição de



regras, como as existentes na língua escrita, mas entendendo que as cores, a diagramação, os gestos e os sons auxiliam não apenas na interpretação, mas também na produção dos textos e das metáforas. .

Sob essa perspectiva, Kress e Van Leeuwen exploram o campo da multimodalidade e se tornam os precursores dos estudos dessa área de pesquisa, a fim de investigar o surgimento de novos códigos semióticos que transitam nos espaços cotidianos comuns, potencializados pelo avanço tecnológico, principalmente das artes audiovisuais, e explorado pelas sociedades modernas que constroem uma nova forma de enxergar e significar o mundo, ou seja, “na era da multimodalidade outros modos semióticos, além da linguagem, são tratados como capazes de servir a comunicação e a representação” (Kress; Van Leeuwen, 2001, p. 46). Nesse aspecto, Sperandio (2015) afirma que a multimodalidade é um campo de estudos em que a linguagem não é mais o centro da análise de textos, mas se torna um fator constitutivo da interpretação. Em outras palavras “a multimodalidade é um campo de estudo que possui interesse em explorar as formas de significações modernas, isso inclui todos os modos semióticos envolvidos no processo de representação e comunicação” (Sperandio, 2015, p. 6).

Em comunhão com este olhar, a Linguística Cognitiva (LC) foi o berço para se pensar a construção do significado através da linguagem, acionando a memória para recorrer aos conhecimentos estabelecidos dentro de um ambiente cultural. Diante disso, segundo Paula (2022), a LC nasce através do contraponto da linguagem autônoma estudada pelo viés do estruturalismo e gerativismo, adotando uma perspectiva não modular, surge como um novo modelo teórico ancorado numa compreensão de que a linguagem e o conhecimento se constituem a partir da experiência humana.



Entende-se, assim, que aquilo que tomamos como realidade diz respeito aos significados produzidos que permitem aos indivíduos uma compreensão e um modo de apreensão do mundo. Nesse sentido, de acordo com Paula (2022), para Lakoff e Johnson (1980), a cognição e, conseqüentemente, a linguagem são determinadas pela experiência corporal, um modo de afirmar o “corpo na mente”, ou seja, é a “ciência da mente e do cérebro” (Lakoff; Johnson, 1987, p.568).

Na concepção cognitivista, a percepção do mundo ocorre a partir da apreensão de dados de experiência no mundo para que possamos armazenar na memória e posteriormente organizar, acessar e conectar informações para interagir na sociedade (Lakoff & Johnson, 1987). Tais ações ocorrem com os indivíduos inseridos em um ambiente cultural (Martelota, Palomanes, 2008). Se a Linguística Cognitiva envolve a linguagem baseada no uso em busca do significado ancorado pelo contexto, é a partir de um conhecimento geral, compartilhado por pessoas de uma mesma comunidade de fala de determinada cultura, que tais significações são estruturadas na mente. Assim, as metáforas tornam-se um dos traços da LC, com uma nova perspectiva em detalhar as figuras de linguagem.

Nesta associação com os estudos cognitivos, as pesquisas sobre metáfora iniciaram-se nos discursos característicos da linguagem literária, propostos nos trabalhos de Aristóteles. No entanto, o marco inicial dos estudos sobre a metáfora deu-se com a publicação do livro *Metaphors we live by*, de Lakoff e Johnson (1980). Os autores propõem a Teoria da Metáfora Conceptual, que, segundo Ferrari (2022), trabalham uma série de processos metafóricos do cotidiano, estudando, além da linguagem, o pensamento na ação. Nesse sentido, assim como aponta Sperandio (2015), as metáforas tornam-se parte da vida



rotineira das pessoas, uma vez que interpretamos o mundo à luz dos conceitos básicos, como tempo, espaço, ação etc., e pelos sentimentos, como raiva e amor.

Tomemos o seguinte exemplo proposto por Ferrari (2022): *O diretor é uma pessoa fria*. Metaforicamente, o conceito traduzido, na expressão, diz respeito ao AFETO em termos de temperatura. O que apreendemos, por experiência de mundo, quanto à sensação de frio e calor, é associada a uma pessoa para designá-la que ela não esboça sentimento algum. Em outra análise, temos: *Ele atacou meus argumentos; Eu defendi minhas ideias*. No primeiro e segundo exemplos, representamos o processo de DISCUSSÃO associado à GUERRA, já que remete a um processo de ataque e defesa, aos quais relacionamos ao espírito de BATALHA.

[...] a metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato (Ferrari, 2022, p. 92).

Em outras palavras, para Lakoff e Johnson (1980), a metáfora multimodal deve ser compreendida como um processo. De acordo com os autores, as metáforas somente são viáveis, porque elas fazem parte do próprio sistema conceitual dos indivíduos. Não são produzidas de forma arbitrária, mas construídas aparentemente de forma natural, automática e inconsciente no momento da fala ou da escrita. Isso se dá, claro, por processos cognitivos e por serem construções históricas e culturais. Lakoff e Johnson (1980) afirmam que, como as metáforas são recorrentes em diferentes contextos comunicacionais, como podemos evidenciar nos diálogos da novela “Terra e



Paixão”, acabam se tornando convencionais na língua. Assim, para os autores, o homem vive por meio de metáforas geradas pelas experiências subjetivas, bem como pela emoção e pelo caráter imaginativo. As metáforas “expressam as maneiras de se compreender experiências, dão origens às nossas vidas e são necessárias para dar sentido ao que acontece em torno de nós” (Lakoff & Johnson, 1980, p.185). Entende-se, portanto, que a metáfora é chamada de conceptual por conceituar algo, em específico aos exemplos, afeto e discussão. Vale destacar que caminhamos por este campo da linguística sem desprezar as relações discursivas, uma vez que se associamos metáforas às experiências de mundo, essas experiências são embasadas em relações de poder que se reproduzem no ambiente social. Forceville e Urius-Aparisi (2009) tratam os estudos das metáforas multimodais no aspecto persuasivo dos discursos e o uso ideológico.

Todo discurso é persuasivo no sentido de apontar para algum tipo de efeito cognitivo, emocional ou estético, ou os três de uma só vez, sobre o público escolhido. Mas as mensagens puramente verbais e textuais na comunicação de massa na atualidade são frequentemente complementadas, ou mesmo substituídas, por informação em outro sistema de significação. Os materiais impressos (anúncios, manuais, livros de instrução, mapas, gráficos, cartoons, etc.) geralmente combinam, e estabelecem interações entre informação verbal e pictórica, ao mesmo tempo, a maioria dos filmes e programas de TV suplementarmente recorrem a música e som não verbal (Forceville: Uriusaparisi, 2009, p. 4).

O pensamento reconstrói e representa o mundo socialmente através dos discursos que passam pelas nossas experiências sensórias-perceptuais. Segundo Forceville (2009), metáfora multimodal, nesse sentido, é o mapeamento de como o domínio-fonte e domínio-alvo são representados



de modos diferentes. No entanto, segundo Sperandio (2015), vale destacar que Forceville (2009) “não explora a possibilidade de outros modos, além do verbal e imagético, atuarem na construção dessas metáforas; como também a sobreposição desses diferentes modos na produção de cada domínio dessa metáfora” (Sperandio, 2009, p. 22).

Sob essa lógica, são analisadas as metáforas multimodais construídas pelos personagens da novela *Terra e Paixão*. Para isso, é necessário entendermos tanto como o masculino bem como as relações homoafetivas e a própria ideia de uma “crise de masculinidade”. Esses elementos constituem o gênero abordado, permitindo-nos analisar os discursos presentes no corpus, composto por seis cenas da novela.

CRISE DA MASCULINIDADE OU A REPRESENTAÇÃO DO HOMOAFETIVO?

Na sociedade ocidental, marcada pelas relações binárias, como aponta Derrida (2004), homem/mulher, presença/ausência, fala/escrita, corpo/mente, entre outros, constrói-se movimentos de hierarquização, de dominação se pensarmos em modelos culturais que se projetam de forma hegemônica nas interações mais simples de conversas cotidianas até as que são mais complexas envolvendo instituições sociais, como aponta Gee (1999). Dessa maneira, um dos grandes resultados que engendram estas ações é a formação de padrões de práticas que se instauram nas sociedades pela história em diversas instâncias do cotidiano de forma naturalizada, o que, segundo Gee (1999), deve-se atentar às nuances da construção identitária social, política e cultural.

Não obstante a esse processo de naturalização das formas de poder, encontramos, ainda na sociedade do século XXI, dominações que perpassam



o campo dito masculino em detrimento ao campo dito feminino, nas relações que se estabelecem por uma historicidade arraigada do machismo e sexismo e perpetuada na identidade cultural mundial. Essas relações são internalizadas pelas formas de tradições culturais, principalmente os modelos culturais de registros que ganham forças nas sociedades ocidentais, uma vez que são perpetuadas por arquivos, o que não acontece com as tradições orais que se perdem no tempo e espaço, reforçando as relações de quem domina e quem é dominado. Nesse sentido, podemos compreender que as instituições, como estado, escola, família etc., ancoram seus saberes nos alicerces hegemônicos, visto que são esses quem sobreviveram ao tempo, difundidos em uma cadeia de padrões de práticas fomentadas e fortalecidas diariamente, principalmente pelos estudos científicos, base do conhecimento, como aponta Shi-Xu (2005), impossibilitando a vinda de novas formas de pensar.

Sob essa direção, é inegável que a relação binária entre homem-mulher, vista como o correto no campo social, não passou despercebida por estas formas de pensar, enxergar e experienciar o mundo, pois é mantida por relações predominantes que incorporam e são incorporadas pela sociedade inconscientemente. Consequentemente, nessa dubiedade de gênero, expressa-se uma forma que domina a outra. Desde os períodos históricos, a dominação masculina sempre foi um efeito social, uma vez que as mulheres não tinham vez e voz em ambientes machistas e patriarcalistas.

Nesse sentido, Bourdieu (2002), em *A Dominação Masculina*, advoga que a persistência dessa dominação de gênero está vinculada ao *habitus*, ou seja, ação construída pela sociedade. Sob essa lógica, a naturalização dessas formas de poder cria modelos culturais resistentes, pois, ainda como ressalta Carvalho (2003),



Os *habitus* de gênero são, assim, fruto da educação informal, de um trabalho pedagógico psicossomático de nomeação, inculcação e incorporação que se inicia no processo de socialização infantil e continua através de variadas e constantes estratégias educativas de diferenciação, no mais das vezes implícitas nas práticas de vários agentes e instituições como a família, a igreja, a escola e os meios de comunicação” (Carvalho, 2003, p. 1).

Dessa forma, a manutenção das relações hegemônicas é passada de geração em geração e perpetuadas em todas as instâncias sociais, principalmente na forma da educação, que é o pilar da construção da racionalidade crítica do indivíduo e mantida também por esses vínculos, fortalecendo os padrões de práticas excludentes. Assim como advoga Derrida (2004), desconstruir é inverter hierarquias. É invertendo os modelos culturais, operando de dentro para fora, que conseguiremos uma viragem cultural a fim de pensarmos em outras culturas e em outras formas de conhecimento.

A telenovela, ao deixar em aberto se os dilemas do personagem Ramiro dizem respeito a uma crise de masculinidade ou à dificuldade de “sair do armário” e assumir sua bissexualidade ou homossexualidade, revela a fragilidade das fronteiras que definem o que é “ser homem” na lógica da dominação masculina, conforme apontado por Bourdieu (2002). Nesse sentido, Sócrates Nolasco (2001) entende a masculinidade como o acesso ao mundo de privilégios, liberdade e poder exercidos na esfera pública, vinculada ao estereótipo de homens brancos, heterossexuais, que, desde a era moderna, reivindica o espaço de herói. Tais construções são sociais, identitárias e historicamente ligadas ao poder hegemônico dos homens. Mas o que Nolasco pondera é que cada vez mais os homens têm se fragilizado



frente às situações cotidianas. A agressividade e a violência são marcas desta forma de dominação, como também pode ser pensada a violência simbólica.

Diante do exposto, o objeto de análise desse artigo se enquadra na visão de que o personagem Ramiro, investido de ser homem, matador e trabalhador para um grande coronel, luta contra um sentimento amoroso por Kelvin, da comunidade LGBTQIAPN+, evidenciando um caminho oposto ao direcionamento imposto socialmente de que homem deve se casar com mulher. Será palco de análise em nosso *corpus* que, para driblar a grande comunidade brasileira, machista e patriarcal, que consome a teledramaturgia, institui, de modo cômico, o casal gay, como também os dois personagens na relação homem-mulher, principalmente retratados em sonhos de Ramiro em que Kelvin aparece vestido de mulher. Portanto, é notório que, para a novela poder retratar a relação entre os dois personagens homossexuais em um horário nobre de televisão, em que a população, instituída de um padrão de prática machista e patriarcal, consome os conteúdos produzidos pela emissora de TV, deve ser trazido de forma humorística, caricatural e ainda como representação de homem e mulher.

Tal construção dos personagens Ramiro (o capataz, que assume a representação do dito masculino) e Kelvin (o gay, retratado de forma caricatural, inclusive ao aparecer em cenas com roupas supostamente do universo dito feminino) colocam em discussão os debates sobre gênero e orientação sexual, que não são bem trabalhados na novela “Terra e Paixão”, até porque se trata de um produto voltado para uma sociedade conservadora. Nesse sentido, Alves (2020, p.59) explica que a expressão de gênero se refere a um conjunto de elementos acionados pelos sujeitos para se apresentar num determinado gênero e “se materializa nos comportamentos, nos gestos, nas



regras sociais, nas coisas, nos sujeitos, nas cores, nos lugares, nos objetos, nos corpos, nos hábitos, nas instituições e também nas produções culturais humanas”. Tal é a distinção entre cisgênero – para os que se identificam com o mesmo sexo que nasceram; e trans para os que se identificam com o sexo oposto, além de outras configurações de gênero, tendo em vista que se trata de algo fluido e mutável ao longo da vida. No caso da novela “Terra e Paixão”, por exemplo, não fica clara a construção, em relação a gênero, da personagem Luana (interpretada pela trans Valéria Barcellos), deixando no ar se é mulher cisgênero ou uma mulher trans. O próprio personagem Kelvin, inicialmente retratado como gay, assume em certos momentos uma postura mais performática, especialmente como cantor, refletindo sua atuação fora das telas como *drag queen*. Tem-se, assim, outra confusão gerada, já que *drag queen* se relaciona a uma performance artística e não à orientação sexual ou a gênero. Trata-se de um homem vestido de mulher, com maquiagens exageradas, salto alto, linguagem própria. Drag queens são a exacerbação do lado feminino de homens que encontram na arte uma forma de expressão e até de aceitação.⁴

Quanto à orientação sexual, Valença e Carvalho (2019) explica que o termo se refere ao (s) gênero (s) da pessoa a quem se sente atraída, sexual e/ou afetivamente. A atração pode ser por pessoas do mesmo sexo, do gênero oposto, pelos dois ou nenhum. Segundo os autores, a orientação sexual não se vincula à identidade de gênero, mas à forma como ela se posiciona ou se percebe no mundo. Novamente, não há uma clareza, por parte do

⁴ Diego Martins Bahia é um ator, cantor, compositor e drag queen brasileiro. Venceu a primeira temporada do Queen Stars Brasil e teve a sua estreia como ator na televisão brasileira na telenovela Terra e Paixão, da TV Globo, quando interpretou Kelvin.



roteirista da novela, em definir a orientação sexual de alguns personagens, como é o caso de Ramiro. O capataz, a princípio, é retratado como um homem cisgênero heterossexual, até por seu trabalho de matar com frieza. No decorrer da novela, no entanto, começa a demonstrar uma atração pelo personagem Kelvin (gay), revelando ser bissexual. Recusa, no entanto, a admitir tal desejo até pela metáfora “Me respeita que eu sou MACHO”, em que “macho” pode ser interpretado como heterossexual.

Em relação às telenovelas ou a ficção seriada, tem-se, por um lado, a retratação de situações da vida real e cotidiana, mas no limiar entre a realidade e a ficção (Morin, 1997). Na visão do filósofo francês, a cultura de massa, gerada pela mídia, tende a ser uma “fuga da realidade”, já que busca gerar um distanciamento da realidade cotidiana, em que se vivenciam angústias, problemas e conflitos.

É inegável que o desenvolvimento das narrativas das novelas retrata a realidade do contexto social brasileiro, uma vez que, de acordo com Jakubaszko (2014, p.3), “a telenovela pode, através de suas narrativas e personagens, trabalhar na indicação de comportamentos e vivências a serem reproduzidas e outras a serem excluídas. Ela pode ser uma das referências sociais que ajudam a legitimar um modelo a ser buscado”. Isso pode ser evidenciado no fato de que as novelas, atualmente, ao serem exibidas na TV Aberta, concorrem com outros produtos, por exemplo, em canais de streaming, em que há uma maior interatividade. Gonçalves (2015) explica que, em função disso, a Globo tem buscado se conectar mais a discussões de fóruns, manifestações em redes sociais sobre sua programação, como é o caso das novelas. Assim, parece-nos que a boa aceitação do casal homoafetivo fez com que ganhassem muito mais espaço na trama bem como passassem a



ser retratado de uma forma menos estigmatizada. Como tem sido recorrente atualmente nas plataformas digitais, quando um casal se torna popular, seja na ficção ou em programas de reality, cria-se as torcidas para que fiquem juntos. Em “Terra e Paixão”, surgiu a expressão “Kelmiro”, uma metáfora referente ao casal homoafetivo Kelvin e Ramiro.

Ademais, se considerarmos que o contexto sócio, histórico e cultural brasileiro é pautado em padrões de práticas de desigualdades sociais, a figura masculina carrega o sentido de dominância, principalmente sobre as mulheres, construindo, assim, a relação binária consolidada pelo gênero novela, uma vez que integrado com a cultura, fortalece a criação de sentidos resgatados na memória coletiva pelo discurso patriarcal e machista.

Se a telenovela brasileira, ao longo de sua existência, foi se fortalecendo enquanto produto de comunicação de massa na medida em que foi construindo vínculos com a história e a memória do país, com a economia, a política, com a cultura e as práticas socioculturais brasileiras, com a experiência cotidiana nas esferas pública e privada, com a vida de cada um de seus espectadores, com o imaginário de nossa época, enfim, para estudá-la é preciso considerar todas essas vinculações que, de diferentes modos, se fazem presentes nas tramas ficcionais e se tornam visíveis e concretas nos textos construídos e seus signos” (Jakubaszko, 2014, p. 10).

Nesse sentido, com as narrativas construídas pelas novelas atreladas à marca cultural brasileira, é inegável que nelas ainda perpassam discursos, embora embebidos de outras formas de significação, ainda machistas. No objeto de estudo, o personagem Ramiro é um jagunço que mata, a mando do coronel, e toma conta da propriedade La Selva que produz soja, resgata uma memória histórica do coronelismo no Brasil. Além disso, vale destacar que o personagem, imbuído do conceito tradicional de masculinidade, envolve-



se com Kelvin, um homem gay que trabalha na boate da cidade. Ele luta contra seu desejo homoafetivo e tenta não confrontar sua bissexualidade ou homossexualidade, uma questão que a novela deixa em aberto. No entanto, vale destacar que os sonhos que Ramiro tem com Kelvin são reproduzidos de forma que seja aceitável pelo público brasileiro, visto que Kelvin se veste como mulher e Ramiro é um homem bem-sucedido. Até para garantir a aceitação de um público, o roteiro traz um casal homoafetivo, que, em geral, é retratado de forma caricatural como a relação entre um homem em crise de masculinidade e o outro que é apresentado como muito próximo do universo “dito feminino”. A Globo não retrata, em horário nobre, personagens que vivenciam uma relação homoafetiva de forma “naturalizada” e foca no caricatural. Deve-se ressaltar que hoje o país vivencia uma polarização pautada não somente em clivagens ideológicas entre direita versus esquerda, mas também em relação à pauta conservadora de costumes. Na próxima seção, analisaremos, de forma mais aprofundada, o *corpus* de análise do artigo, bem como os discursos históricos e culturais presentes na produção das telenovelas.

ESTUDO DE CASO: ANÁLISE DISCURSIVA DA CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE EM PERSONAGENS DA NOVELA *TERRA E PAIXÃO*

Neste artigo, o objetivo é investigar, por meio das metáforas multimodais (Lakoff & Johnson, 1980; Sperandio, 2015), como, mesmo com os avanços nas discussões sobre grupos minorizados, como LGBTQIAPN+, mulheres e negros, ainda é perceptível o entrelaçamento dos discursos machistas, sexistas e racistas nas novelas, tendo em vista a complexidade da sociedade brasileira que mantém padrões de práticas que negam a existência desses grupos, veiculando manifestações contrárias. A novela sendo uma das



modelizadoras da cultura brasileira, embora retrate assuntos tidos como delicados para o corpo social, ainda de forma implícita, resgata um modelo cultural dominante, como a relação homem-mulher. Pela metáfora multimodal, analisaremos como Ramiro e Kelvin se enquadram na análise da teoria, uma vez que interpretamos e damos sentidos ao mundo por conceitos básicos, codificando e decodificando-o por meio das metáforas.

Nesta pesquisa, serão abordados todos os aspectos metodológicos realizados, descrevendo se os procedimentos necessários e úteis para identificar as metáforas multimodais, propostos por Forceville (2009) e Sperandio (2015) recolhidos nos discursos produzidos pelo personagem da novela, Ramiro, mapeando os domínios-alvo e domínios-fonte das metáforas que moldam os sentidos construídos no mundo e que refletem aspectos culturais brasileiro.

A fim de breve contextualização, a novela *Terra e Paixão*, escrita por Walcyr Carrasco, teve a sua estreia em 8 de maio de 2023, no horário nobre da Globo, às 21h15, com a previsão de 221 capítulos. A trama gira em torno de romances, rivalidade entre irmãos e a briga de terras permeada por fortes imagens que mostram a força do agronegócio no país. Entre os núcleos secundários, está o relacionamento entre o peão e jagunço Ramiro (Amaury Lorenzo) e Kelvin (Diego Martins). A princípio, Kelvin é apenas um garçom que trabalha no Bar da Cândida (o que seria um bordel), mas depois, ao longo da trama, torna-se cantor bem-sucedido, mas prefere ficar na cidade fictícia Nova Primavera. Isso tem a ver com o seu romance mal resolvido com Ramiro. Apesar de serem tão diferentes – um jagunço bronco e machista e, por outro lado, um garçom gay e artista sensível e engraçado, Walcyr Carrasco aposta na dupla, depois que o



público começa a mostrar grande torcida pelo casal. O que veremos, na análise a seguir, é que as representações criadas dos personagens poderiam significar um avanço no sentido de mostrar a força de personagens gays e o declínio do modelo de masculinidade. Mas a forma caricatural que é construída, reforçando na ideia da dicotomia homem-mulher, macho-fêmea acaba por reforçar padrões heteronormativos.

ANÁLISE DISCURSIVA

De acordo com as teorias apresentadas para a construção do arcabouço teórico-metodológico, a teoria da metáfora multimodal irá auxiliar no processo de construção dos códigos semióticos envolvidos no processo de comunicação sob a análise dos domínios-alvo e domínios-fonte. Considerando-se que as metáforas são parte rotineiras no processo de significação, as novelas também atuam nessa atmosfera, auxiliando na interpretação do mundo. Para isso, foram selecionadas seis cenas extraídas da trama, com diálogos e imagens da Globoplay. A cena 1, de 27 de junho de 2023, reproduz um diálogo entre Ramiro, Kelvin e Luana (interpretada pela atriz e cantora trans Valéria Barcellos), em que o capataz se sente incomodado quando recebe elogios de Kelvin e recorre ao bordão homofóbico/metáfora multimodal “Me respeita que eu sou MACHO”. A cena 2, de 22 de julho de 2023, ainda revela situações bem caricaturais da relação homoafetiva. Na ocasião, Ramiro sonha com Kelvin vestido de noiva, mas é surpreendido na trama com a chegada da sua ex-namorada, que percebe o clima entre os dois personagens e faz uma chantagem sob risco de colocar a “masculinidade” do capataz em risco para a sua família.



As outras cenas começam a apontar uma transformação na forma como o casal é retratado pelo autor da novela. Na cena 3, exibida em 03 de agosto de 2023, Ramiro vive uma dualidade ao não assumir o seu envolvimento com Kelvin, mas demonstra ciúmes e é questionado por Kelvin. É quando surge outro bordão ou metáfora multimodal na novela em relação ao casal homoafetivo “dá um apertãozinho”. A cena 4, de 11 de agosto de 2023, retrata o conflito vivido pelo capataz, que sonha com Kelvin vestido de noiva, mostrando uma certa dualidade na forma como o casal homoafetivo é retratado, ao optar por recorrer a metáforas mais caricaturais. A cena 5, de 21 de agosto de 2023, o casal já está mais próximo e mais íntimo, levando Kelvin a pedir um “apertãozinho”. A cena 6, de 19 de janeiro de 2023, já no final da novela, mostra o *happy end* do casal, com a cena do casamento, mas ainda com clichês, em que Kelvin aparece no casamento com vestido de noiva e Ramiro em trajes tipicamente masculinos.

CENA 1: “ME RESPEITA QUE EU SOU MACHO”

Na cena 1 retratada a seguir, recortada de uma página do *Globoplay* da Globo, que foi ao ar no capítulo 47, no dia 27 de junho de 2023, Encontramos um diálogo entre Ramiro, Kelvin e Luana, onde Ramiro, intrigado, reage à observação de Kelvin de que ele fica bonito quando está nervoso. Na ocasião, ele responde: “Me respeita que eu sou macho”. Trata-se de uma expressão recorrente nas falas do personagem toda vez que se sente inseguro em relação à sua sexualidade masculina e opressora. O “Macho” faz retomar a ideia de homem e dominador.



Figuras 1 e 2 – Ramiro, Kelvin e Luana na novela “Terra e Paixão”



Fonte: *Globoplay*, 2023.

Em “Eu sou macho”, recorreremos à metáfora “HOMEM É SER MACHO”. Acionando a metáfora de ESTADO, em que HOMEM, simbolizado por uma representação social masculina, é domínio-alvo e MACHO é representado por uma prática social em que macho é ter liderança, ser líder, domínio-fonte. Conforme afirma Sperandio (2015), o alvo é fisicamente representado e remete à fonte, que é sugerida pelo contexto imagético. Analisando as práticas sociais associadas ao “ser macho” – como afirmar liderança, não demonstrar medo e se relacionar exclusivamente com mulheres – subentende-se que estas não possuem coragem ou espírito de liderança. Essa perspectiva recorre a uma memória social, histórica e cultural de um Brasil machista e patriarcal, que ainda se destaca na contemporaneidade.



Ao longo da trama, no entanto, fica mais evidente que Ramiro, ao utilizar a metáfora “Homem é macho”, demonstra a sua fragilidade, mesmo sendo o capataz matador, que age a serviço de Antônio La Selva (interpretado por Tony Ramos). Ele vive uma situação de submissão não apenas por ser aquele que recebe ordens, mas também dentro de sua própria relação com Kelvin, retratado como um personagem gay com características consideradas femininas. Kelvin se torna um cantor de sucesso, além de educar Ramiro e influenciá-lo a se arrepender de sua vida criminosa, culminando com um final feliz, onde Ramiro se casa com Kelvin. Entende-se aqui que, mesmo que, de forma bem superficial, a novela retrata as fragilidades tanto do personagem Ramiro em defender a sua masculinidade (“macho”), como também coloca em dúvida se, de fato, o poder está nas mãos do gênero “dito masculino” ou “dito feminino”.

A NOIVA, A CHANTAGEM E O ALTO PREÇO DE “SAIR DO ARMÁRIO”

A cena 2, que foi ao ar no capítulo 66 da novela “Terra e Paixão”, no dia 22 de julho de 2023, ainda reforça uma visão bem estigmatizada e caricatural do casal homoafetivo, mesmo que isso tente ser camuflado, formado por Ramiro e Diego. Na trama, chega em Nova Primavera (a cidade fictícia onde se passa a trama) a suposta noiva que o capataz tinha deixado, Munda (interpretada por Carol Romano). Ao chegar à cidade, ela justifica que foi atrás de Ramiro para selar de vez o casamento, já que há tempos ele o enrola. Por causa disso, ele decide, então, afastar-se de Kelvin para não gerar suspeitas sobre a proximidade entre eles.

No entanto, para reforçar o aspecto caricatural, o desenrolar do triângulo é tratado de forma cômica. No capítulo, na cena que vai ao ar com



a dupla Ramiro e Kelvin, o capataz afirma que, apesar de ter se distanciado do garçom, sentia saudade de dar uns “apertões” nele. Assim, Ramiro procura Kelvin. Observa-se que a expressão “apertões” é uma forma de silenciar o relacionamento, mostrando tanto no nível discursivo quanto no plano audiovisual que, de fato, a forma carinhosa é apenas dar umas beliscadas em Kelvin, tentando não criar um clima de envolvimento mais afetivo e sexual, o que poderia gerar estranhamento no público conservador.

Ao sair à procura de Ramiro, a noiva Munda flagra o casal no bar numa cena íntima, de um “apertão” do capataz no garçom. A passagem abaixo descreve o diálogo entre os personagens

- “Que pouca vergonha é essa?!” – afirma a personagem Munda. A partir daí a noiva fica revoltada e promete espalhar o que viu para a família do peão.
- “Teus primos vão morrer de vergonha” – ameaça. Ramiro tenta se defender dizendo que não fez nada demais:
- “Foi só mesmo um apertão” (Terra e Paixão, Globo, 22 de julho de 2023).

Sentindo-se humilhada, Munda resolve terminar o noivado com Ramiro e exige uma quantia em dinheiro em troca de seu silêncio:

- “Esse noivado ficou anos no ‘não ata nem desata’... Você quase nunca aparecia e agora eu sei por quê”. Eu só vim pra cá pra juntar meu salário e comprar o vestido de noiva, o bolo, os comes e bebes” – afirma (Terra e Paixão, Globo, 22 de julho de 2023).

Ao analisar a partir das metáforas acionadas na cena, em primeiro lugar, tem-se a fala ameaçadora e o termo bastante explorado pela noiva “pouca vergonha”, “morrer de vergonha”, em que o sentido de vergonha é utilizado, no primeiro momento, como um ato que é incomum, que é vexatório, referindo-se



ao fato de dois homens estarem tendo um momento íntimo. O que é considerado normal e naturalizado são as relações heterossexuais. Nesse contexto, ao desafiar o padrão heteronormativo, o casal Ramiro e Kelvin enfrenta uma situação em que, especialmente para um peão estereotipado como “macho”, suas ações podem comprometer sua reputação masculina e colocar em risco o respeito que têm de sua família, primos e da sociedade em geral. Aqui, é reforçado o estigma de que gays, bissexuais e gêneros que não atendam ao padrão heteronormativo são condenados (Goffman, 1988). Da mesma forma, como aponta Alves (2020), a definição de gênero é dinâmica e é construída do ponto de vista cultural e social. Ao trabalhar de forma superficial, caricatural e cômica, temáticas como gêneros e orientações sexuais, a telenovela tende a reproduzir preconceitos e não gerar debates sociais sobre os assuntos (Gonçalves, 2015).

Entende-se, assim, que o sentido construído e reforçado é de que “ser gay” ou ter um “envolvimento homoafetivo” é cometer um dano à imagem do patriarcado heteronormativo. Para não sofrer punições, então o que se tem a fazer é manter em segredo, em sigilo, mesmo sob extorsão, sob chantagem, afinal a ideia de “moralidade” aqui está mais voltada para a questão homoafetiva do que ao ato criminoso de cometer um crime de extorsão.

Figura 3 – Ramiro e Kelvin em cena íntima flagrada pela noiva Munda
Fonte: *Globoplay, 2023.*



Identifica-se a metáfora de relacionamento convencional e a personagem ameaça quando alguém é transgressor em relação a tal modelo, ainda mais quando se trata de o perfil de um peão, capataz, carregado de características masculinas. Flagrado pela suposta noiva, Ramiro então tem a sua masculinidade posta em risco, revelando que ficção e realidade se misturam, já que, na sociedade patriarcal e heteronormativa, um homem supostamente heterossexual quando é descoberto num envolvimento homoafetivo pode ver sua vida entrar em crise, levando em conta os padrões dominantes e hegemônicos. (Morin, 1998; Nolasco, 2001). Ao revelar, mesmo que de forma caricatural e cômica, uma situação que é dramática no cotidiano de homossexuais e dos que não se enquadram nos padrões cisheteronormativos, e dos homens bissexuais que têm dificuldades de assumir seus relacionamentos e “sair do armário”, a novela também coloca em questão o fato de que uma chantagem ou extorsão como ocorre quando a noiva exige dinheiro em troca de silêncio é algo que também é comum acontecer quando homens heterossexuais são flagrados em situações que colocam a sua “reputação” de macho em jogo. Assim, percebe-se que, por meio da chantagem, para vivenciar desejos e relacionamentos homoafetivos, há um preço alto a se pagar.

CIÚMES DE RAMIRO

Já na cena 3, do capítulo 76, de 03 de agosto de 2023, mostra uma certa dualidade no comportamento de Ramiro na sua relação homoafetiva com Kelvin. Sem admitir, mas envolvido já com o garçom, acaba tendo uma situação de ciúmes. Kelvin conta para o parceiro que decidiu fazer aulas de Krav maga e conta que depois do treino estava com o corpo todo dolorido por causa da luta.



“Devagar. Caí muitas vezes na aula de krav maga, eu não fui feita pras artes marciais. Um dos machões da aula me quebrou todo”, comenta. - “Quebrou? Apertou?”, pergunta o capataz. - “Ai... apertou sim... um aperto bem forte”, provoca o garçom. Ramiro, então, assume que não gostou da resposta, e Kelvin pergunta se ele está com ciúmes: - “Ciúme de homem? Eu nunca vou ter porque sou macho. Me respeita”, desconversa o capataz (Terra e Paixão, Globo, 03 de agosto de 2023).

Em seguida, Kelvin revela que vai ficar rico, mas que ainda não pode contar a origem da fortuna que está para receber, o que deixa Ramiro mais intrigado e inseguro. Nota-se aqui que, além de sentir ciúmes de Kelvin, por vê-lo fazendo aulas sob o olhar de outros homens, há também um processo de empoderamento do garçom, que já começa a ter propostas de trilhar uma carreira bem-sucedida como cantor e até deixar “Nova Primavera”. Há, assim, um certo deslocamento dos papéis ditos “masculino” e “feminino”, já que Ramiro se intitula o “macho” (homem), mas quem passa a ditar as regras, mesmo que de forma sutil, é Kelvin (representado até então como a figura que se aproxima da “mulher” e da fragilidade).



Figura 4 – Ramiro fica com ciúmes de Kelvin em “Terra e Paixão”, mas reforça que é “macho”
Fonte:
Globoplay, 2023.



Partido dos estudos de Sperandio (2015), a qual afirma que Forceville (2009) não explora demais modos de análise além dos verbal e imagético, é necessário destacar que já se observam determinadas contradições tanto nas falas como no visual dos personagens. Apesar de Ramiro apresentar vestimentas que remetem a um padrão de ser macho, visto que o trabalho em ser jagunço – o que não tem medo e mata pessoas – é representado pela blusa entreaberta, calça, botinas, armado e fala que pressupõe pouca alfabetização, consequentemente interpelado por um discurso machista, a cena mostra um “homem” fragilizado, com ciúmes e com receio sobre os planos de Kelvin.

CENA 4: “APERTÃOZINHO” DE RAMIRO EM KELVIN

Na cena que foi ao ar no dia 21 de agosto de 2023, no capítulo 91, da novela “Terra e Paixão”, observa-se que Kelvin pede um “apertãozinho” de Ramiro. Tornou-se outro chavão da relação entre os dois personagens. Quando há um indício de que há um clima de atração entre os dois, seja afetiva ou sexual, em vez de usar outros termos, o autor recorre a “apertãozinho”. Pode-se entender, como veremos, que essa metáfora multimodal aponta para o envolvimento afetivo e sexual entre os personagens.

Figura 5 – Ramiro dá um “apertãozinho” em Kelvin em “Terra e Paixão”

Fonte:
Globoplay, 2023.





Assim, ao destacar a metáfora do “apertão” em APERTAR É CARINHO E RELACIONAMENTO, ativa-se o processo metafórico de FORÇA, em que temos do domínio-alvo APERTAR que propõe fixar com força, firmar e/ou unir a algo ou alguma coisa, nesse caso, num sentido negativo. Mas o domínio-fonte projeta o CARINHO E ENVOLVIMENTO AFETIVO E SEXUAL que envolve sentimento de cuidado e de segurança. Nesse sentido, sob análise da metáfora multimodal, pode-se considerar que o domínio-fonte retrata o carinho que ambos os personagens têm um com outro, num processo de flerte para iniciar um relacionamento. O domínio-fonte projeta um domínio-alvo de força, característica de Ramiro por ser um estilo bruto de homem, jagunço, mas podemos interpretar como uma resistência, uma vez que sendo homem, macho, não se envolve com outro homem, refletindo uma cultura machista.

KELVIN APARECE COMO MULHER E O CASAMENTO HOMOAFETIVO

Na cena que foi ao ar no capítulo 83, do dia 11 de agosto de 2023, Ramiro, após um dia de trabalho, chega ao seu quartinho para dormir, mas sonha com Kelvin vestido de noiva. Num primeiro momento, ele não consegue identificar porque o rosto da suposta noiva estará escondido por um buquê de flores, até que, no desenrolar do sonho, ele verifica que se trata de Kelvin. Aparece, então, a imagem dos dois saindo de braços dados da Igreja depois de se casarem. Ramiro, então, acorda assustado e desabafa:

- “Onde já se viu, o Kelvin, de noiva? Ai, minha santíssima...” – afirma o capataz. Como se vê, aqui há um temor por parte de Ramiro que, de fato, ele pudesse estar vivenciado este amor homoafetivo, tanto pelas convenções sociais, já que é um jagunço supostamente heterossexual (“macho”), como pela própria ideia de religiosidade que, aqui, ajuda a construir o sentido conservador do padrão heteronormativo.



Figura 6 – O sonho de Ramiro em que ele vê a imagem do seu casamento com Kelvin



Fonte: *Globoplay*, 2023.

Nesta cena, analisaremos sob viés da metáfora multimodal o modelo cultural presente na produção televisiva atrelada aos costumes machista e patriarcal brasileiro. No recorte de cena, notamos alguns modelos culturais presentes e resgatamos algumas metáforas multimodais. Em se tratando de uma telenovela de uma emissora hegemônica com grande alcance nacional, as cenas não devem ir contra a uma identidade nacional pautada em comportamentos que expressam padrões de práticas machistas e patriarcalistas aos quais interpretam um mundo sob uma ótica cultural dominante, relação homem-mulher, por exemplo. Assim, resgatamos, sob o viés teórico da metáfora multimodal, que **HOMEM É TER UM CASAMENTO COM MULHER**. Recuperamos essa metáfora das **RELAÇÕES HUMANAS**, uma vez que, pela cena, no sonho de Ramiro, o personagem aparece como o patrão de todo o negócio agro e, para sustentar tal



posição, deve ser casado com uma mulher. No entanto, percebe-se que a mulher retratada no recorte é o próprio Kelvin, demonstrando que para não ir contra o padrão de prática brasileira em que dois homossexuais se relacionam, criam um ideário de um modelo cultural binário resgatado pelas roupas de madame de Kelvin, bem como a peruca, remetendo à condição de mulher. Já Ramiro, com roupas que designavam o ser patrão, como o chapéu, casaco e óculos, ou seja, **HOMEM É SER MACHO**.

Finalmente, no dia 19 de janeiro de 2023, no último capítulo da novela, ocorre o *happy end* para o casal Ramiro e Kelvin, que, finalmente, se casam. Como o capataz está preso, a cerimônia ocorre no presídio. A metáfora do casal ainda ficou confusa, ao trazer Kelvin vestido como se fosse uma noiva, com características mais femininas e Ramiro em trajes tipicamente masculinos. Ainda que tenham sido chamados de noivos, as imagens reforçam a caricatura do gay que se assemelha à mulher, repetindo a ideia de que um casal homoafetivo ainda reproduz um modelo dominante entre o masculino e o feminino. Ramiro e Kelvin, que se tornou um casal adorado pelo público, protagonizaram o primeiro casamento gay das telenovelas, com direito a um beijo que não foi selinho, mas que durou mais de 30 segundos, buscando romper com os padrões. As cenas vividas pelos personagens no último capítulo tentaram quebrar estigmas, a começar pela cena em que Ramiro, ao ver Kelvin sob ameaça de um canivete no pescoço colocado pelo personagem Antônio La Selva (Tony Ramos), mesmo com dificuldades para atirar, já que estava arrependido dos seus crimes, dá vários tiros, para salvar a vida do seu parceiro. Em seguida, já na prisão, ocorre o pedido de casamento feito por Ramiro a Kelvin, na frente dos detentos, finalizando com um beijo, sob aplausos de



todos. O terceiro momento foi o casamento do casal na prisão, o primeiro na história da teledramaturgia brasileira, terminado com um beijo.

Figura 7 – O casamento e o final feliz de Ramiro e Kelvin em “Terra e Paixão”



Fonte: *Globoplay*, 2024

Ao analisar as metáforas do casamento, percebe-se que, ainda que tenham colocado em xeque, em alguns momentos, os padrões hetenormativos, o enlace matrimonial reforçou ainda estereótipos ao trazer a figura de um casal no modelo dicotômico do masculino *versus* o feminino. Fica subentendido que, mesmo no casamento entre gays, não se foge aos padrões de que existe a figura de um parceiro que se assemelha a do homem tradicional – no caso o peão, grosseiro e que age como protetor, inclusive do ponto de vista da integridade física do casal, que comete crimes, e, do outro lado, a figura mais sensível, do parceiro que tem características femininas, inclusive na vestimenta, na forma de falar.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A monomodalidade foi, por muito tempo, campo de investigação linguística, em que os textos verbais eram a única forma de análise e, dessa forma, a construção dos sentidos ficavam limitadas a um contexto. Com o avanço da tecnologia, observamos o crescente trabalho com as imagens, cores, gestos, entre outros, aos quais compreendemos que se tornaram parte da vida cotidiana da população. Sob esse viés, as novelas também entraram no campo de investigação da multimodalidade, uma vez que são grandes modalizadoras da cultura brasileira. Nesse sentido, é inegável que as telenovelas fazem parte de um modelo de cultura brasileiro que expressam a forma de pensar da sociedade. Sob a ótica da construção do masculino nesse gênero, pudemos observar que, embora a trama trabalhe e integre grupos minorizados, como Kelvin, ainda é explícito que as relações sociais binárias, como homem-mulher, se sobrepõem, uma vez que é necessário entender o contexto no qual é transmitido o conteúdo televisivo e como os receptores interagem à produção pela audiência que se tem.

Dessa forma, as metáforas multimodais propostas por Sperandio (2015) e Forceville (2009) possibilitaram entender como interpretamos o mundo por meio delas, uma vez que elas estabelecem correspondências entre um domínio-fonte e um domínio-alvo. O recorte do *corpus* das cenas estudadas, refletiram como o cenário ainda demonstra tais relações, como **HOMEM É SER MACHO**, enquadramento da sociedade; **APERTAR É CARINHO E ENVOLVIMENTO AFETIVO E SEXUAL**, envolto a uma característica de cuidado do homem e **HOMEM É TER UM CASAMENTO COM MULHER**, reflete o tido correto na sociedade, o que é resgatado pelas roupas que ativam as metáforas.



Ao longo da novela, começou a haver, entre o público, uma grande aceitação do casal homoafetivo, mesmo que apresentado de forma estereotipada, o que possa, de certa forma, explicar o apego do público, já que trazia cenas muito caricaturais. No entanto, no final da trama, Walcyr Carrasco resolveu tensionar um pouco mais os padrões heteronormativos, fazendo com que Ramiro e Kelvin assumissem publicamente na novela o namoro, dessem o primeiro beijo e, finalmente, no capítulo final protagonizassem o primeiro casamento gay. Trata-se de uma postura que não quebra os estigmas, porque, por meio da análise das metáforas multimodais, constata-se que preserva as características do modelo padrão de se ter um parceiro como a figura do homem, do masculino, tanto nos trajes quanto na postura e o outro que assume as características femininas, claramente identificada na vestimenta e também no comportamento.

A forma caricatural e cômica que foi escolhida para retratar o casal homoafetivo foi outro ponto que faz com que a telenovela aborde de forma simplista questões de gênero e de orientação sexual (Alves, 2020). Ademais, reforça a dualidade que é o traço ainda historicamente marcante do modelo heteronormativo, da junção entre o masculino e o feminino, da binaridade e do modelo cisgênero. Assim, mesmo que protagonizando cenas que podem ter sido inovadoras em alguns aspectos, ainda há muito a ser desconstruído em termos de padrões hegemônicos de sexualidade e comportamento tanto na mídia como na sociedade. É necessário promover discussões acerca dos discursos que mantêm padrões hegemônicos a fim de desconstruir, segundo Derrida (2004), os conceitos estabelecidos e inquebrantáveis.



REFERÊNCIAS

ALVES, C. E. R. **Nome *sui generis***: o nome (social) como dispositivo de identificação de gênero. Belo Horizonte: Sociedade Mineira de Cultura; Ed. da PUC Minas, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã . . . diálogos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FERRARI, L. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2022.

FORCEVILLE, C.; URIUS-APARISI, E. **Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework**. New York: Mouton de Gruyter, 2009.

GEE, J. P. Cultural models. In: GEE, J. P. **An introduction to discourse analysis: theory and method**. London: Routledge, 1999.

GOFFMAN, E. **Estigma**: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GOMES, R. N.; BALESTERO, G. S.; ROSA, L. C. F. “Teorias da dominação masculina: uma análise crítica da violência de gênero para uma construção emancipatória”. **Libertas: Revista de Pesquisa em Direito**, v. 2, n. 1, p. 11-34, 2016.

GONÇALVES, W.C. **A Condessa de Monte Cristo**. A representação da identidade da mulher presa na novela *Insensato Coração*. 178p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2015.

HALLIDAY, M. A. K; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to Functional Grammar**. 3rd edition, London: Hodder Arnold, 2004.



JAKUBASZKO, D. A Representação das masculinidades na telenovela: entre o machismo, o modelo ideal e a ruptura com o modelo hegemônico da masculinidade, 12, 2014. **Anais da Associação Latino-Americana de Pesquisadores em Comunicação (Alaic)**. Peru: PUC-P, 2014, p. 1-25.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold publishers, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

MARTELOTTA, M. E.; PALOMANES, R. Linguística Cognitiva. In: MARTELOTTA, M. E. *et.al*. **Manual de Linguística**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

SANTOS, Z. B. dos. “A Linguística Sistêmico-Funcional: algumas considerações”. **Soletras**, UFVJM, n. 28, p. 164-181, 2014.

SPERANDIO, N. E. “A multimodalidade no processo metafórico: uma análise da construção das metáforas multimodais”. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 7, n. 14, p. 3-26, 2015.

VALENÇA, C. R.; CARVALHO, K. L. (Org.) **Dicionário Juventude e Sexualidade**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2019.

Data de recebimento: 23/04/2024

Data de aprovação: 17/07/2024



O USO DO LETREIRAMENTO PARA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NOS QUADRINHOS DE SANDMAN¹

THE USE OF LETTERING IN THE CONSTRUCTION OF CHARACTERS IN THE GRAPHIC NOVEL SANDMAN

Ícaro Silva GONÇALVES²

Enéias Farias TAVARES³

RESUMO

Nos quadrinhos, de maneira geral, o balão de fala e o letreiramento são elementos que compõem a sua parte textual, podendo determinar a maneira pela qual a parte escrita é lida e compreendida neste sistema. A pesquisa aqui desenvolvida foca no balão de fala e letreiramento, enfatizando o seu papel na caracterização de personagens em quadrinhos. Para tal, são analisados os personagens Sonho, Morte e Delírio na obra *Sandman* (1980-1996), de Neil Gaiman et al., observando como estes elementos refletem a sua caracterização dentro da narrativa. Este artigo usa como base os estudos desenvolvidos por Cagnin (1975), Cirne (1972), Christin (2013), Groensteen (2015), Postema (2018), entre outros pesquisadores da área e de áreas relacionadas, bem como os apontamentos feitos por Todd Klein, o letreirador de *Sandman*, em seu blog sobre o assunto.

PALAVRAS-CHAVE

Histórias em Quadrinhos; Letreiramento; Balão de Fala; Sandman.

¹ Trabalho desenvolvido com apoio da bolsa CAPES/Cnpq nº 88887.687188/2022-00.

² Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. *E-mail*: icarogon@gmail.com.

³ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Professor da Universidade Federal de Santa Maria. *E-mail*: eneistavares@gmail.com.



ABSTRACT

Speech balloons and lettering are, generally, elements that compose the textual aspect of graphic novels, being able to determine how the text may be read and understood in this system. The research developed here focuses on these elements, emphasizing their role in the characterization of characters in graphic novels. Thus, the speech balloons and lettering of Dream, Death and Delirium in the graphic novel *Sandman* (1989-1996), by Neil Gaiman et al, is analyzed, observing how these elements reflect their characterization in the narrative. The studies developed by Cagnin (1975), Cirne (1972), Christin (2013), Groensteen (2015), Postema (2018), among other authors in the area and related areas, as well as notes made by Todd Klein, *Sandman's* letterer, in his blog on the subject, are applied in this essay.

KEYWORDS

Comic Books; Graphic Novels; Lettering; Speech Balloons; Sandman.

INTRODUÇÃO

O presente artigo baseia-se no trabalho de pesquisa desenvolvido durante o Mestrado em Letras, realizado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com auxílio da bolsa CAPES/CNPq. Compreende-se como o ponto principal deste estudo o entendimento da construção de personagens em quadrinhos a partir do seu letreiramento, tendo a narrativa de *Sandman* (1989-1996) como objeto de estudo.

Assim, para o desenvolvimento deste trabalho, é necessário, antes de tudo, compreender o contexto histórico de produção de *Sandman* (1989-1996). Para tal, é traçada uma linha de eventos que levou editoras de quadrinhos dos Estados Unidos, principalmente a DC, a contratarem quadrinistas britânicos durante os anos 1980 e 1990, dentre eles Neil Gaiman, roteirista desta obra.

Em 1950, foi estabelecido nos Estados Unidos o Comics Code Authority, um selo de aprovação criado pela American Comics Magazine Association, que previa uma série de regras acerca do conteúdo dos quadrinhos. Segundo



Nyberg (2019), o documento era dividido em três seções: a primeira referenciava histórias com crimes, a segunda abordava narrativas de terror e a terceira delineava regras gerais sobre a representação tanto nas ilustrações quanto no diálogo sobre coisas como religião, casamento e sexo, de forma a garantir que os quadrinhos fossem apropriados segundo os padrões da época. O uso de palavras como “horror” e “terror” nos títulos foi proibido, assim como a representação de qualquer coisa que pudesse ser considerada como violência extrema ou imagens “desagradáveis” associadas (por exemplo: monstros, vísceras, cenas explícitas de morte, etc.), principalmente, aos quadrinhos de horror.

A criação deste código foi a consequência de uma movimentação contra o sistema dos quadrinhos, partindo de diversos grupos sociais e até mesmo do governo do país. Isto afetou a produção de quadrinhos *mainstream*, visto que estavam limitados quanto ao que poderiam publicar. Em contraposição, o cenário *underground* dos *comix* cresceu durante a década de 1960, já que a grande parte das obras eram de publicação independente e não aderiam aos limites estabelecidos (Nyberg, 2019).

Durante as décadas de 1980 e 1990, após observarem o sucesso da releitura de *Swamp Thing* de Alan Moore, vários quadrinistas britânicos foram contratados por editoras de quadrinhos estadunidenses, principalmente a DC, visando revitalizar o mercado.

Vindos de um contexto social, político e cultural diferente, além de apresentarem uma forte influência dos *comix* e quadrinhos *underground* (Baetens; Frey, 2021), estes artistas britânicos trouxeram uma perspectiva diferenciada para os quadrinhos *mainstream* estadunidenses da época. As produções iniciais tinham como foco principal a releitura de títulos da DC, como foi o caso de *Swamp Thing*, *Black Orchid* e *Sandman*, por exemplo.



Estas obras tiveram muito impacto no cenário dos quadrinhos do país, levando à criação do selo da Vertigo, sob comando de Karen Berger, editora e contato principal destes artistas com a DC.

Sandman (1989-1996) é uma releitura idealizada por Neil Gaiman de um super-herói antigo da DC criado por Gardner Fox e Bert Christman em 1939. Nesta nova história, o personagem deixa de ser um super-herói e torna-se um Perpétuo, uma figura do panteão criado no quadrinho. No caso, a personagem Sandman, também chamada de Sonho, é a antropomorfização dos sonhos, tendo domínio sobre este aspecto do universo.

A narrativa apresenta várias influências de outras obras literárias (especialmente as peças de Shakespeare), diversas mitologias e mesmo movimentos culturais (como é possível observar na estética gótica da personagem Morte) e políticos da época de sua publicação. O quadrinho menciona, por exemplo, questões da comunidade LGBTQIAPN+ nos anos 1980, além de comentar sobre o governo de Margaret Thatcher, primeira-ministra britânica na mesma época. Desta forma, este quadrinho teve um grande impacto tanto durante seus anos de publicação quanto posteriormente, visto que seu sucesso foi um dos fatores que possibilitou a criação do selo Vertigo na DC e, em 2022, a obra foi adaptada para uma série de *streaming* pela Netflix.

Além da complexidade do conteúdo, a obra apresenta escolhas estéticas que também a diferenciam. Considerando isto, o foco da análise aqui desenvolvida é o uso do letreiramento como um elemento de caracterização de personagens em *Sandman*. Para o desenvolvimento do estudo, o trabalho de letreiramento realizado por Todd Klein (1989-1996) durante o período de publicação da obra será observado a partir de teorias que abordam questões estruturais dos quadrinhos e análise de construção de personagens.



No que diz respeito à teoria de quadrinhos, enfatiza-se a obra *O sistema de quadrinhos*, de Groensteen (2015), para a compreensão estrutural deste sistema, bem como os conceitos de interação de imagem e texto *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*, de Postema (2018), o guia de estudos de quadrinhos *Studying Comics and Graphic Novels*, de Kukkonen (2013) e a obra de Moacyr Cirne *Para ler quadrinhos* (1972). Além disso, será utilizada a análise de balões de fala desenvolvidas por Cagnin em *Os Quadrinhos* (1972), a tese de Érico Assis *Aproximações entre letreiramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos* (2018) e, por fim, os depoimentos de Todd Klein sobre processo de letreiramento de *Sandman* disponíveis em seu blog.

Considerando a questão da construção de personagens, o artigo terá como base a obra *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*, organizada por Eder, Jannidis e Schneider (2010), principalmente o texto de Aldama, *Characters in comic books* (2010). Além disso, a tese de Varis, *A Frame of You: Construction of Characters in Graphic Novels* (2013), também é enfatizada como parte fundamental da base teórica deste trabalho, especialmente o capítulo referente ao estudo das personagens em *Sandman*. Quanto à compreensão do quadrinho, a entrevista de Neil Gaiman realizada por Hy Bender, *The Sandman Companion* (1999), também compõe a lista de referências enfatizadas.

Portanto, considerando todos estes apontamentos, este artigo visa traçar a conexão entre o letreiramento de *Sandman* e a caracterização de personagens dentro da narrativa. Para exemplificar a importância deste elemento quanto à sua estética, bem como conteúdo, serão analisadas as



personagens Sonho, Morte e Delírio, observando como os componentes semânticos e estéticos se complementam na sua construção.

DESENVOLVIMENTO

Sandman (1989-1996) é a releitura de um super-herói dos anos 1930. Idealizado por Neil Gaiman, este quadrinho mistura elementos literários, mitológicos e referentes à cultura da época. Composto por 75 volumes, divididos em 10 números, além de diversos *spin-offs*, incluindo os protagonizados pela Morte, uma das personagens mais queridas pelos fãs, *Morte: o preço da vida* (1993) e *Morte: o grande momento da vida* (1996), e *Sandman Overtures* (2013), que antecipa os eventos de *Prelúdios e Noturnos* (1989).

O quadrinho conta a história de Sonho, também conhecido como Sandman, um dos Perpétuos, sete irmãos descritos como antropomorfizações da entropia do universo (ou seja, personificação de coisas compreendidas como constantes e fundamentais no universo): Destino, Morte, Sonho, Desejo, Desespero, Destruição (referido como “o Pródigo” após abandonar seu posto para se tornar um artista) e Delírio, conhecida anteriormente como Deleite, porém cuja natureza se modificou com o tempo, desenvolvendo sua própria forma de perceber e interagir com a sua realidade.

As personagens em *Sandman* são diversas e marcantes, tanto em suas personalidades, geralmente construídas através do texto, quanto em suas representações imagéticas nos quadrinhos. Sobre esta dinâmica entre os componentes semânticos e os pictóricos do sistema narrativo, é possível estender a ideia de solidariedade icônica posta por Groensteen (2015):

Definiremos como solidárias as imagens participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem



plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (Groensteen, 2015, p. 27-28)

Portanto, o conceito de solidariedade icônica define a interação justaposta das imagens nas histórias em quadrinhos, organizadas de tal forma que sua relação constrói a ordem narrativa. Assim como as imagens em quadrinhos, os componentes semânticos, como balões de fala, por exemplo, também são ajustados aos quadros de maneira a interagir de modo a construir a história. É através da sua organização que a ordem de leitura e compreensão é determinada. Como coloca Cirne (1972) “[...] ler uma estória em quadrinhos é ler uma articulação dos seus planos.” (p. 140).

A leitura, portanto, depende da observação das palavras e imagens em sequência (Kukkonen, 2013), considerando suas dinâmicas de interação. Nos quadrinhos, estes elementos se afetam diretamente, não apenas considerando o que representam, mas também como o fazem.

Chistin (2006) aproxima a escrita da imagem, afirmando que “a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela.” (p. 64). Assim, pensando a escrita como imagem, ressalta-se a importância na sua forma e no local onde é colocada. No caso dos quadrinhos, este aspecto estético das letras é enfatizado através do letreiramento, ou seja, o desenho das letras nos quadrinhos (Yamada, 2015). Dessa forma, além de ter sentido textual, os componentes semânticos nas narrativas gráficas compõem sentido também através do seu design, ou seja, sua estética. Tem-se, então, uma intersecção entre os códigos que constituem as histórias em quadrinhos no letreiramento.



O letreirista Nate Piekos, em seu livro *The essential guide to comic book lettering* (2021) explica a função deste profissional na construção dos quadrinhos:

Um letreirista usa o roteiro do escritor para criar praticamente todos os componentes textuais que você vê em uma história em quadrinhos [...] Nós guiamos os olhos do leitor de um elemento para o próximo, para que nunca se confunda ou saia da história. Nosso objetivo é criar um design gráfico que complemente o estilo da arte presente e do gênero da história em quadrinhos. ⁴(Piekos, 2021, p. 13, tradução nossa)

É possível compreender, portanto, o processo do letreiramento como algo que deve considerar tanto imagem quanto texto, colocando as palavras como imagem ao considerar sua aparência estética. Observa-se, então, que as letras tomam dimensão pictórica dentro deste cenário.

Como Piekos coloca, durante o letreiramento, o profissional deve pensar questões de roteirização simultaneamente ao design gráfico, de forma que os componentes semânticos e os pictóricos não destoem, mas se complementem. Assim, o letreiramento também considera as questões estéticas não apenas do conteúdo do texto, mas também do traço com que este é colocado nas histórias em quadrinhos. Como coloca Érico Assis (2018) “Em um meio como nos quadrinhos, onde o pictórico — a imagem sem referente linguístico — é dominante, esta característica imagética da letra fica ainda mais pronunciada” (p. 153).

⁴ A letterer uses the writer’s script to create virtually all the text components you see in a comic book [...] We guide the reader’s eye from one element to the next, so they’re never confused or taken out of the story. Our goal is to create engaging graphic design that compliments the style of the underlying artwork and the genre of the comic book. (Piekos, 2021, p. 13)



Outra questão que define este processo é a localização do texto no quadro. Diferente de outros livros, as histórias em quadrinhos apresentam, na sua maioria, espaços definidos para a sua parte textual. Nesse meio, a maior parte dos componentes semânticos é localizado dentro dos balões de fala, elemento característico dos quadrinhos e utilizado para estabelecer o diálogo entre personagens.

Como Cagnin (1975) coloca, os balões de fala “transformam o elemento linguístico em imagem” (p. 120), trazendo não apenas o conteúdo das falas, mas conferindo outras qualidades à ela, como entonação, revelando as emoções do falante. Enquanto o balão mais comum é ovalado, com fundo branco e letras pretas, é possível identificar diversos outros formatos. Por exemplo, um balão em forma de nuvem indica um pensamento ou bordas pontiagudas e irregulares podem indicar que a personagem está gritando.

Então, semelhante ao letreiramento (podendo até mesmo ser compreendido como uma extensão deste), o balão de fala exhibe tanto componentes semânticos (as falas das personagens) quanto estéticos, considerando seu formato e sua cor. Esta ideia é reforçada por Groensteen ao colocar o balão de fala como portador de informação e informação em si. Dessa forma, durante o processo de leitura, constrói-se no imaginário do leitor a percepção dos sons presentes nos quadrinhos (Hague, 2014).

Assim como o texto nos quadrinhos é compreendido como a interação entre o conteúdo e sua estética, as personagens aqui também são construídas por seus componentes semânticos quanto pictóricos. Enquanto em narrativas sem imagens tanto a aparência quanto a personalidade e subjetividade das personagens são formadas apenas por palavras, nos quadrinhos esta caracterização conta com elementos textuais e imagéticos. Ou seja, enquanto



a aparência é determinada por componentes pictóricos, a subjetividade das personagens pode ser compreendida através das informações semânticas presentes nos seus balões de fala e pensamento (Aldama, 2010).

Sandman, assim como em outros quadrinhos longevos, foi ilustrado por diferentes artistas durante a sua publicação. Isso pode apresentar um desafio ao considerar a consistência na representação das personagens, como consequência dos diferentes estilos artísticos. Enquanto super-heróis tem uniformes facilmente reconhecíveis, o mesmo não ocorre em *Sandman*, considerando que boa parte das personagens, apesar de geralmente apresentarem formas antropomórficas, não são humanas. Uma solução para a identificação das personagens independente se sua aparência é o balão de fala e o letreiramento, como explica Varis (2013):

Adicionalmente, os próprios Perpétuos desafiam a coerência com suas constantes mudanças de aparência [...]. Contudo, há certos indicadores através dos quais a família dos Perpétuos é facilmente identificada, o mais estável deles sendo seus balões de fala individualizados [...]. Este uso inteligente de identificadores pode transformar a inconsistência visual destes personagens em um recurso; isto diminui o conflito entre os diferentes estilos dos vários artistas que trabalharam em *Sandman* durante seus sete anos de publicações mensais. (Varis, 2013, p. 135, tradução nossa)

Portanto, ao conferir personagens seletas com balões de fala especiais, como afirma Todd Klein, letreirista de *Sandman*, em seu blog, estes passam a exercer diversas funções dentro da obra. Além de serem uma representação da voz única de cada uma destas personagens, principalmente considerando os Perpétuos, é estabelecida também um indicador coerente da presença de certas figuras independente de sua aparência – devido ao estilo particular dos



artistas ilustrando os quadrinhos, ou mesmo como consequência de serem metamorfos, adaptáveis de acordo com a situação e com quem interagem. Ademais, neste caso em particular, os balões de fala e letreiramento funcionam como uma representação das características mais subjetivas das personagens. Portanto, podem refletir, por exemplo, sua função como Perpétuo (ou seja, como antropomorfização de uma constante da existência), suas convicções, ou mesmo o tipo de discurso que favorecem.

Um exemplo desta variação na forma pode ser observado em *Sonho de Mil Gatos*. Como sugere o título, esta história é protagonizada por gatos, sendo que mesmo eles possuem um balão de fala diferenciado, já que os falantes – ou pensadores, no caso, já que o diálogo ocorre, neste caso, entre fala e pensamento – não são humanos. Em *Sandman Companion* (1999), é adicionada uma fala de Todd Klein, letreirista de *Sandman*, aponta que para indicar a forma de comunicação entre felinos, ele usou o formato mais comum do balão de fala (ovalado, fundo branco e letras pretas) conectado às personagens por bolhas, como em balões de pensamento.

Antes deste volume, os leitores são apresentados ao Sonho com a aparência de um homem alto, pálido, de cabelos pretos e bagunçados, usando sempre roupas escuras, geralmente com temperamento soturno. Contudo, como as personagens desta narrativa são, predominantemente, gatos, quando Sonho faz sua aparição, é com uma forma felina. A sua identificação na narrativa é possibilitada, além de seus olhos brilhantes, por seu balão de fala característico: bordas irregulares, fundo preto e letras brancas, como é possível observar na Figura 1.



Figura 1: Exemplo de balão de fala e letreiramento de Sonho
Fonte: (Gaiman *et al.*, n. 18, p. 14)



Observa-se, desta forma, a importância do balão de fala e letreiramento como indicador de personagem quando a sua aparência apresenta variações extremas, não apenas considerando elementos facilmente mutáveis (cabelos e roupas, por exemplo), mas também a espécie do falante.

Sobre a criação destes balões de fala, Todd Klein descreve este processo como algo feito pelo conjunto de profissionais que trabalharam no início desta obra, principalmente Neil Gaiman e Karen Berger. Ele ressalta que os balões especiais foram um requisito de Neil Gaiman, enfatizando que certas personagens, devido sua importância narrativa, além de sua posição de poder, deveriam ter estas características refletidas pelo letreiramento associado a elas. Ressaltando aqui os Perpétuos, Klein explica a especificidade de cada um deles em seu blog ao mencionar o arco *Estação das Brumas*:



Okay, então *Estação das brumas* começa introduzindo mais irmãos do Sonho. Cada um precisava de algum tipo de estilo de letreiramento especial, eu achava, para mostrar que eram iguais em seus poderes icônicos. A fala de Destino era simplesmente em itálico (realmente só inclinada). Nós já conhecemos Desejo e Morte. Neil tinha uma ideia específica para o estilo de Delírio, que representasse o tipo de variedade louca, ora mais alto, ora mais suave, como algo entrando e saindo de foco [...]. Desespero apenas tinha um balão com bordas irregulares para denotar uma voz quebradiça e áspera. (Destruição, quando finalmente o conhecemos, possuía um balão de borda mais grossa para indicar uma voz alta e ecoante).⁵(Klein, s.d., tradução nossa)

A partir desta afirmação de Klein, é possível compreender o que foi levado em consideração para a confecção de cada balão de fala e letreiramento. Desta forma, o trabalho realizado por Klein proporciona uma voz única à estas personagens, diferenciando-as das outras na narrativa e ressaltando sua presença e seu impacto na história.

Para compreender mais esta questão, serão analisados a seguir três destes sete irmãos: Sonho, Morte e Delírio.

Sonho, também conhecido como Morfeu e Sandman, é a personagem principal de *Sandman*, como o nome sugere. Apesar haver volumes com outros protagonistas, como Rose Walker em *Casa de Bonecas* e Barbie em *Um Jogo de Você*, Sonho é uma presença constante nestas histórias, sendo que seu desenvolvimento como personagem perpassa todos os momentos da narrativa.

⁵ Okay, so *Season of mists* begins by introducing more of Dream's siblings. Each of them needed some sort of special lettering style, I thought, to show that they are equals in their iconic power. Destiny's speech was simply italic (really just slanted). We'd already met Desire and Death. Neil had a specific idea for Delirium's style, that it represented the sort of mad variety, getting louder and softer, like something going in and out of focus [...]. Despair just had a rough balloon edge to denotate a ragged, rough voice. (Destruction, when we finally meet him, had an extra bold border to denotate a loud, booming voice). (Klein, s.d.)



De acordo com Gaiman (2003), o quadrinho de *Sandman* pode ser compreendido como “O Senhor dos Sonhos aprende que devemos mudar ou morrer e toma uma decisão.”⁶ (tradução nossa). Portanto, o tema de mudanças e sua inevitabilidade é central à narrativa, sendo que o quadrinho demonstra como diferentes personagens lidaram com esta mesma epifania que Sonho tem após seu cativeiro em *Prelúdios e Noturnos*.

Como já foi demonstrado na Figura 2, Sonho apresenta um balão de fala com bordas irregulares, fundo preto e letras brancas. Segundo Klein, a conceptualização estética deste letreiramento foi feita por Karen Berger, a editora do quadrinho. Devido às especificidades da qualidade de impressão da época, Klein afirma que inicialmente se opôs ao uso de um fundo preto com letras brancas, pois acreditava que as letras ficariam borradas e quase ilegíveis. Contudo, o letreirista afirma que foi uma decisão correta da parte da editora: este esquema de cores conferiu à personagem uma voz distinta e marcante que ecoa pela narrativa.

Além do formato irregular, o esquema das cores utilizadas na fala de Sonho é inverso ao presente na fala de outras personagens, com uma predominância do preto ao fundo, com a letra e o contorno em branco. Considerando que a personagem em questão é a antropomorfização dos sonhos, o balão de fala e o letreiramento associados ao Sonho indicam o contraste entre o consciente e o inconsciente.

Enquanto as outras personagens se comunicam no nível consciente, representado aqui com o balão de fala oval, com fundo branco e letras pretas, o letreiramento de Sonho é uma extensão de sua natureza: assim, sua fala

⁶ “The Lord of Dreams learns one must change or die and then makes his decision” (Gaiman, 2003)



remete ao inconsciente, o onírico. Desta forma, o esquema de cores utilizado no letreiramento de Sonho é sempre inverso ao das outras personagens.

Isto pode ser observado em *Sandma Overtures* (2013) quando Sonho se comunica com uma Quoria, uma planta alienígena capaz de sonhar. Por ser uma planta, seu balão de fala possui fundo verde ao invés de branco. Conseqüentemente, a fala de Sonho acompanha este esquema de cores de forma inversa. Ou seja, enquanto ainda apresenta formato irregular e fundo preto, as letras dentro desse balão, bem como o seu contorno, são verdes. Isto coloca a essência de Sonho (inconsciente, onírico) com a das personagens com quem se comunica.

Por outro lado, enquanto todos os Perpétuos apresentam o balão de fala específicos, Morte se diferencia deles pelo fato que o letreiramento associado a ela é igual ao da maioria das personagens, ou seja, oval, com fundo branco e letras pretas.

Em *Sandman*, Morte é uma mulher jovem e gótica, caracterizada por sua empatia, compaixão e positividade. Entre os Perpétuos, ela é quem mais interage com as personagens humanas da narrativa, acompanhando-as após o fim de sua vida, como ocorre na sua primeira aparição nos quadrinhos em *O Som de suas Asas*. Durante a narrativa, ela assume papel de mentora, irmã mais velha e, ocasionalmente, a voz da razão, principalmente em suas conversas com Sonho, equilibrando o seu pessimismo e responsabilizando-o por suas ações, quando necessário.

Sobre esta representação da figura da Morte, Cadle (2012) ressalta que “[...] Morte se esforça para ser igualitária: ela busca as semelhanças ao invés das diferenças sobrenaturais entre elas e os humanos.”⁷ (2012, p. 43, tradução

⁷ “[...] Death takes pains to be egalitarian: she aims for the commonalities rather than the supernatural differences between herself and humans.” (Cadle, 2012, p. 43)



nossa). Esta aproximação que Morte busca estabelecer é refletida em seu balão de fala e letrairamento, que é igual ao usado para a maior parte das outras personagens, principalmente os seres humanos da narrativa.

A Figura 2 contrasta o balão de fala da Morte com o de Sonho, além de exemplificar o papel de irmã mais velha que ela tem em relação a ele e aos outros Perpétuos, apontando que deve se responsabilizar pelas suas ações com Delírio.



Figura 2: Exemplo de balão de fala da Morte
Fonte: (Gaiman et.al., n. 46, p. 21)

Assim, é possível observar como as características da Morte são refletidas na sua fala, principalmente no que diz respeito ao impacto que sua interação com a humanidade exerceu sobre a personagens. No caso, Morte conversa com Sonho sobre os acontecimentos anteriores no arco *Vidas Breves*. Delírio, a mais nova dos Perpétuos, convence Sonho a acompanhá-la na sua busca por Destruição, o irmão que abandonou o posto. Apesar de auxiliá-la no início, eles entram em conflito e Sonho abandona brevemente a jornada, ferindo os sentimentos da irmã. Desta forma, Morte o encontra e pede que resolva a situação, já que esta é sua responsabilidade, enfatizando que Delírio (como sugere o nome) não é necessariamente “estável”.



Como foi colocado na introdução, o tema de mudanças perpassa a narrativa, sendo que uma das personagens que melhor o representa é Delírio. Anteriormente, a mais nova dos Perpétuos era conhecida como Deleite, porém, após acontecimentos misteriosos, ela passa por uma metamorfose. Ao contrário de Destruição, que abandona seu posto, mas ainda mantém o seu título e sua essência (ou seja, continua sendo uma personificação da destruição), Delírio altera completamente o que representa, tornando-se algo completamente diferente do que era antes.

Representando esta metamorfose, a ilustração de Delírio é a que mais apresenta mudanças dentro do mesmo arco narrativo, até mesmo dentro do mesmo volume. Enquanto a maior parte das diferenças visuais das outras personagens ocorre em diferentes partes da história e como consequência dos estilos pessoais de cada artista que trabalhou na obra, a aparência de Delírio muda constantemente, até mesmo dentro da mesma página, como é possível observar na Figura 3.

Figura 3:
As aparências de
Delírio em
Vidas Breves
Fonte: (Gaiman
et.al., n. 48, p. 10)



A imagem acima ocorre em *Vidas Breves*, após Delírio e Sonho encontrarem Destruição. Aqui, ela explica para o irmão perdido suas aventuras para encontrá-lo, tomando a aparência que tinha em cada uma das etapas que descreve. É possível notar as mudanças de cada momento, enfatizando a fluidez física da personagem, sendo que o único elemento que se mantém constante é seu

balão de fala e letreiramento (com exceção da imagem do meio, no qual o balão não apresenta cores, refletindo os sentimentos negativos que sentia neste ponto da história).

O balão de fala e letreiramento de Delírio é multicolorido, com contorno irregular e letras de diferentes tamanhos. Isto faz com que a personagem se destaque na narrativa, estabelecendo um ponto de identificação considerando que sua aparência passa por várias mudanças. Swehla (2017) discorre sobre esta questão na caracterização de Delírio:

[...] o número de elementos repetidos é limitado: o leitor precisa notar se o balão de fala é multicolorido para certificar de que a personagem é de fato Delírio. Portanto, os limites entre uma personagem e outra ficam indefinidos no esquema do leitor, algo que depende consideravelmente na identificação visual das personagens. Ao jogar com o esquema desta forma, a personagem Delírio subverte a expectativa de reconhecimento de personagem baseado em sua representação visual, consequentemente expondo o quanto o leitor apoia-se nestas imagens como indicativos de identidade [...] Delírio desestabiliza estas construções através da fragmentação da sua forma física e a mudança constante de suas características externas de tal modo que leva o leitor a reavaliar constantemente o que significa ter uma identidade louca.⁸ (Swehla, 2017, p. 125-126, tradução nossa)

⁸ [...] the amount of repetition is limited to only a few things: the reader has to check if the speech bubble is multi-colored in order to make sure that the character is in fact Delirium and not another character. Thus, the boundaries between one character and another are blurred in the schema of the reader, a schema that relies heavily on the visual identification of the characters. By playing with the schema in this way, the character of Delirium subverts the expectation of character recognition based on visual representation, thus exposing how much the reader relies on these images as clues to identity [...] Delirium de-stabilizes these constructions through the fragmentation of her physical form and the constant shifting of her external characteristics in a way that causes the reader to constantly re-evaluate what it means to have a mad identity. (Swehla, 2017, p. 125-126)



Delírio, como Swehla coloca, é uma presença que desconstrói esquemas de leitura estabelecidos e desafia o discurso predominante de outras personagens dentro da narrativa, reforçando, desta forma, a característica do universo que personifica em *Sandman*. No caso da narrativa, seu discurso, ao ser representado por diversas cores e tamanhos de letras, cria uma lógica única de entendimento que desafia a de outras personagens na história. A irregularidade do seu letreiramento, portanto, reforça as características internas da personagem, permitindo que o leitor tenha um entendimento mais completo de Delírio e de seu espaço na narrativa.

Considerando os exemplos analisados acima, observa-se que o letreiramento e o balão de fala, em *Sandman*, além de permitir o diálogo e a interação entre as personagens, também pode reforçar a caracterização destas dentro da narrativa. Ao conferir uma voz e presença distinta a cada personagem, constrói-se uma dinâmica complexa entre os componentes visuais e textuais da obra, adicionando nuance à experiência de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou definir a importância do letreiramento e do balão de fala, ressaltando seu papel na construção de personagens, funcionando como sua voz e extensão de sua personalidade na narrativa. Em *Sandman*, esta dinâmica é observada, principalmente, através do uso de balões de fala especiais, que permitem a compreensão da subjetividade dentro da obra.

Usando de exemplo *Sonho, Morte e Delírio*, é possível observar como estes componentes semânticos e pictóricos se interseccionam, enfatizando o impacto de seu conteúdo e, principalmente, sua construção visual. O balão de fala e o letreiramento, desta forma, dão nuance à narrativa em *Sandman*,



especialmente considerando personagens sobrenaturais, cujo padrão de fala os aproxima ou afasta dos outros seres na obra.

Compreende-se, assim, que os aspectos estéticos, juntamente ao conteúdo textual encontrado nas falas e nos pensamentos das personagens, criam possibilidades de leitura, análise e compreensão da obra.

REFERÊNCIAS

ALDAMA, Frederick Luis. Characters in comic books. *In*: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (ed). **Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Berlim/ Nova York: Walter de Gruyter GmbH & Co. 2010.

ASSIS, Érico Gonçalves de. **Aproximações entre letreiramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Tradução, Florianópolis, 2018.

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **British influences on the graphic novel: a discussion of the “Invasion” model of interpretation**. *In* The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature, Vol. II. BRADFORD, Richard. John Wiley & Sons Ltd. 2021.

BENDER, Hy. **The Sandman Companion**. Vertigo. 1999.

CADLE, Lanette. The power of the perky: the feminist rhetoric of Death. *In*: DRUCKER, Aaron; PRESCOTT, Tara (ed.). **Feminism in the worlds of Neil Gaiman: essays on the comics, poetry and prose**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012, p. 32-47.

CAGNIN, Antônio Luís. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática. 1975



CIRNE, Moacy. **Para Ler Quadrinhos**. Porto Alegre: Vozes. 1972.

CHRISTIN, Anne-Marie. **A imagem enformada pela escrita**. In Poéticas do visível, org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras UFMG. 2006. p. 63-103.

GAIMAN, Neil *et al.* **The Sandman**. DC Comics. 1989-1996.

GAIMAN, Neil *et al.* **The Sandman: Overture**. Vertigo. 2013.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Tradução: Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial. 2015. Título Original: The system of comics.

HAGUE, Ian. **Comics and the senses: a multisensory approach to comics and graphic novels**. Londres e Nova York: Routledge Taylor & Francis group. 2014.

KLEIN, Todd. How it all began. **Todd Klein: lettering - logos - design**. Disponível em: <https://kleinletters.com/LetteringTop.html> Acesso em: 14/03/2023

KLEIN, Todd. How it all began. On Neil Gaiman/Sandman. **Todd Klein: lettering - logos - design**. Disponível em: <https://kleinletters.com/NeilGaimanLettering.html> Acesso em: 14/03/2023.

KUKKONEN, Karin. **Studying Comics and Graphic Novels**. Reino Unido: John Wiley & Sons. 2013.

NYBERG, Amy Kiste. **The Comics Code**. In: The Routledge Companion to Comics, BRAMLETT, Frank; COOK, Roy T.; MESKIN, Aaron. Routledge: Londres. 2016.

PIEKOS, Nate. **The Essential Guide to Comic Book Lettering**. Image Comics. 2021

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. Tradução: Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis. 2018.



SY FY. The Birth of Vertigo Comics: Karen Berger Explains How It Began (Behind the Panel). YouTube. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I3HzdbLiff8>

SWEHLA, Tessa Starr. **The two-sided coin:** madness and laughter as subversion in Alice's Adventures in Wonderland and The Sandman. Dissertação (mestrado) - Universidade de Arkansas, Fayetteville. 2017. Disponível em: <https://scholarworks.uark.edu/etd/1941>

VARIS, Essi. **A Frame of You:** Construction of Characters in Graphic Novels. Tese (doutorado) - Universidade de Jyväskylä, Departamento de Estudos de Arte e Cultura. 2013.

YAMADA, Marjorie Amy. **Falando em Quadrinhos:** a influência do letreiramento nas histórias em quadrinhos. Universidade de Brasília: Departamento de Design. Dissertação de Mestrado. 2015.

Data de recebimento: 11/06/2024

Data de aprovação: 24/10/2024



A STRUCTURALIST ANALYSIS OF *A CAIXA DE AREIA OU EU ERA DOIS EM MEU QUINTAL*

UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DE *A CAIXA DE AREIA OU EU ERA DOIS EM MEU QUINTAL*

Guilherme Mariano Martins da SILVA¹

RESUMO

Este trabalho explora as complexidades narrativas e as dimensões intertextuais dentro da novela gráfica de Lourenço Mutarelli, *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005). Através de uma análise detalhada de seus elementos temáticos e estruturais com base no arcabouço teórico de Silva (2015), a narrativa é revelada como uma fusão complexa de realidade e ficção, memória e criação. A obra de Mutarelli desafia convenções de gênero, destacando as fronteiras porosas entre diferentes formas de arte e questionando como arte e narrativas se intersectam. A exploração de ritmo e visualidade investiga a interconectividade da narração através de estruturas midiáticas diversas. Tematicamente, a narrativa de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* convida os leitores a se engajarem ativamente com seu discurso e debate filosófico sobre tempo, memória e a natureza de nossa própria realidade.

PALAVRAS-CHAVE

A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal. Lourenço Mutarelli. Interestruturas. Romance Gráfico. Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

This paper explores the narrative intricacies and intertextual dimensions within Lourenço Mutarelli's graphic novel *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005). Through a detailed analysis of its thematic and structural elements based on the theoretical frame-

¹ Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Professor da Universidade Regional do Cariri. *E-mail*: guilherme.mariano@urca.br.



work of Silva (2015), the narrative is revealed as a complex fusion of reality and fiction, memory and creation. Mutarelli's work challenges genre conventions, highlighting the porous boundaries between different art forms and questioning how art and narratives intersect. The exploration of rhythm and visuality explores the interconnectedness of storytelling across diverse media structures. Thematically, the *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*'s narrative invites readers to engage actively with its discourse and philosophical debate about time, memory and the nature of our own reality.

KEYWORDS

A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal. Lourenço Mutarelli. Interstructures. Graphic Novel. Brazilian Contemporary Literature.

INTRODUCTION

A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal (2005)² is a graphic novel that features Mutarelli himself, along with his family and cats, as characters. This technique challenges the boundaries between reality and fiction, underscored by the alternating narratives within the work. One storyline depicts the author as a character, portrayed with realistic detail within an urban setting. Here, the author-character recounts the creation of his own narrative, seeking to capture a slice of his existence. Intriguingly, he introduces a meta-fictional element by incorporating his theory of receiving childhood toys from his younger self through his cat's litter box sand — a fantastical and unrealistic concept. The second storyline introduces two cartoonish characters, who find themselves lost in a desert, confined to a Fiat Uno car. To pass the time, they share fabricated stories with each other.

This alternation between storylines creates a tension that constantly brings the narratives closer together and then pushes them apart within

² *The sandbox or I was two in my backyard* is a literal translation for the title



the narrative. The recurring motif enabling this interplay is the desert allegory, symbolizing the stranded characters, as well as the sand itself, which is a synecdochic link between the cat's sandbox and the backyard of the author's younger self.

THE GRAPHIC NOVEL AND INTERSTRUCTURALIZATION.

The graphic novel *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal* was published in 2005, marking Lourenço Mutarelli's return to creating graphic narratives after a five-year hiatus from writing and drawing comics, following his last work *A Soma de Tudo Parte 2*³ in 2000. Although *Mundo Pet* was published in 2004, the narratives within had been created and shared between 1998 and 2000 on the now-defunct website CyberComix. During this five-year break from comics, Mutarelli focused on producing novels such as *O Cheiro do Ralo*⁴ in 2002, *Natimorto*⁵, and *Jesus Kid*, both from 2004. Consequently, he predominantly engaged with written texts during this period, setting aside drawing, inking, and the structure of graphic novels. Liber Paz emphasizes the significance of the chosen format for the production of the 2005 graphic novel:

The proximity of *A caixa de areia* with literature starts with the format chosen for its publishing: 14 x 21cm. The inside, in its majority, was printed in pollen paper, in black and white (exception made to the prologue pages and the last two pages). These characteristics were deliberately chosen by the author (Mutarelli, 2007a) and seek

³ The sum of everything part 2 is a literal translation for the title.

⁴ Drained. Here I'm using the name used to translate the movie based on the novel.

⁵ The Stillbirth is a literal translation for the title.



intentionally to remit to the basic book format of literary novels. (Paz, 2008, p. 183).⁶

Therefore, it represents Lourenço Mutarelli's deliberate engagement with literary dialogue through its unique format. This work intentionally adopts a literary form, marking a departure from traditional graphic novel conventions prevalent in European and North American formats. Instead of adhering to these established norms, Mutarelli chooses to integrate the structure⁷ of textual novels, a significant shift that imbues the work with both structural and superstructural implications. By eschewing conventional graphic novel formats and embracing a literary approach, Mutarelli's work undergoes an **interstructuralization of format**, which is

characterized by the adoption of a form/format/envelope/material that immediately refers to another genre or medium different from the one primarily conveyed. Thus, these are modes of format inter-structuring: a book that adopts the form of a photography album by incorporating its dimensions, or that incorporates the appearance of a geographic atlas, a personal diary, because in all these situations a novel, a book of stories or poetry would be disguising its layout and

⁶ A aproximação de *A caixa de areia* com a literatura começa pelo formato da publicação: 14 x 21cm. O interior, em sua maioria, foi impresso em papel pólen, em preto e branco (exceção feita às páginas do prólogo e às duas últimas páginas). Essas características foram escolhas deliberadas do autor (Mutarelli, 2007a) e buscam intencionalmente remeter ao formato básico dos livros de romances literários. (Paz, 2008, p. 183). (in the original)

⁷ As understood by Walter Benjamin.



expected conveyance in another, thereby transforming the meaning of its medium into another. (Silva, 2015, p. 24).⁸

By eschewing conventional graphic novel formats and embracing a literary approach, Mutarelli's work undergoes what can be termed as interstructuralization of format⁹, signifying a formal experiment that challenges genre boundaries and highlights the narrative's form. This transformation reflects an ideological shift towards elevating graphic novels to the status of esteemed literary works (within marketing perspectives), aligning Mutarelli's graphic prowess with his acclaimed written novels.

Thus, *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*, Mutarelli's graphic composition echoes cinematic narrative techniques, utilizing imagery layout akin to film frames. His creative process, influenced by a cinematographic perspective, underscores the intersection between literature and visual culture, acknowledging the prevalent dominance of image-centric narratives in contemporary artistic discourse.

Schøllhammer (2007) poses a significant question about imagery in contemporary literature: "How can one read literature today without taking

⁸ se caracteriza pela adoção de uma forma/ formato/ invólucro/ material que remete imediatamente a outro gênero ou mídia diferentes daquele que veicula primariamente. Dessa forma, são modos de interestruturação de formato: um livro que adota a forma de um álbum de fotografia ao incorporar suas dimensões, ou que incorpora, a aparência de um Atlas geográfico, de um diário pessoal, pois em todas estas situações um romance, um livro de contos ou de poesia estariam travestindo sua diagramação e veiculação esperada em outra e, doravante, transformam o sentido de sua mídia em outro (Silva, 2015.p.24). (in the original)

⁹ This interstructuralization of format is further explored in Mutarelli's subsequent work, "Quando Meu Pai Se Encontrou Com o ET Fazia Um Dia Quente" (2012), where the graphic novel's dimensions (27.50 cm x 20.50 cm) evoke the appearance of photographic albums, echoing thematic elements related to photography and memory within the narrative.



into account the dominance of visual culture?¹⁰” This question, especially concerning comic book writing, has already been addressed by Scott McCloud (2005) and Douglas Wolk (2007). However, the concept of visuality itself differs across various artistic forms such as movies, photography, painting, sculpture, drawing, and more. Mutarelli himself has stated in interviews that his creative process is heavily influenced by a cinematic perspective, emphasizing the role of the camera in shaping his artistic vision.¹¹:

In comics there is an innate movement, the movement is built with the sequence and I like this kind of interactivity more. [...]I make the structure, my stories framework, thinking the angles, the times, the camera direction in each scene, like it is made in cinema (2008)¹²

Considering this, it becomes evident that cinematic imagery is an integral part of this author’s creative process in composing graphic novels. However, there is a question akin to the chicken-or-egg dilemma, as Mutarelli’s cinematic aesthetic closely resembles that of storyboarding, which itself bears similarities to the structure of graphic narratives and likely draws influence from it. Cirne (1972) suggests that any comparison between cinema and comics hinges on the differentiation of time and space. According to the critic, cinema unfolds sequentially through time, whereas graphic narratives are sequenced

¹⁰ Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem? (in the original)

¹¹ Mutarelli interview for Ide, **Available in:** http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200026&script=sci_arttext

¹² Nos quadrinhos existe um movimento inato, o movimento é construído com a seqüência e gosto mais desse tipo de interatividade. [...] Faço a estrutura, o enquadramento de minhas histórias, pensando nos ângulos, nos tempos, na direção da câmera em cada cena, como é feito no cinema. (2008) (in the original)



through spatial arrangements. This notion is further supported by McCloud (2005, p. 7): “Space does for comics what time does for film.”

It is important to highlight the significance of page layouts in creating temporal rhythm, as theorized by Eisner (1999) and McCloud (2005). Their writings on graphic narrative composition and structure emphasize the strategic placement of panels on the page and underscore the role of white spaces, represented by **gutters**, in signifying time-space transitions. McCloud argues that reading a comic book involves a continuous process of “filling the narrative,” where images separated by gutters require readers to mentally bridge the gaps in order to comprehend the storyline. He terms this cognitive process as **closure**, positing that it reflects a subconscious empathic ability inherent in human perception, enabling us to engage symbolically with the world.

STRUCTURAL ANALYSIS AND SYMBOLIC INTERPRETATION

The opening pages of the graphic novel adopt a deliberate pacing characterized by a specific layout, spanning from page seven to page twenty-three. Notably, only odd-numbered pages feature panels, while the even-numbered pages remain blank. This initial segment functions as a prologue, comprising twenty pages with a composition of ten vignettes, including one double-page vignette, nine narrative squares, and nine interspersed blank pages. Examining pages 16 and 17, textual narration is delivered through concise sentences, typically one to two sentences per illustrated page, contained within a distinct narrative square positioned at the bottom of the drawing. This bordered space serves as a framework for written narration,



though it lacks clear graphical boundaries typical of conventional narrative squares, as evident in pages 18 and 19.

The narrative structure, resembling the sequential addition of images over time akin to cinematic storytelling, is replicated in the prologue of *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*. The deliberate pacing between pages—each containing a single image—creates a rhythm punctuated by repeated scenery. Paz underscores the significance of alternating empty and illustrated pages within this framework. According to Paz:

This resource does that, for each page turned, we visualize one of the vignettes occupying almost the whole page of an odd page besides an empty even page. The emptiness of the adjacent page, the presence of only one vignette and the turning page act produce the time flowing notion, something equivalent to a slow and smooth images transition in a movie. This time flowing notion is accentuated even more due the images contained in each vignette. (Paz, 2008, p. 185-186)¹³

This technique employed in the graphic novel can be considered an **interstructuralization of composition** (Silva, 2015)—an attempt to replicate how different genres or media organize their narratives and present them to the reader or viewer. In cinema, one of the ways this is achieved is through the synchronous projection of images that overlap on the screen, replicating vignettes. However, the reverse effect of adapting

¹³ Esse recurso faz com que, a cada virada de página, visualizemos um dos quadrinhos ocupando quase a totalidade de uma página ímpar ao lado de uma página par vazia. O vazio da página adjacente, a presença de um único quadrinho e o ato de virar a página produzem uma noção de passagem de tempo, algo equivalente a uma suave e lenta transição de imagens em um filme. Essa noção de passagem de tempo vai se acentuar ainda mais devido às imagens contidas em cada quadrinho. (in the original)



this process to comics is more challenging due to its spatial and static nature. Nonetheless, Mutarelli's work achieves this through the repetition of vignette imagery, creating a static screen effect reminiscent of cinematic screens.

Beyond creating a rhythm effect, the interplay of emptiness with the narrative holds deeper significance when considering that the entire story of this graphic novel revolves around desert allegory and the blurring of fiction and reality. The emptiness serves as an initial presentation of the desert metaphor, symbolizing both the void awaiting narrative filling and the backdrop of memory to be populated by vignette images. This effect is amplified by the repetition of spatial frames that include characters and figures within the same repeated frames across pages.

In the prologue, there is also a fusion of the two distinct narratives presented in the graphic novel. These narratives intertwine throughout the book but converge in the prologue and conclusion, with chapters rotating between them. Here, characters from both narratives convene at a desert bench, establishing an early connection between the meta-fictional story, which acts as a benchmark for reality, and the cartoonish story, whose absurd themes set a benchmark for fiction. The prologue unites both narratives and establishes the desert as a transitional space between stories, metaphorically linking reality and fiction.

The prologue culminates in a double-page spread (pages 24 and 25) that recreates Pieter Brueghel the Elder's painting *The Triumph of Death*¹⁴ (1562), incorporating a giant child character interacting with

¹⁴ <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/2/obra/the-triumph-of-death/oimg/o/>



the figures in the painting as if they were dolls. This playful element is heightened by the presence of doll-like figures resembling chess pieces. The child character itself bears a resemblance to a childhood portrait of Mutarelli painted by his father, Francisco Mutarelli¹⁵.

The intertextual reference to Brueghel's painting exemplifies remediation (Bolter & Grusin, 2000) by recreating the painting within the graphic novel, framing it within the vignette's borders like a wall supports a painting. This form of remediation can be understood as an imagetic interstructuralization, not only quoting or describing the painting but also remaking it and utilizing its original components (frame and image) to transform its form and structure—the white borders on the double-page spread become a frame that integrates the picture into the graphic novel's narrative.

Beyond the processes of remediation and interstructuralization, there is also the thematic reinterpretation of the painting to consider. The recreated painting adds layers of meaning from Brueghel's art to the story, strengthening the narrative of the author-protagonist. It reinforces the theme of the passage of time, crucially tied to the concept of the author-protagonist receiving his childhood toys from his younger self through the cat's litter sandbox, juxtaposed with the image of a godlike child playing with dolls in a wasteland where death reigns supreme.

In comparing with the original painting, where Brueghel depicts death triumphant over humanity, Mutarelli's adaptation introduces elements of childhood, games, and dolls. This division is visually em-

¹⁵ This portrait is available to the reader in the graphic novel last page (2005, p. 144) and, consequently, it also looks like the author's son, Francisco, who also is present in the graphic novel as a character.



phasized by the book's middle gutter, which physically divides the double-page panel. Notably, Brueghel's theme occupies the left side while Mutarelli's reinterpretation occupies the right. This setup presents a duality of life and death, opposites contained within the same frame—past and present, death and life, evil and good. Additionally, there is a stark contrast in brightness between the right and left sides, symbolizing the opposition between light and darkness.

Considering the biblical quote “So then after the Lord had spoken unto them, he was received up into heaven, and sat on the right hand of God” (Mark 16:19-20¹⁶), the left versus right division takes on new significance. This symbolism is further underscored by the doll ascending in the middle of the gutter, symbolizing ascension between death and life. The child holding the dolls also plays a critical role: the doll in the right hand ascends, while the one in the left hand descends. Thus, the child can be interpreted as an allegory for God or the creative storyteller who constructs worlds and determines the fate of characters within narratives.

Consequently, there is an inversion of Brueghel's original meaning, where death becomes not just a tragic inevitability but a fictionalized concept—playable, akin to the stories told by the characters lost in the endless desert, who narrate to pass the time. The endless desert, symbolizing time and emptiness, echoes the inexorability depicted in Brueghel's *The Triumph of Death*, yet even within these endless confines, time can be overcome through storytelling. This underscores humanity's enduring ability to fictionalize and craft narratives, rooted in the perpetual child-

¹⁶ <https://www.kingjamesbibleonline.org/Mark-16-19/>



hood inclination towards make-believe and storytelling, which profoundly shapes our perception of the material world. The author provocatively questions whether it is possible to perceive the world objectively, outside of subjective interpretation.

The first chapter begins with the narrative of Carlton and Kleiton, two cartoonish characters with exaggeratedly long noses, resembling Venetian masquerade masks, inside a Fiat Uno. By the end of the chapter, the frames depict the car's degradation, its tires stuck in the sand, revealing that the men are merely pretending to drive and are not making any progress (pages 35 and 36). The basic layout of the first chapter consists of three large blocks of horizontally divided vignettes per page, with slight variations in the number of vignettes per block. Notably, the repeated central block featuring a single large vignette depicting the same scene creates the illusion of cinematic time flow, continuing the interstructuralization established in the prologue.

In contrast to the prologue, text is presented through speech balloons in this chapter. As shown in **Table 1** below, the first chapter features a significant number of balloons and vignettes per page, averaging one balloon per vignette and seven vignettes per page. This contributes significantly to the narrative's pace. The first white page functions as a substantial gutter that extends the distance between the prologue and the subsequent stories. It also increases the separation between the two narratives, which are divided by white pages, isolated illustrations, and chapters. This intentional slow-down creates a suspension between chapters, accentuating the contrast in pacing between the stories.

**Table 1**

Structural decomposition of *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

Chapters	Prologue	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Pages	20	11	11	7	9	7	9	7	11	11	11	10
White pages	9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vignettes	10	51	53	24	45	39	44	24	49	69	50	45
Wholepage vignettes	10	2	0	3	0	0	0	2	1	0	0	0
Figure in page without vignette	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	2
Speech balloon	0	57	54	24	57	41	52	18	40	48	47	53
Narrative square	9	0	11	0	0	0	0	7	2	0	1	0
Noise/onomatopoeic	0	1	1	0	2	1	1	7	2	0	1	1
Loose speech	0	0	0	0	0	0	1	6	1	0	0	0

Fonte: elaboração própria.

The second chapter begins with the introduction of a black cat named Nanquim¹⁷ (one of Mutarelli's actual cats) in its litter sandbox within Lourenço Mutarelli's apartment, blurring the lines between real characters and spaces, echoing the construction of a meta-fictional-autobiographical narrative that challenges the distinction between reality and fiction. This chapter concludes with Mutarelli's character grasping sand from the cat's litter, symbolizing the passage of time like sand slipping through one's fingers. This gesture also reflects the protagonist's desire to capture a moment of his existence within the narrative: "Its like an hourglass... I'm trying to imprison a period of my existence" (Mutarelli, 2005, p. 83).¹⁸

¹⁷ Nanking. The cat is named after the technique.

¹⁸ "É como uma ampulheta... estou tentando aprisionar um período da minha existência"(Mutarelli, 2005, p. 83). (in the original)



Structurally, the chapter maintains the layout of three large blocks of vignettes, establishing a rhythmic balance of reading between the intertwined stories. Once again, a white page serves as a spatial gutter, enhancing the narrative flow between the stories. Among the fifty-four speech balloons, one is a yell represented iconically by its distinctive shape, and another is a noise balloon from a gramophone, also iconically resembling a yell. The chapter concludes with an open vignette without borders featuring the image of the cat Nanquim, creating thematic and narrative circularity by beginning and ending with the cat's presence. This circularity not only suspends the rhythm but also integrates thematic discussions on the flow of time and the circle of human life into the narrative structure, transforming the narrative into a symbolic circle.

The third chapter starts with another white page (page 52), expanding the space for reader interpretation and narrative closure, further enhancing the suspended rhythm. Following this pause, the pace accelerates with Carlton and Kleiton's narrative, characterized by a structure of twenty-four vignettes and balloons that facilitate rapid dialogues. Similar to the first chapter, the final pages of this chapter gradually shift the reader's perspective away from the scenery, introducing a suspension effect that slows down the accelerated reading rhythm from the preceding dialogues while reinforcing the narrative's circularity.

The repetition of this departure process across chapters resembles a cinematic zoom-out technique, aligning with Paz's (2008) assertion that cinematic elements are integrated into *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*. This utilization of a common cinematic technique contributes to an interstructuralization within the narrative, creating a parallel with



cinema as noted by Paz. Therefore, similar to the prologue, there is an interstructuralization of composition (Silva, 2015) in the vignettes, mimicking camera movements to convey the passage of time while maintaining a consistent background and altering perspectives or adding/removing elements through changes in detail size.

In the fourth chapter, akin to the third, it concludes with an image of a cat on a page without defined borders for a vignette (p. 68). This chapter contains a higher volume of speech, with fifty-seven speech balloons and two onomatopoeic representations for Nanquim's speech. The fourth chapter strongly revisits the discussion of Reality vs. Fiction introduced at its beginning. It commences with an image of a mirror's reflective figure in the initial vignette, symbolizing a simulacrum of narrative discourse, using the mirror as a metaphor for fiction reflecting reality and vice versa. The dialectical nature of this discussion creates tension between the two concepts, each influencing the other. The narrative itself becomes a riddle, presenting the author as a character and the narrative as an image of reality. *The mise en abyme* effect, illustrated through the mirror image (p. 61), showcases the narrative's layered approach to incorporating fiction, metaphors, and stories within stories.

The repeated imagery of cats holds dual significance. Firstly, it serves as a meta-fictional device, reflecting the author's personal life outside of fiction, given that he and his family own cats at home, underscored by the use of the cat's real name. Secondly, cats carry symbolic meanings across cultures, often associated with the threshold between life and death. In Celtic, Egyptian, and Finnish cultures, cats are viewed as metaphors for bridging the gap between the living and the deceased, serving as guides to



the afterlife. The incorporation of Egyptian symbolism into *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal* is noteworthy, encapsulating the imagery of ancient tombs, pyramids, and temples guarded by the sands of time within the desert allegory. Mutarelli himself references this connection between sand and Egyptian symbolism in his blog¹⁹, highlighting the thematic depth and cultural resonance within the graphic novel:

Until the time and space dust must clothe its forms and dye its colors. Like the Pharaohs did. They sought to store the objects that maybe expressed them. Elements, things that maybe materialized their inner feelings. And as they believed they would come back some day they took them to their tombs. Few were able to give such durability to matter as they did. Nowadays, their belongings are scattered through the world. If they awake someday, they will discover that everything they thought to be theirs, were not. Everything was dilapidated and scattered to many world corners. They will find out that possession is illusory and temporary. That's how it works. Nothing is eternal. Nothing is yours. Perhaps, even the dust will not endure. None empire, for bigger and prosper it is, remains. And what remains will be scattered to future museums. The most curious is that what remains is the art. Even the verb dies.²⁰

¹⁹ Lourenço Mutarelli's blog, Amores Expressos' project. Posts: O de sempre e o Eterno e O de sempre e o Eterno Parte 2. Available in: <http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br/>

²⁰ Até que o pó do tempo e do espaço possa revestir suas formas e tingir suas cores. Assim fizeram os Faraós. Procuraram guardar os objetos que talvez os exteriorizassem. Elementos, coisas que talvez de alguma forma materializassem seus sentimentos internos. E como acreditavam que voltariam um dia, as levavam para os túmulos. Poucos conseguiram dar a matéria tamanha durabilidade como eles fizeram. Hoje, seus pertences estão espalhados pelo mundo. Caso um dia despertem, descobrirão que tudo o que julgavam ser seu, não era. Tudo foi dilapidado e espalhado por vários cantos do mundo. Descobrirão que a posse é temporária e ilusória. Assim funciona. Nada é eterno. Nada é teu. Talvez, nem mesmo o pó persista. Nenhum império, por maior e próspero que seja, permanece. E o que restar será espalhado em futuros museus. O mais curioso é que o que fica é a arte. Mesmo o verbo morre. (Mutarelli, 2007) O de sempre e o Eterno Parte 2, posted in September 23rd, 2007. Available in: <http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br/>



The inclusion of cat images at the beginning and end of the story imbues the narrative with the transient symbolism of crossing worlds. These elements gain further significance due to the intertextuality and remediation of Brueghel's *The Triumph of Death* within the graphic novel, juxtaposing themes of death and childhood. This concept is closely related to the prologue's dialogue and the overarching theme of the author-protagonist's story, which blends past and future through the lineage of ancestors and progeny, reflecting a duality of past and future, fiction and reality embedded within the narrative's temporal framework.

In the fifth chapter, there is a rhythmic acceleration marked by a shift in setting to the desert, with figures appearing on pages without vignettes (p. 77-79). This change in rhythm is likely driven by the extensive dialogue between Carlton and Kleiton spanning seven pages, culminating in a repetition of phrases: "Você fala demais" by Carlton and "Eu sou patético" by Kleiton²¹ (p. 76).

Conversely, a suspension effect is introduced in the sixth chapter, which begins with a double white page containing an image of a cat on the second page, indicating the appearance of a future cat character who will only fully emerge in the tenth chapter, referred to as Nanquim's fiancée by the characters. This foreshadowing of future events through graphic imagery mirrors the thematic discussions presented in the prologue, emphasizing the lineage of ancestors and progeny within the narrative structure.

The seventh chapter spans seven pages, featuring twenty-four vignettes, eighteen balloons, seven narrative squares, and seven graphic noises. The

²¹ "You speak to much" is said by Carlton and "I am pathetic" is said by Kleiton.

prevalence of narrative squares and graphic noises in this chapter, less common in previous chapters, reflects the intertextuality with superhero comic books. These narrative devices are often employed in superhero comics to recap previous events and convey action sequences typical of the genre.

However, this intertextual play in *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* takes the form of parody. This becomes evident through the deconstruction of the superhero archetype embodied in the distorted and comical figure of Carlton. Additionally, the superhero parody serves to highlight the discussion of reality versus fiction in a humorous manner. For instance, Carlton, dressed as Captain Ideality (page 89), humorously confronts reality (symbolized by the desert) in battle, which is portrayed comically as a fight that cannot truly occur due to the abstract nature of reality as a space rather than a tangible opponent. This battle is heavily simulated through a narrative infused with philosophical invocations and quotations, adding a layer of absurdity²² and humor to the text.

This clash concludes with Captain Ideality's defeat by the relentless Reality, symbolizing the cyclical nature of inevitability to which Carlton and Kleiton are bound, trapped in the endless desert inside a broken car. This allegory also mirrors Mutarelli's character's struggle against the impossibility of capturing fleeting moments of time. The desert reality represents an inescapable force, directly tied to the human experience of time's passage and the cycle of life. Mutarelli emphasizes the creative nature of memory, suggesting that individuals construct and narrate their own histories, highlighting the illusory nature of individual identity. Time

²² We can relate this absurdity with Victor Shklovsky's concept of *strangeness* (1917) .



never comes back, because even the memory, as highlighted by Mutarelli, the protagonist, is a creative process of reinventing the past in the present: “My” history does not exist. “My history I create and tell to myself. The being is an illusion.” (Mutarelli, 2005, p. 106)²³.

Chapter seven features an imagetic interstruction (Silva, 2015) with superhero comic book covers, employing remediation to parody a superhero comic cover on page eighty-nine. This parody extends to recreating the structural components of a superhero narrative cover, including a humorous twist on the Marvel logo rewritten as “Mar-véu.” Notably, the graphic novel’s format—traditional book format—serves to distance itself from the form and genre it parodies and recreates in chapter seven.

In chapter eight, there is a reversal in the process of receiving and sending plastic soldiers, where Mutarelli’s character begins sending soldiers to his younger self instead of merely receiving them from the past. This thematic shift underscores memory as a form of fiction, where the present influences the past through reinterpretation. For the protagonist, toys that had seemingly vanished from the present reappear in the past, reshaping memories and highlighting the fictionalized nature of personal recollections. Memory, as depicted in the narrative, becomes a creative act of storytelling that blends past and present, turning remembrance into a form of fictionalized narration.

This fact is closely related to the impossibility of escaping from the desert where Carlton and Kleiton find themselves stranded. In the ninth chapter, weary of their narrative routine, Kleiton decides to abandon the car and attempt to walk away from the desert. However, this idea is vehemently

²³ “A ‘minha’ história não existe. A ‘minha’ história, eu crio e conto a mim mesmo. O indivíduo é uma ilusão. (in the original)



contradicted by Carlton, who asserts that there is no escape from the desert because: “Everyone knows that deserts move so many meters or kilometers per year. There’s no use in trying to flee. Sooner or later, the desert will find you” (Mutarelli, 2005, p. 118)²⁴. Thus, the inexorable passage of time is allegorically enhanced through the desert imagery, emphasizing that there is no way to evade it. Indeed, as described in chapter eight, this escape is impossible even through memory. The only viable opposition to time and reality is fiction—the creation of imaginary stories told by Carlton and the reinvention of the past by Mutarelli’s character.

This thematic discussion is rhythmically accentuated in chapter ten, which incorporates intertextuality with Lewis Carroll’s *Through the Looking-Glass* (1980), specifically with the literal quotation of the Red King sleeping in the woods. The Red King “dreams the reality” (pages 128 and 129) and if awakened, Alice would vanish. Mutarelli’s character retells this tale to his wife, positioning himself, in a complex way, in Alice’s place. This becomes particularly rich as he embodies not only a character within a narrative but also a meta-fictional character who encapsulates aspects of his own author. As a fictional construct, Mutarelli’s character occupies Alice’s true place, existing only while being read and disappearing when the book is closed, while simultaneously referring to the King who dreams while embodying the real author’s persona.

All of these discussions culminate in the fusion of the two stories in the eleventh chapter. Here, both narratives converge, bringing together

²⁴ Todos sabem que os desertos caminham não sei quantos metros ou quilômetros por ano. Não adianta fugir. Mais cedo ou mais tarde o deserto encontrará você.” (Mutarelli, 2005, p. 118) (in the original)



characters like Carlton and Kleiton, the cartoonish figures, and Lourenço, Francisco, and Lucimar, the meta-fictional characters. This chapter subverts metafictional conventions by establishing Carlton and Kleiton as the storytellers and Lourenço and his family as the stories being told. This subversion is illustrated in Kleiton's request for a story from Carlton, specifically asking for the story of the draftsman: "The one from the draftsman who have found his toys in the sandbox" (Mutarelli, 2005, p. 139)²⁵. The chapter concludes with a singular perspective that unites all the characters in one image, which gradually dissolves into the details, leaving behind only the general outline as if it were etched in the sands of the desert. This dissolution is noted by Liber Paz: "The five characters image is unmade as if it was an imprint in the sand (2008, p.236)."²⁶

FINAL WORDS

So, thematically, the pivotal elements that bind these stories together (the cartoonish and the meta-fictional) are established as the desert and its material counterpart, sand, serving as symbolic and tangible links that mark both the beginning and ending of these narratives. They do so spatially and textually. The prologue initiates this by drawing a parallel between the stories and the desert-sand allegory, highlighting the contrast of Reality versus Fiction. This discussion is echoed by the concept of memory not as a product of reality but of fiction. The initial parallel is evident in the

²⁵ "A do desenhista que encontrava seus brinquedos na caixa de areia" (Mutarelli, 2005, p. 139) (in the original).

²⁶ "A imagem dos cinco personagens se desfaz como se fosse uma impressão na areia. (2008, p. 236)" (in the original)



nominal lineage of the author-character, which progressively unravels until it completely overturns, coinciding with the assembly of fictional characters (Carlton and Kleiton) with the meta-fictional characters.

Furthermore, within Carlton and Kleiton's narrative, there exists a narrating metalanguage, mirroring the author-character's narrative. In their story set in the desert, this metalanguage manifests through a series of stories told within another story—an example of the *mise en abyme* effect previously mentioned. Similar to Scheherazade, who narrates to evade death at the hands of the king each dawn, Carlton and Kleiton's storytelling sustains their existence within the desert. Likewise, there is a profound connection between the author-character's narrative and Alice's Red King story, illustrating the fictional interweaving of the author as a character. In this scenario, both stories are revealed. Just as the author-character may cease to exist if the king (reader) awakens (stops reading), Carlton and Kleiton must tell and listen to stories to maintain their absurd and unrealistic existence trapped in a Uno in a desert. Like Scheherazade, all characters—whether meta-fictional or fictional—exist through storytelling, and telling stories is their sole means of existence.

On the other hand, the author-character's narrative introduces a meta-linguistic discourse about how humans perceive reality through fiction. This discussion highlights how we construct our realities through storytelling, both to others and to ourselves via memory. Throughout the narrative, the author-character narrates his own construction as he unfolds the construction of his own story. From the initial attempt to capture a specific time-space period in its entirety to the realization of its impossibility. Similarly, the act of receiving toys from the past and then reversing this process by



sending toys to the past initiates a dialogue about memory as fiction. Thus, our perception is portrayed as a fictional construct rather than a natural process of factual remembrance, but more precisely, a process of narration.

It is important to recognize that we conceive of ourselves as stories, and within the narrative of Carlton and Kleiton, the storytelling is oral to them, much like in the Draftsman's tale where the narrative is personal, unfolding in memory. However, these stories are presented to us readers visually. There is language, certainly, but we apprehend this text visually, in its written form. Simultaneously, there are images that serve a narrative function. Therefore, we encounter a hybrid narrative of text and image that is fundamentally visual. This underscores a significant aspect of both stories in their mode of storytelling. The association of Carlton and Kleiton telling oral stories immediately brings to mind Scheherazade or the characters from Boccaccio's Decameron. These characters tell stories orally while facing imminent peril. Scheherazade lives at the mercy of the king's will, and the narrators in the Decameron are fleeing from pestilence. Death looms over them, much like it does for Carlton and Kleiton in the desert. Yet, faced with this inevitability, they continue to narrate tales to each other, creating entire universes, characters, and actions in the face of oblivion. This echoes the recreation of Brueghel's painting—amidst oblivion, a child narrates a world for his toys, transforming into a godlike figure of light amidst darkness, crafting a world of creation in the midst of destruction.

The **interstructures** (Silva, 2015) within the narrative reveals that genres are not easily defined and that the barriers of canon that separate them are more porous than they seem. It also prompts us to question how art is interconnected as narrative, sharing not only thematic aspects through



intertexts but also narrative structures. It raises questions about how rhythm and scenes can adopt similar forms across different media, and, fundamentally, how visibility is intrinsically tied to our perception of narratives. The author selects a medium that captures the reader's attention and explores the comic's narrative structure to unfold in a cinematic flow, recognizing that we experience reality through narratives, and our narratives are essentially cinematic in contemporary society. Therefore, for the text to exist, the reader must engage with it and not let it go—as the Red King dreams Alice, as the character-Mutarelli dreams within his narrative—the story must be read, and to be read in the present day, it must also be watched.

REFERENCES

BOLTER, J. D; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. Massachusetts: MIT Press, 2000.

CIRNE, M. **Para ler os quadrinhos**: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis: Vozes, 1972.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hélcio Nascimento, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MUTARELLI, L. **O Rei do Ponto**. São Paulo: Devir, 1999.

MUTARELLI, L. **Mundo Pet**. São Paulo: Devir, 2000.

MUTARELLI, L. **A caixa de Areia**. São Paulo: Devir, 2005.

MUTARELLI, L. **O Natimorto**: um musical silencioso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, L. E. **Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e Linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006**. Curitiba, 2006. Dissertação (Mestrado em Tecnologia Comparada) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba. Disponível em: http://www.ppgte.cefetpr.br/dissertacoes/2008/Liber_Paz.pdf. Acesso em 18 set. 2010.

SCHCLOVSKY, V. **Art as technique**. Warwick University. 1917. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf>. Acesso em: 20 jun 2018.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, G. M. M. **Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico**. Tese (doutorado). Unesp. 2015. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/127745>. Acesso em: 20 jun 2018.

WOLK, D. *Reading comics: how graphic novels work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press. 2007.

Data de recebimento: 20/04/2024

Data de aprovação: 07/08/2024



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
LABEDIS - www.labedis.mn.ufrj.br
Museu Nacional, UFRJ



LABEDIS

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro

www.labedis.mn.ufrj.br