

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E INTERCULTURALIDADE – NÍVEL MESTRADO

OLGA MARIA DE OLIVEIRA

**A MULTIMODALIDADE NAS TIRINHAS DO KATTECA: UMA ANÁLISE
BASEADA NA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL**

GOIÁS

2022

OLGA MARIA DE OLIVEIRA

**A MULTIMODALIDADE NAS TIRINHAS DO KATTECA: UMA ANÁLISE
BASEADA NA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa: Estudos de Língua e Interculturalidade.

Orientação: Profa. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões (UEG/POSLLI).

GOIÁS

2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo Olga Maria de Oliveira _____

E-mail maveira_olga@hotmail.com _____

Dados do trabalho

Título A Multimodalidade nas Tirinhas do Katteca: uma análise baseada na Gramática do Design Visual

Tese Dissertação

Tipo:

Curso/Programa Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade

Concorda com a liberação documento

SIM NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 18 de fevereiro de 2022


Assinatura autor(a)


Darcília Marindir Pinto Simões
Assinatura do orientador(a)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

O48m Oliveira, Olga Maria de.

A multimodalidade nas tirinhas do Katteca : uma análise baseada na gramática do design visual [manuscrito] / Olga Maria de Oliveira. – Goiás, GO, 2022.

149f ; il.

Orientadora: Profa. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões.

Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade,) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2022.

1. Gramática do design visual. 1.1 Análise da multimodalidade. 1.2. Genêro textual. 1.2.1. Tirinhas - Katteca.
I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 81'1(817.3)

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 03/2022

Aos trinta e um dias do mês de janeiro de dois mil e vinte e dois às quatorze horas, realizou-se, por webconferência, o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Olga Maria de Oliveira, intitulada "A MULTIMODALIDADE NAS TIRINHAS DO KATTECA: UMA ANÁLISE BASEADA NA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL". A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dra. Darcília Marindir Pinto Simões – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Rosane Reis de Oliveira (UERJ), Dr. Eleone Ferraz de Assis (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada.

Cumpridas as formalidades de pauta, às 15h35min a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame Final da Dissertação e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, 31 de janeiro de 2022.

Prof.ª Dra. Darcília Marindir Pinto Simões (POSLLI/UEG)

Prof.ª Dra. Rosane Reis de Oliveira (UERJ)

Prof. Dr. Eleone Ferraz de Assis (POSLLI/UEG)

Dedico este trabalho à minha avó materna, Terezinha Laura Barcelos, que partiu recentemente. Ela foi uma mulher forte, que sempre almejou um mundo mais fraterno e com justiça social. Dedicou sua vida à família e à comunidade de Santo Antônio, em Itaberaí-GO, com profunda fé em Deus e amor ao próximo. Deixa-nos um legado de amor e a esperança de que dias melhores estão sendo construídos mão a mão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, reconhecendo sua autoridade e soberania sobre os céus e a terra. “Todas as coisas foram criadas Nele e por Ele”, conforme Colossenses 1:16. Portanto, todo o conhecimento, seja passado, presente ou futuro, emana Dele e para Ele converge.

À Profa. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões, minha orientadora no processo de construção desta dissertação, pela competência, pelo carinho, pelas ricas contribuições e pronto atendimento às minhas demandas e dúvidas. Você fez a diferença no meu processo de formação.

Ao Prof. Dr. Eleone Ferraz de Assis, que me inspirou a iniciar esta pesquisa e sempre se colocou à disposição para contribuir, além de permitir a realização do meu estágio em sua turma de graduação. O estágio foi um momento de crescimento pessoal e de muito aprendizado.

À banca examinadora do exame de qualificação, nas pessoas da Profa. Dra. Rosane Reis de Oliveira e do Prof. Dr. Eleone Ferraz de Assis, pelas sugestões que contribuíram de forma significativa para o aprimoramento da minha pesquisa e por me acolherem de forma tão gentil na etapa de qualificação.

Ao POSLLI, pela oportunidade de cursar uma pós-graduação *Stricto Sensu* na cidade em que moro, Goiás-GO. Ter um programa desta envergadura na UEG/Câmpus Cora Coralina é uma honra e grande privilégio, só traz benefícios para os vilaboenses e para a comunidade acadêmica Brasil afora.

À Profa. Dra. Marília Silva Vieira, pelo seu compromisso à frente do POSLLI como coordenadora, sempre aberta a sugestões e críticas, e por nos atender com gentileza e presteza nas demandas cotidianas.

Aos professores do POSLLI, pela dedicação e conhecimentos compartilhados. Vocês contribuíram muito com meu crescimento acadêmico e me instigaram no processo de pesquisa. Trago em meu coração as sementes lançadas por cada um de vocês.

Aos colegas da turma do POSLLI/2020, pesquisadores com os quais tive a honra de compartilhar experiências. Obrigada pelas discussões, pelas trocas e pela oportunidade de conhecer diversos projetos de pesquisa. Infelizmente, em função das aulas remotas decorrentes da pandemia da Covid-19, tivemos poucas aulas presenciais, mas ainda assim, foi possível construir laços de amizade e carinho.

Aos meus pais, Geraldo Alves de Oliveira (*in memoriam*) e Maria Antônia de Oliveira, que mesmo não tendo tido a oportunidade de estudar, acreditaram no potencial

transformador da educação e possibilitaram a mim e meus irmãos frequentar a escola e nos ensinaram a ter compromisso e responsabilidade com o processo de ensino-aprendizagem. Sou grata a vocês por terem nos direcionado na vida por meio dos princípios morais e éticos, que são fundamentais à convivência em sociedade e à prática do respeito ao outro. A vocês, meu amor, reconhecimento e gratidão.

Ao meu esposo Celso Silveira, meu principal apoiador e incentivador, que em nenhum momento deixou de acreditar em mim. “Segurou as pontas” em minhas ausências (mesmo eu estudando dentro de casa em tempos de pandemia), sem reclamar um só dia pelas coisas que deixou de fazer e pelos lugares que deixou de ir por não querer ir sozinho e me deixar estudando.

À minha irmã Maria Geralda Alves de Oliveira, que corrigiu parte de meu trabalho e fez questão de vibrar e comemorar comigo as vitórias de cada etapa deste processo. Amiga-irmã, o amor é incondicional, sou muito grata pelo carinho e apoio.

Ao meu irmão Evaristo Alves de Oliveira Neto, que, mesmo distante, me inspira a avançar e a acreditar no meu potencial, nas palavras dele: “põe o pé, que Deus põe o chão”.

Aos meus sobrinhos: Glória, Sarah, Samarah, Eduardo Filho e Clara, vocês tornam minha vida mais leve e descontraída. Amar vocês recarrega minhas energias e me impulsina a acreditar na vida e no ser humano.

À minha amiga Fernanda, a “Fernandinha”, que me incentivou a começar os estudos para o mestrado. Ela sempre esteve presente - orientando, tirando dúvidas e mostrando que era possível. Sem o apoio dela, não teria começado esta jornada.

À amiga e vizinha Rosania, pelo encorajamento, pelos momentos de estudos juntas, pelas trocas de informações e pela força nos momentos de desânimo. Enfim, por estar aqui e por eu sempre poder contar com você, seja para comemorarmos as etapas finalizadas ou para lamentarmos a passagem rápida do tempo, que nos deixava com medo de não finalizarmos a pesquisa em tempo hábil.

À amiga Sílvia, pela tolerância às minhas ausências neste tempo de dedicação à pesquisa, pelo carinho e encorajamento. No decorrer de anos de amizade, estivemos juntas, seja nos momentos felizes, desafiadores ou tristes, e você, sempre me ofertou seu ombro amigo.

Aos amigos Willian Silvestre, Célia Mendanha e Sara Barroso pela compreensão no processo de adequação de horários no trabalho e pela torcida para que eu conseguisse alcançar meus objetivos. Mais que chefes, vocês foram parceiros neste processo, têm meu carinho, respeito e admiração.

Ao meu único filho, Enzo Gabriel, que partiu deste mundo em tenra idade, com apenas 6 anos, deixando uma saudade e um vazio indescritíveis. Entretanto, no pouco tempo que aqui esteve, mostrou-me sua coragem, força e vontade de viver. Assim, a cada dia me inspira a continuar e a vencer os desafios. Creio que um dia nos encontraremos na eternidade. Filho, você está presente em todos os meus dias, meu amor por você é incondicional e supera o poder da morte.

*Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Todo o sentido da vida
principia à vossa porta;
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...*

Cecília Meireles

OLIVEIRA, Olga Maria de. **A multimodalidade nas tirinhas do Katteca: uma análise baseada na gramática do design visual**. 150f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina - Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2021.

RESUMO

A multimodalidade constitui-se na articulação entre signos verbais e não verbais, que resultam no sentido do enunciado, sendo um traço que compõe todos os textos orais e escritos. Já a gramática do design visual fornece ferramentas para o estudo das imagens, partindo do princípio de que estas são passíveis de análises, assim como a linguagem verbal. Essa abordagem de leitura das imagens reside na concepção de que a imagem pode ser lida como texto, e o que é expresso linguisticamente, por meio de itens lexicais e estruturas semânticas, pode também ser visualmente expresso. Esta dissertação apresenta o resultado da análise da multimodalidade nas tirinhas do Katteca, publicadas no jornal *O Popular*, tendo como base teórica a Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Para tanto, o estudo fundamentou-se em Kress e van Leeuwen (2006), Halliday (1989), Bakhtin (2011), Marcuschi (2010), Rodrigues (2005), Simões (2021), entre outros autores que abordam a multimodalidade e os gêneros textuais. A investigação, ao se pautar na multimodalidade, analisou como palavra e imagem se relacionam na produção de sentidos em 11 (onze) tirinhas do Katteca, publicadas nos meses de agosto a outubro de 2019. Quanto à abordagem, esta pesquisa utiliza a metodologia qualitativa a qual abarca um conjunto de estratégias para analisar as tirinhas, e quanto aos objetivos, é descritiva por ter caráter exploratório e se propor a descrever como palavra e imagem se relacionam na produção de sentidos nesses textos. Os gêneros foram abordados como ação social que apresentam uma estrutura relativamente estável. Os resultados desta pesquisa buscam preencher lacunas existentes, sobretudo, em relação à leitura e à compreensão de textos multimodais. Após análise das tirinhas, evidenciamos que palavras e imagens se relacionam de forma integrada na construção de sentidos, dessa forma, o que não é dito por meio das palavras é dito pelas imagens. Logo, a imagem não é uma ilustração do texto verbal e nem o texto verbal é uma explicação da imagem, mas são signos complementares na produção de significados.

Palavras-Chave: Multimodalidade. Gramática do Design Visual. Tirinhas.

OLIVEIRA, Olga Maria de. **Multimodality in Katteca comic strips: an analysis based on the grammar of visual design**. 150f. Dissertation (Masters in Language, Literature and Interculturality) – Cora Coralina Campus – State University of Goiás, Goiás, 2021.

ABSTRACT

Multimodality consists of the articulation between verbal and non-verbal signs, which result in the meaning of the utterance, being a trait that composes all oral and written texts. The grammar of visual design, on the other hand, provides tools for the study of images, assuming that they are subject to analysis, as well as verbal language. This approach to reading images resides in the conception that the image can be read as text, and what is expressed linguistically, through lexical items and semantic structures, can also be visually expressed. This dissertation presents the result of the analysis of multimodality in the strips of Katteca, published in the newspaper O Popular, based on the Grammar of Visual Design (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Therefore, the study was based on Kress and van Leeuwen (2006), Halliday (1989), Bakhtin (2011), Marcuschi (2010), Rodrigues (2005), Simões (2021), among other authors that approach multimodality and the textual genres. The investigation, based on multimodality, analyzed how word and image are related in the production of meanings in 11 (eleven) strips of Katteca, published from August to October 2019. As for the approach, this research uses a qualitative methodology which encompasses a set of strategies to analyze the comics, and as for the objectives, it is descriptive because it has an exploratory character and proposes to describe how word and image are related in the production of meanings in these texts. Genres were approached as social action that present a relatively stable structure. The results of this research seek to fill existing gaps, especially in relation to reading and understanding multimodal texts. After analyzing the strips, we showed that words and images are related in an integrated way in the construction of meanings, in this way, what is not said through words is said through images. Therefore, the image is not an illustration of the verbal text, nor is the verbal text an explanation of the image, but they are complementary signs in the production of meanings.

Keywords: Multimodality. Grammar of Visual Design. Comic strips.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Tirinhas do Katteca de 08/12/2019	64
Figura 02 - O menino e o ouriço	66
Figura 03 - Tirinha do Katteca de 25/08/2019	67
Figura 04 - Ciclo de vida da medusa	68
Figura 05 - Propaganda da Volkswagen nos anos 70	69
Figura 06 - Propaganda de tênis	70
Figura 07 - Pneu do carro	71
Figura 08 - Representação da morte	73
Figura 09 - Cristo Redentor	73
Figura 10 - Propaganda da Caixa Econômica Federal	76
Figura 11 - Foto de idoso	76
Figura 12 - Tirinha do Katteca de 08/12/2019	78
Figura 13 - Tirinha do Katteca de 29/12/2019	80
Figura 14 - Mulher do mercado de franquias	81
Figura 15 - Sala de teatro	81
Figura 16 - As dimensões do espaço visual	84
Figura 17 - Chave para o sucesso	85
Figura 18 - Alfabeto	86
Figura 19 - Tirinha do Katteca de 04/08/2019	94
Figura 20 - Tirinha do Katteca de 11/08/2019	98
Figura 21 - Tirinha do Katteca de 18/08/2019	102
Figura 22 - Tirinha do Katteca de 25/08/2019	105
Figura 23 - Tirinha do Katteca de 01/09/2019	109
Figura 24 - Tirinha do Katteca de 15/09/2019	112
Figura 25 - Tirinha do Katteca de 22/09/2019	115
Figura 26 - Tirinha do Katteca de 29/09/2019	119
Figura 27 - Tirinha do Katteca de 06/10/2019	123
Figura 28 - Tirinha do Katteca de 13/10/2019	127
Figura 29 - Tirinha do Katteca de 27/10/2019	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Diferenças entre tipo textual e gênero textual	43
Quadro 2 - Metafunções de Halliday	57
Quadro 3 - Correlação entre as metafunções da LSF e as metafunções da GDV	61
Quadro 4 - Resumo da metafunção representacional, de Kress e van Leeuwen (2006)	74
Quadro 5 - Resumo da metafunção interativa, de Kress e van Leeuwen (2006)	81
Quadro 6 - Resumo da metafunção composicional, de Kress e van Leeuwen (2006)	87
Quadro 7 - Sinopse das metafunções da GDV	87
Quadro 8 - Temáticas das tirinhas analisadas	90
Quadro 9 - Categorias utilizadas na análise do corpus	92
Quadro 10 - Síntese da metafunção representacional na análise dos dados	134
Quadro 11 - Síntese da metafunção interativa na análise dos dados	136
Quadro 12 - Síntese da metafunção composicional na análise dos dados	138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 REFERENCIAL TEÓRICO	17
2.1 Conceito de Texto	17
2.1.1 <i>Texto Verbal e Não Verbal</i>	<i>22</i>
2.1.2 <i>Texto Multimodal</i>	<i>28</i>
2.1.3 <i>Estratégias de Leitura</i>	<i>30</i>
2.1.4 <i>O papel da Pragmática no processo de leitura</i>	<i>32</i>
2.2 Gênero	39
2.2.1 <i>Tirinhas</i>	<i>45</i>
2.3 Semiótica Social	47
2.4 Multimodalidade	53
2.5 As Metafunções de Halliday	56
2.5.1 <i>Metafunção Textual</i>	<i>57</i>
2.5.2 <i>Metafunção Interpessoal</i>	<i>57</i>
2.5.3 <i>Metafunção Ideacional</i>	<i>58</i>
2.6 A Gramática do Design Visual	59
2.6.1 <i>Metafunção Representacional</i>	<i>62</i>
2.6.1.1 <i>Representações Narrativas</i>	<i>63</i>
2.6.1.2 <i>Representações Conceituais</i>	<i>68</i>
2.6.2 <i>Metafunção Interativa</i>	<i>74</i>
2.6.3 <i>Metafunção Composicional</i>	<i>82</i>
3 CAMINHOS METODOLÓGICOS	88
3.1 Tipo ou natureza da pesquisa	88
3.2 Descrição do corpus e do percurso	89
3.3 Procedimentos para análise de dados	91
4 ANÁLISE DE DADOS	93
4.1 Análise das Tirinhas do Katteca, considerando a relação entre palavra e imagem na produção de sentidos	93
4.2 Discussão dos dados	133
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	145

1 INTRODUÇÃO

Cada vez mais os textos tornam-se multissígnicos. São formados por linguagens variadas ou signos de diversa natureza - palavras, imagens, cores, sons, gestos, entre outros - que se integram na constituição do sentido, isto é, são multimodais. O uso desses elementos e recursos possibilita a extensão das potencialidades da produção e da compreensão do texto. Desse modo, o ato de ler precisa ampliar e considerar todos os signos empregados pelo autor na construção do texto, pois o processo de leitura não deve se pautar apenas na linguagem verbal.

Esta dissertação é instigada pela necessidade de ampliar a formação dos leitores no que tange à leitura e interpretação de imagens, visto que existe dificuldade em compreender de forma acurada e eficiente os textos que apresentam imagens em sua composição. Atualmente, a maioria dos textos faz uso de imagens para atingir um número maior de leitores, uma vez que a percepção visual é mais veloz do que a do texto escrito. Contudo, grande parte dos leitores não consegue acessar as instâncias semânticas quando lê as imagens. Assim, há uma premência em explorar o diálogo do verbal e do não verbal presentes nos textos multimodais, o qual é essencial para o entendimento do texto.

Ante o exposto, esta dissertação apresenta os resultados da pesquisa, na qual buscamos perquirir, como delimitação de estudo, as dimensões da leitura e a compreensão de textos do gênero multimodal *tirinhas*. Especificamente, o estudo investiga as Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular*, do Estado de Goiás, e tem como base teórica a *Multimodalidade* (KRESS, 2010; KRESS; VAN LEEUWEN, 2006) e a *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (2006).

As Tirinhas do Katteca foram publicadas diariamente, de 1973 a 2019, no Jornal *O Popular*, e seu criador é João Luiz Brito de Oliveira, o Britvs. O personagem principal dessa tirinha, Katteca, representa um índio que vive na cidade grande.

O gênero tirinha, conforme Ramos (2017, p. 9), é um “segmento ou fragmento de histórias em quadrinhos, sendo um gênero imagético que pode ou não utilizar a linguagem verbal, por isso, trata-se de um *gênero multimodal*”. Nesta dissertação, os gêneros serão abordados como formas de ação, pois estão presentes nas diversas instâncias de interação social e possibilitam a expressão e a transmissão de pensamentos nas diferentes esferas da atividade humana. Nas Tirinhas do Katteca, a abordagem intercultural é claramente perceptível como um viés que prioriza o diálogo, a tolerância e o respeito mútuo, visto que elas abordam temas relacionados ao cotidiano, o qual é permeado pela diversidade cultural.

Em relação à multimodalidade, segundo com Kress e van Leeuwen (2006), esta se constitui na articulação entre diversos modos (verbais e não verbais) de representação na construção do texto, sendo um traço comum à composição destes. A leitura de textos multimodais, por sua vez, encontra na gramática do design visual importantes bases para a compreensão textual.

A Gramática do Design Visual (GDV), proposta por Kress e van Leeuwen (2006), tem suas bases nas teorias da Semiótica Social e da Gramática Sistêmico-Funcional, de Halliday (1989). A GDV fornece ferramentas para o estudo das imagens partindo do princípio de que estas são passíveis de análises, assim como a linguagem verbal. Essa abordagem de leitura das imagens reside na concepção de que a imagem pode ser lida como texto, e o que é expresso linguisticamente, por meio de itens lexicais e estruturas semânticas, pode também ser visualmente expresso “a partir da escolha entre diferentes usos de cor ou diferentes estruturas composicionais” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2).¹

Assim, a hipótese adotada nesta dissertação é a de que a falta de conhecimento acerca da interação entre palavra e imagem na produção de significados de textos multimodais dificulta a compreensão, a interpretação e a construção de significados do texto. Dessa forma, esta dissertação torna-se relevante pela necessidade de se aprofundar em estudos e discussões sobre multimodalidade que contribuam não só para a ampliação da formação do leitor, como também para a prática de ensino da maioria das disciplinas, em especial, língua e literatura, a fim de que se forme um leitor capaz de inferir os sentidos do texto. Entendemos que o desconhecimento de sentidos engendrados em um gênero multimodal é impeditivo para a compreensão do texto em sua totalidade. Logo, os resultados deste estudo buscam preencher lacunas existentes, sobretudo, em relação à leitura e à compreensão de textos multimodais.

A pesquisa em questão é qualitativa e descritiva. *Qualitativa* porque abarca um conjunto de estratégias para analisar as Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular*, e *descritiva* por ter caráter exploratório e se propor a descrever como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos nesses textos.

A investigação qualitativa estuda fenômenos ocorridos em determinada cultura de forma subjetiva e aborda temas que não podem ser quantificados. Assim, o foco da abordagem qualitativa está “na interpretação ao invés de na quantificação: geralmente, o pesquisador qualitativo está interessado na interpretação que os próprios participantes têm da situação sob o estudo” (BIEMBENGUT SANTADE, 2014, p. 100).

¹ Tradução nossa do trecho: “Through the choice between different uses of colour or different compositional structures”.

Existem diversas pesquisas e estudos que analisam o gênero tirinhas a partir dos fundamentos teóricos da Gramática do Design Visual, pois ela se constitui como uma ferramenta para o estudo de imagens. Como exemplos temos: Cunha (2017) em “Tiras e Gramática do Design Visual: a produção de sentidos no gênero multimodal”; e Oliveira e Ferreira (2015), em “A tirinha de humor Mafalda: uma análise da representação narrativa”. Contudo, não existem estudos que analisem as Tirinhas do Katteca sob esse enfoque, portanto, a análise da produção de sentido entre palavra e imagem nas tirinhas eleitas é mais uma contribuição para a prática didática da leitura.

A escolha das Tirinhas do Katteca como objeto de pesquisa leva em conta o fato de serem produzidas e publicadas no jornal de maior tiragem no Estado de Goiás, *O Popular*. A intenção é privilegiar a cultura local e valorizar a identidade goiana.

Já a problematização desta investigação apresenta a seguinte questão de pesquisa: como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos nos textos multimodais? Como questões complementares, apresentamos:

- (1) De que forma a Gramática do Design Visual auxilia na análise da linguagem visual ou multimodal?
- (2) Quais elementos linguísticos e não linguísticos caracterizam o gênero tirinhas?
- (3) Qual a função social das tirinhas?
- (4) O conhecimento sobre multimodalidade pode contribuir para a compreensão global do texto?

Por sua vez, o objetivo geral da pesquisa é analisar como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos no gênero multimodal *tirinhas* — especificamente as Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular* — para dar suporte à exploração didática desse gênero textual. Os objetivos específicos são os seguintes:

- Compreender como palavras e imagens produzem sentido nos textos multimodais;
- Interpretar a linguagem verbal e visual presentes nas tirinhas, adotando os conceitos da Gramática do Design Visual, de Kress e van Leeuwen (2006);
- Caracterizar o gênero tirinhas e sua função social em meio à diversidade cultural;
- Discutir como o conhecimento sobre multimodalidade pode contribuir para a compreensão textual.

Para atingir os objetivos propostos, este trabalho é composto por três seções, além desta introdução e das considerações finais. Na seção intitulada “Referencial Teórico”, apresentamos o aporte teórico que sustenta a análise do corpus da pesquisa. Assim, procuramos trazer de forma pormenorizada o arcabouço teórico da nosso estudo, isto é, os pressupostos básicos sobre texto e estratégias de leitura (BAHTHIN, 2011; KOCH, 2002; HALLIDAY; HASSAN, 1985; KOCH; ELIAS, 2018; SOLÉ, 1998), Gênero e Tirinhas (BAKHTIN, 2011; MARCUSCHI, 2010; RODRIGUES, 2005; RAMOS, 2017), a teoria da Semiótica Social, a partir de (HALLIDAY, 2001; KRESS; VAN LEEUWEN, 2006; KRESS, 2010); Multimodalidade (KRESS, 2010; SIMÕES, 2021).

A teoria mais relevante e central nesta dissertação é a Gramática do Design Visual (GDV), de Kress e van Leeuwen (2006), que apresenta as metafunções para análise das imagens, as quais são análogas às metafunções da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1989, 2001; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) para análise do texto verbal.

Já na seção nomeada “Caminhos Metodológicos”, descrevemos o percurso metodológico da realização da pesquisa. Para isso, apresentamos a caracterização dos tipos de pesquisa, a constituição do corpus e os procedimentos utilizados na análise dos dados.

Em “Análise de Dados”, analisamos o corpus com base na teoria das metafunções representacional, interativa e composicional, propostas por Kress e van Leeuwen (2006) na Gramática do Design Visual, observando como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos nas Tirinhas do Katteca, gênero multimodal.

Para encerrar, temos nossas consideração finais sobre esta pesquisa.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Nesta seção, apresentamos os pressupostos teóricos que são a base da análise de dados desta dissertação. Discutimos conceitos de Texto, Semiótica Social, Multimodalidade, Estratégias de Leitura e Gramática do Design Visual, teoria central deste estudo, que categoriza as relações entre palavra e imagem em textos multimodais, além de concepções e pressupostos básicos sobre o gênero tirinhas.

2.1 Conceito de Texto

A definição de texto é complexa e varia de acordo com as múltiplas perspectivas da Linguística. Em latim, a palavra texto é *textum*, que significa tecido. Dessa forma, podemos considerar que o texto é composto por um entrelaçamento de palavras (fios) tecidas por meio das orações - que resultam num todo coerente, coeso e com sentido. Ademais, o texto alarga seu escopo ao utilizar em sua tecitura imagens estáticas e em movimento, gráficos, quadros, etc. A seguir, apresentaremos algumas definições de texto, as quais variam de acordo com a concepção teórica adotada pelo autor em questão.

Na teoria bakhtiniana, texto é o objeto primeiro das ciências humanas, pois as ações humanas só podem ser interpretadas por meio de signos ou expressões semióticas. É por meio do texto que o homem exprime ideias e pensamentos. Bakhtin ensina que o texto é um “conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas opera com textos obras de arte)” (BAKHTIN, 2011, p. 307), pois a comunicação se dá por meio de vários recursos semióticos.

Para Bakhtin (2011, p. 269), o texto é um enunciado, que é “uma unidade real da comunicação discursiva”. O autor apresenta características que determinam o texto como enunciado: a primeira é que o texto possui um projeto discursivo: um autor e o seu querer dizer; a segunda é a realização desse projeto, que inclui a produção do enunciado com as condições de interação e a relação com os demais enunciados. Bakhtin (2011, p. 264) também afirma que “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados concretos (escritos e orais), realizados para cumprir objetivos interacionais em diversas esferas da atividade humana”. Assim, podemos evidenciar que, na teoria bakhtiniana, o texto é um fenômeno sociodiscursivo que se vincula às condições concretas da vida.

Na perspectiva dialógica bakhtiniana, o texto é tratado como o diálogo entre ao menos dois interlocutores, por meio da interação verbal. Assim, “o acontecimento da vida do

texto, isto é, sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”, de acordo com Bakhtin (2011, p. 311). Corroborando, Brait (2016, p. 17) pontua:

Entender o texto, suas formas de existência, suas relações com os seres sociais e históricos, tanto na vida, como na arte e na pesquisa, significa, em última análise, aceitar, com Bakhtin, que essa manifestação da linguagem viva envolverá no mínimo duas consciências, dois sujeitos.

Dessa maneira, devemos considerar que a linguagem é fundada na interação entre os interlocutores. Portanto, a dialogia acontece por meio da interlocução entre leitor e escritor, mediada pelo texto que os une. O sentido do texto depende da relação entre os sujeitos que se constroem na produção dos textos e, “o texto só existe, só ganha vida, no cruzamento entre duas consciências, sendo uma delas necessariamente a do leitor/espectador/analista” (BRAIT, 2016, p. 18).

Fávero e Koch (1994) definem texto no sentido lato e estrito. Assim, texto é qualquer passagem, falada ou escrita, que constitui um todo significativo, o qual não depende do tamanho. Texto é qualquer tipo de comunicação realizada por meio de um sistema de signos. Nesse sentido, Koch e Travaglia (1992) asseveram:

O texto é uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão (KOCH; TRAVAGLIA, 1992, p. 08-09).

Koch (2002, p. 16) vê o texto como “uma representação mental do pensamento do autor”, um produto, ao concebermos a língua como representação do pensamento. Na concepção de língua como código - unicamente como instrumento de comunicação - o texto é visto como produto da codificação por um emissor, a ser decodificado pelo leitor/receptor. Contudo, se a concepção de língua é dialógica, interacional, “o sentido do texto é, portanto, construído na interação texto-sujeitos (ou texto e enunciadores) e não algo que preexista a essa interação” (KOCH, 2002, p. 17). A nossa pesquisa dialoga com a última concepção, pois entendemos que o texto se constitui na materialização da mensagem construída na interação, a qual é composta por diversos modos semióticos e, por isso, multimodal.

Na definição elaborada por Beaugrande (1977) e adotada por Marcuschi (2008, p. 72), “o texto é um evento comunicativo em que convergem ações linguísticas, sociais e

cognitivas”, ou seja, o texto não se configura apenas como uma sequência de palavras escritas ou faladas, mas como uma ocorrência comunicativa.

De acordo com Marcuschi (2008), hoje, não é possível conceituar texto sem mencionar a linguística de texto, que trabalha não só com a produção, mas também com a compreensão de textos orais e escritos. Para Marcuschi (2008), sob um enfoque técnico:

A linguística de texto pode ser definida como o estudo das operações linguísticas, discursivas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção e processamento de textos escritos ou orais em contextos naturais de uso (MARCUSCHI, 2008, p. 73).

Desse modo, na linguística de texto, o conceito de texto converge para as noções de uma unidade comunicativa que se realiza tanto no uso como no sistema. Para a linguística de texto, a língua não funciona em unidades isoladas, como fonemas, morfemas ou palavras; ao contrário, com unidades de sentido maiores, ou seja, os textos, que podem ser orais ou escritos (MARCUSCHI, 2008).

Neste trabalho, adotamos a perspectiva sistêmico-funcional de texto, pois concordamos que o texto resulta da linguagem utilizada em determinado contexto. Nessa abordagem, Halliday e Hasan (1985) definem o texto como linguagem em uso, desde que a linguagem esteja “desempenhando um determinado papel em determinado contexto, em oposição a palavras e frases isoladas” (HALLIDAY; HASAN, 1985, p. 10)². Em outros termos, desde que a linguagem seja funcional.

Para Halliday e Hasan (1985, p. 10), embora o texto pareça ser construído de palavras e frases, na verdade é feito de significados, isto é, “um texto é essencialmente uma unidade semântica. Não é algo que pode ser definido como sendo apenas outro tipo de frase, só que maior”³. Para esses autores, texto é qualquer instância da linguagem viva, o qual “pode ser falado ou escrito, ou mesmo ser expresso por qualquer outro meio” (HALLIDAY; HASAN, 1985, p. 10).⁴

Nas palavras de Halliday e Matthiessen (2004, p. 3) “quando as pessoas falam ou escrevem, elas produzem texto”⁵, contudo, o texto vai além do que é falado ou escrito, é

² Tradução nossa do trecho: “That is doing some job in some context, as opposed to isolated words or sentences”.

³ Tradução nossa do trecho: “A text is essentially a semantic unit. It is not something that can be defined as being just another kind of sentence, only bigger”.

⁴ Tradução nossa do trecho: “It may be either spoken or written, or indeed in any other medium of expression that we like to think of”.

⁵ Tradução nossa do trecho: “When people speak or write, they produce text”.

interação entre falantes, e, portanto, evento interativo; e “refere-se a qualquer instância de linguagem, em qualquer meio, que faça sentido para alguém que conhece a língua”.⁶

Nessa perspectiva, o texto é acompanhado do contexto - que inclui o falado, o escrito, o verbal, o não verbal, o lugar de produção e o de interpretação, ou seja, o ambiente como um todo, abrangendo tanto o produto quanto o processo. Aqui, texto e contexto são entendidos como “aspectos do mesmo processo” (HALLIDAY; HASAN, 1985, p. 10)⁷ que têm uma relação de dependência. Na abordagem sociosemiótica adotada neste trabalho, vemos o texto como um evento interativo, uma troca social de significados.

Fuzer e Cabral (2014, p. 27) reiteram que “texto e contexto estão inter-relacionados, de modo que o texto reflete influências do contexto em que é produzido”, isto é, variam de acordo com a natureza dos contextos em que são usados. Conforme Halliday e Matthiessen (2004, p. 27), “os tipos de texto que encontramos na vida são formas de usar a linguagem em diferentes contextos”⁸. Ante ao exposto, podemos compreender que o contexto é outro texto que acompanha o texto e que existe uma relação dialética entre texto e contexto, ou seja, eles estão intrinsecamente associados e a interpretação de um depende da interpretação do outro.

Halliday e Hasan (1985, p. 11) seguem dizendo que “o texto é uma instância do processo e produto do significado social em um determinado contexto de situação”⁹. Assim, de acordo com esses autores, o contexto de situação (aquele em que o texto se desdobra e que o circunda) não pode ser uma forma fragmentada, nem mecânica, mas deve haver “uma relação sistemática entre o ambiente social de um lado, e a organização funcional da linguagem do outro” (HALLIDAY; HASAN, 1985, p. 11).¹⁰

O texto apresenta dois tipos de contextos: o de situação e o de cultura. O contexto de situação é o ambiente no qual o texto funciona sistematicamente. Halliday e Hasan (1985, p. 46) mencionam que, por meio do contexto de situação, é possível “explicar por que certas coisas têm sido ditas ou escritas em uma situação particular e o que mais poderia ter sido dito ou escrito, mas não foi”¹¹. Todavia, nem sempre o contexto de situação é suficiente para compreendermos um texto, logo, precisamos nos reportar ao contexto de cultura que

⁶ Tradução nossa do trecho: “The term ‘text’ refers to any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language”.

⁷ Tradução nossa do trecho: “Aspects of the same process”.

⁸ Tradução nossa do trecho: “Text types we meet in life are all ways of using language in different contexts”.

⁹ Tradução nossa do trecho: “The text, we have said, is an instance of the process and product of social meaning in a particular context of situation”.

¹⁰ Tradução nossa do trecho: “A systematic relationship between the social environment on the one hand, and the functional organisation of language on the other”.

¹¹ Tradução nossa do trecho: “We use this notion to explain why certain things have been said or written on this particular occasion, and what else might have been said or written that was not”.

“associado ao contexto de situação, torna-se fundamental para a compreensão de um texto” (HALLIDAY, 1989, p. 6)¹².

Conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 28), o contexto de cultura está relacionado ao “ambiente sociocultural mais amplo, o qual inclui ideologia, convenções sociais e instituições, em suma, é necessário recorrer à história cultural dos participantes”. Halliday e Hasan (1985, p. 47) sugerem que, ao descrever o contexto de situação de um texto, devemos também “construir alguma indicação do contexto cultural e as suposições que devem ser feitas se o texto for interpretado — ou produzido da maneira que o professor (ou o sistema) pretende”.¹³

Por sua vez, Kress (1989, p. 18) aponta que “os textos resultam de situações específicas e têm propósitos específicos por escritores e por seus leitores”¹⁴, isto é, nascem de situações concretas das relações sociais e caracterizam-se como forma material da língua. Portanto, o texto é produto da linguagem que sempre ocorre como texto, não como frases ou palavras isoladas.

Além disso, os textos têm-se tornado cada vez mais multimodais, nos quais coexistem mais de um modo semiótico. Dessa maneira, são formados por linguagens variadas, constituídas por palavras, imagens, cores, sons, gestos, entre outros signos, que se integram na constituição do sentido. Assim sendo, para Kress (1995), a noção de texto se amplia:

Um ‘tecer’ junto, um objeto fabricado que é formado por fios ‘tecidos juntos’ – fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens, por exemplo) e, portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente (KRESS, 1995, p. 7, tradução nossa)¹⁵.

Destarte, percebemos que a tessitura de um texto acontece pela ligação entre signos verbais, não verbais e elementos semióticos extralinguísticos, que resultam no sentido do enunciado, e o uso dos elementos e recursos multimodais possibilita a extensão das potencialidades da produção e da compreensão do texto.

¹² Tradução nossa do trecho: “Associated with the context of the situation, it becomes fundamental for the understanding of a text”.

¹³ Tradução nossa do trecho: “To build in some indication of the cultural background, and the assumptions that have to be made if the text is to be interpreted – or produced – in the way the teacher (or the system) intends”.

¹⁴ Tradução nossa do trecho: “The texts arise in situations specific social issues and are built for specific purposes by the writers and also by their readers”.

¹⁵ “A ‘weave’ together, a manufactured object that is formed by ‘woven together’ threads - threads formed in semiotic ways. These modes can be understood as systematic and conventional forms of communication. A text can be formed by several semiotic modes (words and images, for example) and, therefore, we can arrive at the notion of multimodality. With the advent of computerized, multimedia and interacional materials, this way of conceptualizing semiosis becomes increasingly relevant”.

Reiteramos que, neste trabalho, adotamos o conceito de texto sob a perspectiva da linguística sistêmico-funcional, isto é, como linguagem em uso, acompanhada do contexto, porque essa abordagem considera em sua análise a interação entre os falantes, a qual é essencial para a leitura e compreensão das tirinhas.

Nos próximos tópicos abordaremos o texto verbal, o não verbal e o multimodal.

2.1.1 *Texto Verbal e Não Verbal*

Atentando para o fato de que o texto, seja falado, escrito, desenhado, pintado, etc., é uma manifestação da linguagem, antes de tratarmos sobre o texto verbal e não verbal, trataremos algumas considerações sobre língua e linguagem.

A linguagem remonta à necessidade humana de socialização e interação com o meio e com o outro, para exprimir ideias e pensamentos. Em outros termos, atende à necessidade humana de comunicação. Daí, depreendemos a linguagem, genericamente, como um conjunto ordenado de elementos que possibilitam a comunicação entre os seres humanos. Para Dubois *et. al.* (1999, p. 387), a “linguagem é a capacidade específica à espécie humana de comunicar por meio de um sistema de signos vocais (ou língua)”.

Para Saussure (2002, p. 16), “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro”, isto é, tem dois lados: a língua (*langue*), que é social, um sistema - os signos; e um que é executado individualmente - a fala (*parole*), que é a apropriação desse sistema pelos indivíduos. Assim, a língua é um produto social da linguagem, um conjunto de convenções adotado pela sociedade. E, ainda conforme Fidalgo e Gradim (2004/2005, p. 14), “a língua constitui um sistema de signos que, estando presente em todas as atividades humanas, é extraordinariamente complexo e completo”.

Na teoria saussuriana, o signo linguístico pode ser designado como uma entidade global de duas faces: o conceito (significado) e a imagem acústica (significante), que são dicotômicas, correspondentes e proporcionais. Saussure (2002, p. 102) destaca que, devido a sua “natureza dupla”, o signo é de difícil compreensão. Outro autor, Simões (2019, p. 43), afirma que “os signos verbais (como os demais signos de outros sistemas) existem no sistema verbal em estado potencial, contêm significados que serão atualizados quando postos em atividade nos atos de fala”.

Já o Funcionalismo, outra teoria linguística, enfoca “a concepção de linguagem como um instrumento de comunicação e de interação social” (MUSSALIM; BENTES, 2011, p.

168). Sob esse prisma, a linguagem é definida do ponto de vista da instrumentalidade, na relação entre linguagem e uso, não admitindo separação entre sistema e uso.

No que lhe concerne, o estudo da linguagem, proposto por Halliday e Matthiessen (2004), centra-se na noção de *função*, pois considera como a gramática é usada para produzir significados. Nessa proposta, conhecida como *sistêmico-funcional*, a língua é concebida como uma rede de sistemas interligados, da qual o falante faz uso (base funcional) para produzir significados (base semântica) em situações de comunicação (base pragmática). Dessa maneira, a língua é estudada como um sistema de produção de significados do ponto de vista sociosemiótico.

Na perspectiva da linguística sistêmico-funcional (LSF), conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 21), “a linguagem é um recurso para fazer e trocar significados, utilizada no meio social de modo que o indivíduo possa desempenhar papéis sociais”; para Eggins (1994, p. 4): “o uso da língua é funcional”, assim “a linguagem tem a função de produzir significados”, os quais sofrem influência do contexto social e cultural em que são produzidos. Logo, a língua também é um sistema semiótico que se organiza em torno de escolhas. Aqui, a escolha é elemento diferenciador dos demais sistemas, visto que uma escolha leva a um significado em detrimento de outras escolhas que levariam a outros significados. Portanto, a gramática sistêmico-funcional é paradigmática.

Nesse contexto, a linguagem verbal e a não verbal apresentam-se como duas formas de comunicação. A linguagem verbal é entendida como a comunicação realizada por meio das palavras e pode ocorrer na forma oral ou escrita; enquanto a linguagem não verbal ocorre por meio de imagens, códigos sonoros, sinais, gestos, expressões faciais e/ou corporais e reações do corpo a estímulos variados. No processo de comunicação, utilizamos tanto o signo verbal quanto os signos não verbais.

O texto verbal não é predominante no sistema de comunicação, pois divide espaço com outras modalidades de comunicação. Contudo, percebemos que o texto verbal (oral ou escrito) prevalece sobre os demais, ao menos em prestígio, por ser o meio mais comum que utilizamos para nos comunicar. Kress e van Leeuwen (2006, p. 21) ressaltam que há uma predominância da linguagem verbal escrita (texto verbal) sobre o texto visual na história da escrita, embora a escrita alfabética tenha se desenvolvido “a partir de *scripts icônicos* baseados em imagens”¹⁶.

¹⁶ Tradução nossa do trecho: “Out of iconic, image-based scripts”.

O texto verbal materializa-se na forma falada ou escrita. De acordo com Koch (2021, p. 1) “o que distingue o texto escrito do falado é a forma como tal coprodução se realiza”. Ainda segundo a autora, no texto verbal escrito, consideramos para quem se escreve o texto, mesmo não havendo participação direta deste na produção textual, devido ao distanciamento entre escritor e leitor. Assim, inexistem “no texto escrito marcas explícitas de atividade verbal conjunta” (KOCH, 2021, p. 1). Por outro lado, o texto falado tem a presença dos interlocutores, assim, tem-se uma interlocução ativa que implica “em marcas da produção verbal conjunta” (KOCH, 2021, p. 1).

Dolz, Noverbaz e Schneuwly (2004, p. 113), ao abordarem o texto escrito, afirmam que “o texto escrito pode ser considerado como uma forma permanente, exteriorizada, do próprio comportamento da linguagem”. Desse modo, por ser exteriorizado, o texto escrito pode ser observado e se tornar objeto de reflexão. Já a observação e análise do texto oral “não é tão natural, mas pode ser feita na medida em que se grava o texto e se transcreve” (MARCUSCHI, 2008, p. 218).

Considerando ambos, Koch (2021) menciona que não devemos ver a fala e a escrita de forma dicotômica, mas o que se postula hoje é que “os diversos tipos de práticas sociais de produção textual situam-se ao longo de um contínuo tipológico, em cujas extremidades estariam, de um lado, a escrita formal e, de outro, a conversação espontânea, coloquial” (KOCH, 2021, p. 1).

Koch (2021) ainda sugere que, para situar os tipos de texto ao longo desse contínuo, além do meio oral ou escrito, é necessário usar os critérios de proximidade e distância, e ainda considerar o envolvimento maior ou menor dos interlocutores. Dessa maneira, a autora ressalta:

O que se verifica, então, é que existem textos escritos que se situam, ao longo desse contínuo, mais próximos ao polo da fala conversacional (bilhetes, recados, cartas familiares etc.), ao passo que existem textos falados que mais se aproximam do polo da escrita formal (conferências, entrevistas profissionais, artigos científicos e outros) (KOCH, 2021, p. 2).

Koch (2021) também aborda a questão dos gêneros emergentes da internet, como os papos virtuais, e-mails, blogs, que, mesmo sendo do tipo escrito, pertencem à fala conversacional. Desse modo, a autora conclui que as características que costumávamos apontar como pertencentes ao texto falado ou escrito “não são exclusivas de uma ou outra das duas modalidades” (KOCH, 2021, p. 2). Nesse sentido, podemos citar Marcuschi (2008, p. 218) que menciona que “a oralidade e a escrita devem ser tratadas de forma clara e o centro

da atenção é o gênero. Há gêneros que se prestam para um trabalho mais efetivo na oralidade e outros na escrita”.

Diante disso, Koch (2021) afirma que essas características foram estabelecidas dentro de um parâmetro ideal da escrita, o que levou a uma visão preconceituosa da fala, a ponto de se “compará-la à linguagem rústica das sociedades primitivas ou à das crianças em fase da aquisição de linguagem” (KOCH, 2021, p. 2).

Em relação à linguagem não verbal, esta faz parte da história humana desde os primórdios. A princípio, o homem utilizava traços, rabiscos, mão espalmada, entre outros - ou seja, a pintura rupestre - para se expressar e registrar sua existência. Desse modo, os estudos sobre imagem assumem vários sentidos em função de sua complexidade e por intercambiar com a história da cultura e do pensamento humano.

Destarte, muitas culturas pré-escrita alfabética, a partir da necessidade de registrar transações de vários tipos (por exemplo, do comércio, da religião, do poder), fizeram registros “altamente icônicos; isto é, a relação entre o objeto a ser gravado e as formas e meios de gravação eram próximas e transparentes” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 21)¹⁷.

Antes do desenvolvimento da escrita alfabética, segundo Kress e van Leeuwen (2006), existiam dois modos de representação separados e independentes: a linguagem falada e a visual, ou marcas visuais. A linguagem verbal falada é natural, comum aos grupos humanos; “a escrita, no entanto, é a conquista apenas de algumas culturas”¹⁸ e desenvolveu-se em “um processo em que cada passo envolveu considerável abstração”¹⁹ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 21). Assim, a compreensão de um texto verbal requer amplos conhecimentos da língua e das convenções linguísticas que possibilitaram sua materialização. Desse modo, conforme Simões (2017, p. 47) “decifrar um texto verbal escrito apresenta uma complexidade oriunda da convenção alfabético-ortográfica que lhe permite tornar-se visualizável”.

Por sua parte, a linguagem não verbal ocorre por meio de códigos sonoros, sinais ou imagens, abrange também a expressão corporal e facial, gestos e reações do corpo a estímulos variados. Assim, o texto não verbal utiliza outras linguagens diferentes da verbal (escrita ou falada) para se materializar, como a visual (vídeo, fotografia, desenho e pintura); a musical (melodia, sons, modulação); ou a corporal (dança, mímica), etc.

¹⁷ Tradução nossa do trecho: “Highly iconic; that is, the relation between the object to be recorded and the forms and means of recording was close and transparent”.

¹⁸ Tradução nossa do trecho: “Writing, however, is the achievement of only some cultures”.

¹⁹ Tradução nossa do trecho: “A process where each step involved considerable abstraction”.

De acordo com Kress e van Leeuwen (2006), o mundo ocidental, por muito tempo, priorizou a linguagem verbal em detrimento da linguagem não verbal. Porém, tanto a linguagem verbal quanto a não verbal expressam significados pertencentes e estruturados por culturas numa mesma sociedade, uma vez que os processos semióticos são amplamente semelhantes, o que resulta em um grau considerável de concordância entre as duas. Ao mesmo tempo, cada uma carrega limitações e possibilidades de significados. Dessa maneira, nem tudo que pode ser realizado por meio da linguagem verbal pode ser realizado por meio de imagens e vice-versa, pois ainda que haja “uma ampla congruência cultural, existe uma diferença significativa entre os dois (e outros modos semióticos, é claro)”, afirmam Kress e van Leeuwen (2006, p. 19).²⁰

Se refletirmos sobre o uso do texto não verbal no espaço escolar, por exemplo, perceberemos que as crianças, nos primeiros anos escolares, sempre foram encorajadas a produzir imagens e ilustrar seu trabalho escrito. Contudo, essas ilustrações não eram avaliadas, nem sofriam intervenções do professor, já que eram vistas como formas livres de expressão. No entanto, nas etapas escolares posteriores, a imagem vai perdendo lugar e praticamente desaparece, enquanto “a escrita aumenta em importância e frequência e as imagens tornam-se especializadas”, conforme afirmam Kress e van Leeuwen (2006, p. 16).²¹

Ainda de acordo com os autores, o que temos visto nos últimos trinta anos, no ambiente escolar, é que a imagem (ilustração) tem perdido espaço até mesmo nos anos iniciais, dando lugar cada vez mais ao texto verbal escrito. As imagens que permaneceram, tornaram-se representativas, com funções técnicas, como mapas, gráficos e fotografias, isto é, elas não desapareceram, mas tornaram-se especializadas durante longo espaço de tempo.

Todavia, o texto não verbal, ou texto pictórico, pode ser um grande aliado no processo de alfabetização, conforme relata a tese de doutoramento da Profa. Darcilia Marindir Pinto Simões, defendida na UFRJ (1994), cuja proposta é alfabetizar a partir de livros-sem-legenda. Para isso, a Professora sugere a associação do signo verbal e do não verbal como estratégia para o letramento. Essa propositura foi testada pela própria Simões, que a colocou em prática em uma turma da 2ª série - 1º grau, o que corresponde hoje ao 3º ano do Ensino Fundamental. A pesquisa de Simões comprovou que:

²⁰ Tradução nossa do trecho: “As a broad cultural congruence, there is significant difference between the two (and other semiotic modes, of course)”.

²¹ Tradução nossa do trecho: “Writing increases in importance and frequency and images become specialized”.

Mesmo os alunos cuja competência inicial parecia aproximar-se de uma fase insuficiente do letramento, empenharam-se na produção escrita, e ao fim do Projeto, já apresentavam textos narrativos-descritivos de razoável inteligibilidade (SIMÕES, 2017, p. 205-206).

Por meio da pesquisa de Simões, compreendemos que a imagem pode ser bastante produtiva no processo de alfabetização, visto que “a imagem se estende ao que há pouco chamamos de leitura do mundo” (SIMÕES, 2017, p. 32). A autora continua argumentando que, desde muito cedo, fazemos variadas formas de leituras como: “uma bandeira hasteada, um punho cerrado, nuvens escuras, todos são textos a serem lidos, (compreendidos e interpretados), uma vez que contêm mensagens a serem decodificadas pelo observador” (SIMÕES, 2017, p. 32).

Assim, mesmo antes da leitura das letras e palavras, somos leitores do mundo que nos circunda, pois, ler vai além da decodificação do código linguístico, uma vez que, conforme evidencia Simões (2017, p. 32), “há códigos construídos por signos de várias naturezas: visuais, auditivos, gustativos, olfativos e táteis, além dos sinestésicos, como o código cinematográfico que atua sobre a visão e a audição a um só tempo”, lidos a todo o momento, por pessoas alfabetizadas ou não.

A autora ressalta ainda que: “ortodoxamente entendia-se que só o convívio com o escrito poderia gerar conhecimento da língua e deflagrar a aprendizagem de sua modalidade escrita” (SIMÕES, 2017, p. 2020), contudo, sua pesquisa comprovou o contrário: a partir do signo não verbal foi possível adquirir a escrita

Com relação ao uso do texto não verbal na escola hodierna, temos duas situações importantíssimas, segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 16): a primeira é que “todas as disciplinas escolares utilizam muitas imagens”.²² E nos assuntos técnicos e científicos, as imagens se tornaram o meio principal de representar o conteúdo escolar; já nos assuntos humanistas “as imagens variam em sua função entre informação, decoração e ilustração”.²³ A segunda situação é que não é ensinado o papel da imagem e a “avaliação continua tendo a escrita como modo principal”.²⁴ Assim, os alunos são chamados a fazer ilustrações em várias disciplinas, mas aquelas tendem a não ser objeto de atenção do professor.

Kress e van Leeuwen (2006, p. 16) seguem apontado que, fora do espaço escolar, “as imagens desempenham um papel cada vez mais importante”²⁵, pois, atualmente, a maioria dos textos envolve uma interação complexa entre linguagem verbal e linguagem não verbal e

²²Tradução nossa do trecho: “All school subjects now make much more use of images”.

²³ Tradução nossa do trecho: “Images vary in their function between illustration, decoration and information”.

²⁴ Tradução nossa do trecho: “Assessment continues to be based on writing as the major mode”.

²⁵ Tradução nossa do trecho: “Images play an ever-increasing role”.

outros elementos gráficos ou sonoros, e muitos têm em primeiro nível a linguagem visual, e não a verbal. Mas a habilidade de produzir textos que englobam distintos modos semióticos (textos multimodais) não é ensinada nas escolas, por mais que esses textos tenham papel central e fundamental na sociedade contemporânea.

Assim sendo, temos hoje a necessidade da alfabetização (ou letramento para alguns) visual, mas a maioria das escolas não atende às demandas do mundo moderno e continua formando analfabetos visuais, que, além de não serem capacitados a produzir textos multimodais, também não têm habilidade de interpretá-los na íntegra.

Em suma, o mundo contemporâneo utiliza cada vez mais textos que têm a junção da linguagem verbal e não verbal em sua tessitura, ou seja, o texto multimodal, que abordaremos no próximo tópico, o que implica uma mudança de atitude no que tange à prática de ensino da leitura.

2.1.2 Texto Multimodal

A partir das mudanças nos meios de comunicação e na forma como as informações são disseminadas por meio das tecnologias digitais, surgiu a necessidade de adequação dos textos a essa realidade. O texto verbal escrito (impresso) ou falado, que em princípio era utilizado como principal meio de comunicação, perdeu espaço para textos que combinam inúmeros recursos semióticos: os textos multimodais.

O que vimos no decorrer do século XX foi o crescente uso de outros signos articulados com os signos linguísticos, resultando num sistema integrado, sem haver a necessidade de dependência ou complementariedade de uma semiose em relação a outra, como observaram Kress e van Leeuwen (2006, p. 18): “o componente visual de um texto é uma forma independente de mensagem organizada e estruturada, conectada com o texto verbal, mas de modo algum dependente dele — e, de maneira semelhante, dá-se o contrário”.

Esse aumento do uso do sistema integrado de signos pode ser explicado pelo surgimento de novas tecnologias, como o rádio, a TV e, mais recentemente, a internet. Tais meios passaram a utilizar o texto multimodal, em que os significados são construídos pela combinação de mais de um modo semiótico. Sobre isso, Simões (2004, p. 3) compreende:

A intervenção cibernética no mundo contemporâneo promoveu uma mudança na produção textual, uma vez que a rapidez da comunicação passou a exigir meios mais ágeis na transmissão das ideias. Portanto, o código verbal, simbólico por excelência, por isso o mais complexo dos códigos humanos, teve de dividir seu espaço com

outros códigos e linguagens com vistas a atender a dinâmica da comunicação na era da informática.

Destarte, o texto deixa de utilizar unicamente a linguagem verbal, podendo também ser construído por múltiplos elementos provenientes do campo visual e sonoro. Desse modo, os textos multimodais são constituídos por, no mínimo, duas formas de representação diferenciadas, como “palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens, palavras e tipografia, palavras e sorrisos, palavras e animações, etc.” (DIONÍSIO, 2007, p. 178).

Kress e van Leeuwen (2006) afirmam que, atualmente, a maioria dos textos envolve uma junção complexa de textos escritos, imagens e outros elementos gráficos ou sonoros, elementos estes concebidos como coerentes por meio de *layout*. Entretanto, para os autores, “a habilidade de produzir textos multimodais desse tipo, por mais central que seja seu papel na sociedade contemporânea, não é ensinada nas escolas” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 17)²⁶.

De acordo com Vieira e Silvestre (2015), a utilização de avançados instrumentos tecnológicos e informatizados fez mais do que acelerar a velocidade transformadora da linguagem, pois também “marcou de modo irreversível os seus contornos, reconfigurando-a, desenhando outros gêneros e diferentes padrões discursivos, dando-lhe nova feição e novas práticas” (VIEIRA; SILVESTRE, 2015, p. 35). Dessa forma, na contemporaneidade, ampliou-se a utilização dos gêneros multimodais, que combinam vários modos semióticos e exigem do leitor aprimoramento das competências leitoras para compreender e fazer-se compreendido no contexto comunicativo atual.

Esse novo padrão de comunicação demanda novas práticas de letramento, visto que os textos multimodais estão presentes em todas as esferas sociais, combinando signos verbais e não verbais. Dessa maneira, é imperativo que o leitor da atualidade reformule seus modos de ler o mundo, tendo em vista as exigências sociais.

Vieira e Silvestre (2015, p. 131) veem o texto multimodal “como uma unidade de significação em que os produtores de texto fazem escolhas de forma a construírem um produto com um propósito comunicativo pelo uso desses sistemas”. A construção do texto multimodal é orientada pela seleção e pela forma como se articulam os modos semióticos de representação, por meio da combinação organizada de códigos linguísticos, para fazer com que o leitor estabeleça sentido ao texto. A organização intencional torna o texto multimodal, conforme Dionísio (2014):

²⁶ Tradução nossa do trecho: “The skill of producing multimodal texts of this kind, however central its role in contemporary society, is not taught in schools”.

O que faz com que um signo seja multimodal são as escolhas e as possibilidades de arranjos estabelecidas com outros signos que fazemos para criar sentidos, com os mesmos, quais as articulações criadas por eles em suas produções textuais (DIONÍSIO, 2014, p. 42).

Por fim, podemos afirmar que a produção de significados no texto multimodal se dá por múltiplas articulações entre os modos semióticos presentes no texto, por isso, o texto multimodal é aquele cujos significados são percebidos por meio de mais de um código linguístico. Portanto, o texto multimodal é visto como produção de significado em múltiplas articulações.

Se considerarmos o fato de que todos os textos são multimodais, para entendê-los, é preciso considerar a necessidade de habilidades que vão além das competências comunicativas de ler e escrever, devendo englobar a habilidade de ler imagens. De tal modo, é essencial que o leitor desenvolva estratégias de leitura visando à interpretação de elementos que envolvem o verbal e não verbal, tão presentes nos textos em geral, sobre os quais discorreremos a seguir.

2.1.3 Estratégias de Leitura

Como já mencionamos, os textos têm sido construídos cada vez mais com o uso de diversos recursos semióticos, principalmente, se considerarmos os textos veiculados nos meios digitais. Estes exigem um leitor capaz de, no processo de leitura, articular habilidades e competências específicas, por meio de estratégias capazes de possibilitar a compreensão e interpretação adequada do texto.

Assim, precisamos entender que o ato de ler, para além da habilidade de decodificação, é um processo complexo e interativo (entre o leitor e o texto) que abarca compreensão e interpretação. Desse modo, para fazermos uma leitura acurada de um texto, seja verbal ou visual, é necessário “aportar ao texto nossos objetivos, ideias e experiências prévias, considerar previsões e inferências que se apoiam nas informações proporcionadas pelo texto e na nossa própria bagagem” (SOLÉ, 1998, p. 23).

Nesse lume, Koch e Elias (2018) consideram a leitura como uma atividade de produção de sentido e compreendem que o leitor, em interação com o texto, atribui-lhe sentido:

A leitura é uma atividade na qual se leva em conta as experiências e os conhecimentos do leitor; a leitura de um texto exige do leitor bem mais que o conhecimento do código linguístico, uma vez que o texto não é simples produto da codificação de um emissor a ser decodificado por um receptor passivo (KOCH; ELIAS, 2018, p. 11).

Solé (1998) ainda aponta que o modelo interativo de leitura considera que as diferentes explicações sobre o processo de leitura podem ser agrupadas em dois modelos hierárquicos: o ascendente – *bottom up* e o descendente – *top down*. O primeiro considera que o leitor, diante do texto, processa os elementos que o compõem, começando pelas letras e continuando com as palavras, frases, etc., de forma sequencial e hierárquica até chegar à compreensão do texto. A autora pontua também que as propostas de ensino baseadas nesse modelo “atribuem grande importância às habilidades de decodificação, pois consideram que o leitor pode compreender o texto porque pode decodificá-lo totalmente” (SOLÉ, 1998, p. 23).

Essa abordagem de leitura foi mencionada, primeiramente, por Kato (1999, p. 61), como teoria estruturalista, na qual “a concepção de leitura é a da leitura oral da palavra, isto é, a decodificação sonora da palavra escrita”. Esse modelo centra-se no texto e não explica fenômenos como a inferência de informações e a leitura sem a percepção de erros tipográficos; diz ainda que o leitor pode compreender um texto sem a obrigação de entender totalmente cada um de seus elementos.

O modelo descendente – *top down* – ao contrário do primeiro, afirma que “o leitor não procede letra por letra, mas usa seus conhecimentos prévios e seus recursos cognitivos para estabelecer antecipações sobre o conteúdo do texto, fixando-se neste para verificá-las” (SOLÉ, 1998, p. 23-24). E, segundo Kato (1999, p. 61):

Essa preocupação com a palavra continua a existir, mas aos poucos, começa-se a perceber que sua identificação leva muito em conta o conhecimento lexical do leitor, criando-se, assim, uma segunda concepção, na qual o leitor é visto como antecipador da palavra que vai ler.

Dessa maneira, quanto mais informações o leitor possuir sobre o assunto de um texto que lerá, menos precisará centrar-se nele para engendrar uma interpretação. Logo, as propostas de ensino com foco nesse modelo “ênfaticaram o reconhecimento global das palavras em detrimento das habilidades de decodificação” (SOLÉ, 1998, p. 24).

Ainda de acordo com Solé (1998), o modelo interativo não se centra nem no texto, nem no leitor, mas compreende que são muito importantes os conhecimentos prévios do leitor para a compreensão do texto. Nessa perspectiva, “o leitor utiliza simultaneamente seu

conhecimento do mundo e seu conhecimento do texto para construir uma interpretação sobre aquele” (SOLÉ, 1998, p. 24).

A autora considera também que esses modelos (estratégias) são importantíssimas para o processo de leitura, porém, adverte que estratégias não são procedimentos, técnicas ou métodos que referem-se a um conjunto de ações ordenadas e finalizadas, dirigidas à execução de uma meta. Assim, as estratégias não detalham nem prescrevem totalmente o curso de uma ação, mas “as estratégias são suspeitas inteligentes, embora arriscadas, sobre o caminho mais adequado que devemos seguir”, elas “envolvem autodireção – a existência de um objetivo e a consciência de que este objetivo existe” (SOLÉ, 1998, p. 69). Desse modo, a aplicação de uma estratégia exige a avaliação do comportamento do leitor com relação aos objetivos que o guiam e à possibilidade de modificá-lo, em caso de necessidade.

Existem estratégias, segundo Solé (1998), que são: 1) prévias à leitura e visam à compreensão, como os objetivos de leitura e os conhecimentos prévios; 2) para serem usadas durante a leitura, que permitem estabelecer inferências, rever e comprovar a compreensão do que se lê e tomar decisões adequadas ante erros ou falhas na compreensão; e, por fim, 3) estratégias a serem utilizadas durante a leitura e depois dela, que são as dirigidas a recapitular o conteúdo, resumi-lo e ampliar o conhecimento.

Não nos deteremos aqui a pormenorizar cada uma dessas estratégias, pois esse não é nosso objetivo, mas enfatizar a importância delas para fomentar competências leitoras, ressaltando que as estratégias não são dadas naturalmente, mas precisam ser ensinadas e aprendidas, conforme afirma Solé (1998). A autora diz ainda que o processo de leitura interativo exige habilidades de decodificação e aprendizado das diferentes estratégias que possibilitam a compreensão global do texto, e que o leitor deve ser um “processador ativo do texto” (SOLÉ, 1998, p. 24).

Tendo em vista que as estratégias de leitura pretendem capacitar o leitor para uma prática de leitura eficiente dos diversos tipos de textos, os quais pertencem a gêneros - em razão de suas configurações e propósitos comunicativos, trataremos aqui algumas notas sobre a Pragmática.

2.1.4 O papel da Pragmática no processo de leitura

Quando lemos, construímos significados a partir de elementos linguísticos como letras, sílabas, palavras, estruturas e proposições que compõem o texto. Contudo, para além desses elementos, precisamos atentar para o fato de que nem tudo o que o autor quer dizer

está escrito ou dito no texto, mas é percebido por meio de elementos extralinguísticos. Assim, no processo de leitura, é fundamental considerar tanto os aspectos semânticos e sintáticos como os pragmáticos. Portanto, considerar a pragmática na leitura é fator preponderante para a interpretação e compreensão do texto.

Desse modo, precisamos compreender que cabe à pragmática o estudo da língua em situação de uso pelos falantes, que vai para além do significado da sentença - o que a sentença diz - objeto da semântica²⁷. A pragmática fornece informações sobre a situação em que a sentença é proferida pelo falante, isto é, os contextos específicos de uso da sentença. Então, podemos concluir que esse campo da linguística estuda as relações estabelecidas entre a língua e o contexto em que esta é empregada. Contudo, na pragmática, é preciso considerar mais que o contexto, é necessário levar em conta a intenção comunicativa do falante:

A pragmática busca reconstruir o que o falante quis dizer ao proferir uma sentença, qual era a sua intenção comunicativa; é importante notar que se trata de intenção comunicativa, isto é, o falante quer que o ouvinte perceba sua intenção ao proferir uma dada sentença (OLIVEIRA *et.al.*, 2012, p. 20).

Para exemplificar, vejamos algumas leituras possíveis da sentença (A), com base no contexto:

(A) O vento entrou pela janela.

Se formos analisar o significado literal dessa sentença, o que foi dito, teremos a compreensão de que (1) uma janela estava aberta, por isso, o vento entrou por ela. Entretanto, se contextualizarmos essa sentença, poderemos chegar a diferentes significados, os quais são dados pelas informações extralinguísticas e pela interação entre os falantes. Vejamos:

(2) A mãe está cozinhando e reclama porque a chama do fogão se apagou de repente. O filho vendo aquilo diz: o vento entrou pela janela, com o sentido de que o vento apagou o fogo da chama do fogão.

²⁷ Nos termos do filósofo Paul Grice, a Semântica se ocupa do significado literal (ou gramatical) da sentença, enquanto a Pragmática estuda o significado do falante. Nessa visão, a semântica tem como objetivo reconstruir o sentido da sentença, porque a composição de palavras fornece significado à sentença. Ambas remetem ao contexto, mas o fazem com finalidades distintas (OLIVEIRA *et.al.*, 2012, p. 21).

(3) Ana e Paulo chegam em casa e, ao abrir a porta da sala, encontram muitos papéis espalhados pelo chão. Paulo diz a Ana: o vento entrou pela janela. Ana compreende que o vento foi responsável pela bagunça em que a sala se encontra.

(4) Antônia e João estão sentados no sofá, Antônia comenta: de repente, senti frio. João diz: o vento entrou pela janela, com o sentido de que o vento que entrou pela janela estava frio e, por isso, Antônia sentiu frio.

Nesses exemplos, é claramente perceptível que os significados (2), (3) e (4) da sentença (A) foram acrescentados de outros significados a partir do contexto. Conforme Oliveira *et. al.* (2012, p. 20), “a pragmática precisa do significado da sentença, aliado às intenções do falante no momento de proferimento da sentença”. Acrescentando à ideia, Levinson (2007, p. 11) assevera: “pragmática é o estudo das relações entre língua e contexto que são gramaticalizadas ou codificadas na estrutura de uma língua”. Desse modo, na pragmática, o falante considera outras informações além daquelas resultantes do significado da sentença, por exemplo, os fatores extralinguísticos, as intenções, o que já foi dito antes, etc.

Muitos são os estudiosos que se debruçaram sobre pesquisas tentando definir a pragmática e delimitar seu objeto de estudo. Conforme Costa (2008), a história da filosofia e da linguagem mostra a existência de dois momentos na vida teórica da pragmática, logo, os estudos pragmáticos podem ser divididos em dois períodos: o clássico que “refere-se às obras que apontam e, até, exigem a existência dessa disciplina sem, entretanto, ir muito além disso”. Já o moderno, ou de busca da autonomia, “refere-se ao contexto contemporâneo em que a abordagem de fenômenos pragmáticos começa a ocorrer e os teóricos, então, se lançam em busca de uma definição que delimite o objeto específico de uma teoria pragmática” (COSTA, 2008, p. 22).

No período clássico, Peirce (1897) foi um dos primeiros a reconhecer a existência da pragmática, referindo-se mais exatamente ao pragmatismo. Para ele “ao lado da Sintaxe e da Semântica, a Pragmática seria a disciplina encarregada de estudar a relação entre os signos e seus usuários” (PEIRCE, 1897 apud COSTA, 2008, p. 23).

Para Carnap (1919), a pragmática se utiliza dos estudos de outras ciências (Biologia, Psicologia, Física) e, principalmente, das Ciências Sociais, e seria uma disciplina empírica. (CARNAP, 1919 apud COSTA, 2008). Já Stalnaker (1972) ressalta que nos textos teóricos iniciais “há bastante obscuridade, ainda, na definição do objeto da Pragmática, o que torna difícil a sua delimitação” (STALNAKER, 1972 apud COSTA, 2008, p. 20).

De acordo com Costa (2008), o primeiro passo para definir o objeto da Pragmática, coube à Bar-Hillel (1954), que, em seu clássico artigo “Expressões Indiciais”²⁸, avalia o papel que o contexto tem na determinação da referência de uma sentença. Para Bar-Hillel, deve haver um esforço teórico da pragmática em dois aspectos diferentes: “uma Pragmática descritivista capaz de investigar o caráter indicial da linguagem e uma Pragmática pura capaz de construir sistemas linguísticos indiciais” (BAR-HILLEL, 1954 apud COSTA, 2008, p. 24).

Ainda segundo Costa, Bar-Hillel traz duas contribuições importantes para a pragmática. Uma é “ter caracterizado, de maneira clara, a importância do contexto, sob a forma de expressões indiciais, para a interpretação semântica” (COSTA, 2008, p. 25). Assim, a pragmática estaria vinculada à Semântica das Condições-de-Verdade²⁹. A outra é “definir o contexto como Descrições-de-Contexto, para que ele fosse considerado como entidade linguística e, assim, pudesse formar, junto com a sentença, um par ordenado de elementos de mesma natureza” (COSTA, 2008, p. 25).

Nessa perspectiva, conforme Costa (2008), o que caracteriza o período clássico é o fato dos estudiosos compreenderem a importância de pesquisas que estruturassem “os fenômenos ligados ao uso da linguagem, antes de estabelecer, com clareza, os limites desse fenômeno e o aparato conceptual dessa investigação” (COSTA, 2008, p. 23).

Já no período moderno, os teóricos buscam uma posição mais definida para a pragmática. Costa (2008) atesta que o marco divisório entre o período clássico e moderno nos estudos sobre a pragmática foi dado por Austin (1962), que, seguindo a tradição de Wittgenstein (1953), “viu a necessidade de se examinar a significação da linguagem natural dentro do seu contexto-de-uso” (COSTA, 2008, p. 25). Dessa maneira, o estudioso procurou estabelecer relações entre a função de certos enunciados e a linguagem enquanto ato comunicativo, com o modelo de abordagem conhecido como Atos e Fala. Para Austin (1962), “todo proferimento é um ato complexo ou um complexo de atos, linguagem envolvendo três aspectos fundamentais do uso da linguagem” (AUSTIN, 1962 apud COSTA, 2008, p. 25).

No período moderno, de 1962 até dos dias atuais, foram muitos os autores na área da pragmática e as definições estabelecidas sobre esta. Segundo Costa (2008, p. 23), nesse período, tentou-se “definir o campo próprio da pesquisa pragmática e uma metodologia rigorosa e específica que permitam caracterizá-la como disciplina científica”.

²⁸ Este artigo é considerado um dos mais importantes na história da Pragmática, exatamente por caracterizar, pela primeira vez, o contexto gramaticalizado através dos elementos indiciais (COSTA, 2008).

²⁹ Um primeiro aspecto do conhecimento semântico de um falante e que uma teoria semântica deve capturar é o fato de que ele sabe em que condições o mundo precisa estar para que uma sentença seja verdadeira. É por isso que na semântica se afirma que o significado de uma sentença são as suas condições de verdade (OLIVEIRA *et al.*, 2012).

Entretanto, Fiorin (2003, p. 166) afirma que “o ponto de partida da pragmática foram os trabalhos dos filósofos da linguagem, particularmente John Austin e Paul Grice”. Sobre Austin e Grice, o autor diz:

O primeiro diz que linguagem não tem uma função descritiva, mas uma função de agir. Ao falar, o homem realiza atos. Por exemplo, ao dizer Eu lhe prometo vir, o ato da promessa é realizado quando se diz Eu lhe prometo. Grice mostra que a linguagem natural comunica mais do que aquilo que se significa num enunciado, pois, quando se fala, comunicam-se também conteúdos implícitos. Quando alguém diz a outro, que está se aprontando para sair, São oito horas, ele não está fazendo uma simples constatação sobre o que marca o relógio, mas dizendo Apresse-se; vamos chegar atrasados (FIORIN, 2003, p. 167).

De acordo com Fiorin (2003, p. 170), Austin procurou abordar a linguagem como influenciada por uma descrição, isto é, na visão austiniana “a linguagem é levada por uma ilusão descritiva”. Assim, é necessário distinguir dois tipos de afirmação: “as que são descrições de estados de coisa, a que ele vai chamar constativas e as que não são descrições de estados de coisa. São essas que lhe interessam” (FIORIN, 2003, p. 170).

Austin (1990) afirma que a situação de comunicação é definida como atos de fala, que podem exercer determinada ação tanto no interlocutor quanto no receptor, dependendo do usuário. Dessa maneira, o autor divide os atos de fala em ato locucionário, ato ilocucionário e ato perlocucionário. Sobre os atos locucionário e ilocucionário, Austin (1990) afirma:

Quando realizamos um ato locucionário, utilizamos a fala. Podemos dizer que realizar um ato locucionário é, em geral, e por isso, realizar um ato ilocucionário, como me proponho denominá-lo. Para determinar que este ato ilocucionário é realizado dessa forma temos que determinar de que maneira estamos usando a locução (AUSTIN, 1990, p. 88).

De acordo com a teoria apresentada por Austin (1990, p. 90), os atos de fala são distinguidos da seguinte forma: “o ato locucionário ‘ele disse que ...’ do ato ilocucionário ‘ele argumentou que ...’ e do ato perlocucionário ‘ele me convenceu que ...’”. Esses três atos aparecem frequentemente nas falas dos usuários de uma língua e podem aparecer juntos ou separadamente.

Já sobre Grice, segundo Costa (2008), seus primeiros textos importantes sugeriram em 1956 e 1957. Contudo, foi com os artigos *Meaning* (1957) e *Logic and Conversation* (1975) que ele revolucionou os estudos sobre a natureza do significado e provocou um dos maiores impactos teóricos na história das pesquisas sobre Pragmática.

A preocupação fundamental de Grice expressa em *Meaning* (1957) “era encontrar uma forma de descrever e explicar os efeitos de sentido que vão além do que é dito. Em última

análise, como é possível que um enunciado signifique mais do que o literalmente expresso” (COSTA, 2008, p. 47). Isto é, como é possível um significado que vai além do significado da sentença (aquele que é dado pelas palavras). Para Grice, deveria haver alguma regra que permitisse ao falante (X) transmitir um significado para além do expresso pelo enunciado em termos literais para um ouvinte (Y) capaz de entender as informações extras, conforme Costa (2008). Segue o exemplo clássico proposto por Grice (1975) para explicar essa questão:

Suponha que (A) e (B) estejam falando sobre um amigo em comum, (C), que agora está trabalhando em um banco. (A) pergunta a (B) como (C) está se saindo em seu trabalho, e B responde: muito bem, eu acho; ele gosta de seus colegas e ainda não foi para a prisão. Nesse ponto, (A) pode muito bem perguntar o que (B) estava insinuando, o que ele estava sugerindo, ou mesmo o que ele quis dizer ao dizer que (C) ainda não foi para a prisão. (A) resposta pode ser algo como que (C) é o tipo de pessoa que provavelmente cederá à tentação proporcionada por sua ocupação, que os colegas de (C) são realmente pessoas muito desagradáveis e traiçoeiras, e assim por diante. É claro que pode ser totalmente desnecessário para (A) fazer tal indagação a (B), a resposta está, no contexto, claro de antemão. Acho que está claro que tudo o que (B) implicara, sugerira, queria dizer, etc., neste exemplo, é diferente do que (B) disse, que era simplesmente que (C) ainda não tinha estado na prisão (GRICE, 1975, p. 43).³⁰

Grice (1975, p. 43) introduz “o verbo implicar e os substantivos relacionados implicatura (cf. implicando) e implicado (cf. o que está implícito), como termos técnicos”³¹ de sua teoria. O intuito de Grice é organizar, em torno desse verbo e seus substantivos, um sistema explicativo da significação que (A) e (B) podem entender, mas que, efetivamente, não foi dita.

Segundo Costa (2008), em Grice, a implicatura (significado) é o centro de sua teoria e existem dois tipos básicos de implicaturas. A *convencional*, a qual está presa ao significado convencional das palavras, e a *conversacional* “que não depende da significação usual sendo determinada por certos princípios básicos do ato comunicativo” (COSTA, 2008, p. 48). Nesse prisma, Fiorin (2003) distingue a implicatura convencional da conversacional:

³⁰ Tradução nossa do trecho: “Suppose that A and B are talking about a mutual friend, C, who is now working in a bank. A asks B how C is getting on in his job, and B replies, Oh quite well, I think; he likes his colleagues and he hasn’t been to prison yet. At this point, A might well inquire what B was implying, what he was suggesting, or even what he meant by saying that C had not yet been o prison. The answer be any one of such thing as that C is the sort of person likely to yield to the temptation provided by his occupation, that C’s colleagues are really very unpleasant and treacherous people, and so forth. It might, of course, be quite unnecessary for A to make such an inquiry of B, the answer to it being, in the context, clear in advance. I think it is clear that whatever B implied, suggested, meant, et., in this example, is distinct from what B said, which was simply that C had not been to prison yet”.

³¹ Tradução nossa do trecho: “I wish to introduce, as terms of art, the verb implicate and the related nouns implicature (cf. implying) and implicatum (cf. what is implied)”.

A implicatura convencional é provocada apenas por um elemento linguístico, ela não precisa de elementos contextuais para ser feita, enquanto a implicatura conversacional, seja ela generalizada ou particular, apela sempre para as noções de princípio da cooperação e máximas conversacionais (FORIN, 2003, p. 176).

A implicatura convencional pode ser observada nos enunciados a seguir:

(1) “José é trabalhador, contudo é pobre.”

(2) “João é carioca, portanto, não é um homem sério.”

No enunciado (1) está dito que José é trabalhador e que é pobre, mas não está dito que, sendo trabalhador, não devesse ser pobre. Isso está implicado através do significado convencional das palavras e, no caso, indicado através da conjunção, “contudo”. No exemplo (2) ocorre a mesma coisa: “João é carioca” e “João não é um homem sério” é o dito; há, entretanto, uma implicatura convencional a partir da indicação feita pelo conectivo “portanto” de que o carioca não é sério e isso não foi, realmente, dito (COSTA, 2008, p. 48).

Os exemplos dados nos levam a perceber que a implicatura convencional decorre da própria força significativa das palavras utilizadas na sentença, sendo, por isso, intuída pelos interlocutores sem maiores dificuldades, conforme Costa (2008).

Costa (2008) ainda declara que, para Grice, o ato comunicativo exige confiança entre os interlocutores, além de leis implícitas que o governem e um acordo prévio de colaboração mútua, denominado princípio de cooperação: “para que as informações possam ser trocadas o mais univocamente possível” (COSTA, 2008, p. 48).

Grice (1975) sistematiza o princípio da cooperação por meio de quatro categorias fundamentais, ou máximas conversacionais. São elas: primeira - categoria da quantidade relativa à quantidade de informação que deve ser fornecida numa mensagem, a qual corresponde a duas máximas: “(1) Faça com que sua mensagem seja tão informativa quanto necessária para a conversação. (2) Não dê mais informações que o necessário” (GRICE, 1975, p. 45)³². Segunda – “na categoria da qualidade³² relacionada à supermáxima — procure afirmar coisas verdadeiras” (GRICE, 1975, p. 46)³³ e relacionada a duas máximas mais específicas: “(1) Não afirme o que você acredita ser falso. (2) Não afirme algo para o qual você não possa fornecer evidência adequada” (GRICE, 1975, p. 46)³⁴. Terceira - categoria de relação ligada à máxima “seja relevante” (GRICE, 1975, p. 46)³⁵, isto é, diga apenas o que vem ao caso. Por

³²Tradução nossa do trecho: “1. Make your contribution as informative as is required. 2. Do not make your contribution more informative than is required”.

³³ Tradução nossa do trecho: “Under the category of QUALITY fall a supermaxim — Try to make your contribution one that is true”.

³⁴Tradução nossa do trecho: “1. Do not what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence”.

³⁵ Tradução nossa do trecho: “Be relevant”.

fim (quarta), a categoria de modo ligado à supermáxima “seja claro” (GRICE, 1975, p. 46)³⁶ e a várias máximas como: “(1) Evite obscuridade de expressão. (2) Evite ambiguidade. (3) Seja breve (evite prolixidade desnecessária). (4) Seja ordenado” (GRICE, 1975, p. 46).³⁷

Conforme o exposto, as máximas conversacionais são constituídas de quatro categorias gerais: “a da quantidade das informações dadas, a de sua verdade, a de sua pertinência e a da maneira como são formuladas” (FIORIN, 2003, p. 176). Para Grice, o princípio de cooperação é o princípio geral que rege o processo de comunicação, “por ele, o falante leva em conta sempre, em suas intervenções, o desenrolar da conversa e a direção que ela toma” (FIORIN, 2003, p. 176).

Nosso objetivo nesta dissertação não é discutir todos os autores e definições da pragmática e nem realizar uma análise pragmática do nosso corpus. Por isso, abordamos brevemente as teorias de Austin e Grice por estes serem considerados os precursores das abordagens pragmáticas, de acordo com Fiorin (2003). Portanto, nosso intuito é fazer um breve recorte histórico da pragmática, procurando demonstrar a sua importância para a leitura e compreensão textual.

Como vimos, a pragmática tem um papel relevante na leitura e interpretação do texto, uma vez que a pragmática procura explicar a interação dos seres humanos através da linguagem e busca também demonstrar a competência que esses seres têm ao comunicarem-se por meio de determinada língua. De forma bem clara, “podemos dizer que a pragmática é muito importante para a compreensão do texto, pois preenche os espaços vazios deixados em aberto tanto pela sintaxe quanto pela semântica na construção de sentidos” (OLIVEIRA; AURORA, 2021).³⁸

Por fim, podemos considerar que a pragmática exerce um papel importantíssimo na leitura e construção de significados das tirinhas que compõem o corpus deste trabalho. A compreensão delas e de qualquer texto, necessariamente, perpassa por elementos linguísticos (língua) e extralinguísticos (contexto).

Na seção a seguir, discutiremos a noção de gênero.

2.2 Gênero

³⁶ Tradução nossa do trecho: “Be perspicuous”.

³⁷ Tradução nossa do trecho: “1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity. 3. Be brief (avoid unnecessary prolixity). 4. Be orderly”.

³⁸ Trecho da aula das professoras Rosane Reis Oliveira e Aline Aurora sobre os fatores de textualidade em abordagem semiótica, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mw2G6f1fH4A>.

A comunicação faz parte do cotidiano humano; é indispensável para a socialização. Por meio dela, somos entendidos, manifestamos nossas ideias, desejos e emoções, e ainda mantemos relações com outros indivíduos num processo de interação. A comunicação se dá por meio de várias manifestações como sons, gestos, oralidade, escrita, desenhos, expressões faciais, etc., as quais estão diretamente relacionadas às esferas das atividades humanas que utilizam a língua e se efetuam em forma de enunciados.

A discussão sobre a noção de gênero tem sido objeto de estudo de muitos teóricos, sendo este um conceito abordado em muitos trabalhos do Círculo de Bakhtin³⁹, como os gêneros do discurso e as formas de discurso social. Sobre os estudos dos gêneros discursivos, da antiguidade até nossos dias, Bakhtin menciona:

A questão dos gêneros discursivos nunca foi verdadeiramente colocada. Estudavam-se — mais que tudo — os gêneros literários. Mas da antiguidade aos nossos dias eles foram estudados num corte da sua especificidade artístico-literária, nas distinções diferenciais entre eles (no âmbito da literatura) e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos mas têm com estes uma natureza verbal (linguística) comum (BAKHTIN, 2011, p. 262-263).

Desse modo, quase não se levava em conta a questão linguística geral do enunciado e dos seus tipos. O mesmo aconteceu nos estudos dos gêneros no âmbito da retórica, embora se tenha dado ao gênero, nessa área, maior atenção a sua natureza verbal, ao considerar o orador, o interlocutor e sua influência na construção do enunciado. Porém, ainda assim, encobriu-se a natureza comum dos gêneros; em vista disso, temos uma limitação no estudo de gênero.

Rodrigues (2005) considera que esse fato pode ter se originado pela existência de diversidade e heterogeneidade dos gêneros, fruto da diversidade ideológica das diferentes esferas sociais, “que poderia fazer crer que essas características diversas e heterogêneas dos gêneros converteriam os seus traços comuns em algo abstrato e vazio de significado” (RODRIGUES, 2005, p. 162).

Destarte, os gêneros resultam em formas-padrão de um enunciado com regularidades comuns e “relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011, p. 262) e possuem um caráter dinâmico marcado por aspectos sociais, históricos e temporais, que refletem as finalidades discursivas e condições específicas do seu meio. Bakhtin ainda ressalta que os gêneros são caracterizados pelo “conteúdo temático, o estilo e construção composicional que estão indissolúvelmente ligados ao todo do enunciado” (2011, p. 262).

³⁹Círculo de Bakhtin é a denominação atribuída pelos pesquisadores ao grupo de intelectuais russos que se reunia regularmente, no período de 1919 a 1974, dentre os quais fizeram parte Bakhtin, Voloshinov e Medvedev. Bakhtin faleceu em 1975, Voloshinov na década de 1920 e Medvedev, provavelmente, na de 1940.

Por meio dos gêneros do discurso, nos comunicamos, falamos e escrevemos, pois estes estão presentes em nossas atividades cotidianas e cada falante possui um repertório infindável deles. Rodrigues (2005) apresenta o desenvolvimento conceitual dos gêneros em Bakhtin:

Podemos dizer que sua noção de gênero como tipo de enunciado não é a das sequências textuais, nem o resultado de uma taxionomia ou princípio de classificação científica, mas uma tipificação social dos enunciados que apresentam certos traços (regularidades) comuns, que se constituíram historicamente nas atividades humanas, em uma situação de interação relativamente estável, e que é reconhecida pelos falantes. Bakhtin diz que os gêneros são “impessoais”, pois não são os enunciados, individuais e irrepetíveis; entretanto não são entidades abstratas, são históricos e concretos (RODRIGUES, 2005, p. 164).

Os gêneros do discurso podem ser primários ou secundários. A diferenciação entre eles não está na funcionalidade dos gêneros, mas na historicidade, assentando-se na concepção socioideológica da linguagem. Os gêneros primários (simples) relacionam-se com as ideologias do cotidiano, se materializam nas conversas informais, na carta, no diário íntimo, no bilhete, entre outros, e se constituem na comunicação discursiva imediata. Os gêneros secundários (romance, editorial, tese, palestra, anúncio, livro didático, etc.) estão no campo das ideologias estabilizadas e formalizadas e surgem em condições culturais mais complexas, organizadas e escritas. Entretanto, a escrita não é um elemento que estabelece o princípio de diferenciação entre os gêneros primários e secundários, pois alguns gêneros primários podem ser escritos, enquanto também existem “gêneros secundários orais, como a palestra” (RODRIGUES, 2005, p. 169). É importante ressaltar que, para Bakhtin, muitos gêneros secundários nascem da reelaboração de gêneros primários, como coloca Rodrigues (2005).

A despeito de nomenclaturas para a designação de gêneros, os autores de referência utilizam tanto a denominação *gêneros do discurso/gêneros discursivos* ao considerar “o estudo das situações de produção dos enunciados ou textos, em seus aspectos sócio-históricos”, quanto *gêneros textuais*, ao centrar-se “na descrição da materialidade textual”, sendo que “ambas as vertentes estão enraizadas em diferentes releituras da herança bakhtiniana” (ROJO, 2005, p. 185). Reduzir o gênero ao discurso ou ao texto seria um equívoco, pois esses elementos compõem o gênero; desse modo, de acordo com Bezerra (2017, p. 13), “o gênero não é ou discursivo ou textual, mas é simultaneamente indissociável tanto do discurso quanto do texto”.

Luiz Antônio Marcuschi, estudioso brasileiro da área de gênero, adota em seus estudos a nomenclatura de gênero textual no trato sociointerativo da produção linguística,

segundo ele “porque toda manifestação verbal se dá sempre por meio de textos realizados em algum gênero”. Contudo, Marcuschi ressalta que as expressões *gênero textual*, *gênero discursivo* ou *gênero do discurso* “podem ser usadas intercambiavelmente, salvo naqueles momentos em que se pretende, de modo explícito e claro identificar algum fenômeno específico” (MARCUSCHI, 2008, p. 154).

Marcuschi (2010) aponta também que os gêneros se caracterizam como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Considera os gêneros textuais como fenômenos históricos atrelados à vida cultural e social, por isso, surgem para atender às necessidades sociais do momento, nas culturas em que se desenvolvem. Suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais se sobrepõem aos aspectos linguísticos e estruturais, logo, o gênero textual se “refere aos textos materializados em situações comunicativas recorrentes” (MARCUSCHI, 2008, p. 155).

Como os gêneros textuais estão ligados aos aspectos da vida social, assim como surgem, podem desaparecer. Vivemos na era da cultura eletrônica e temos experimentado o surgimento de novos gêneros textuais, especialmente, na área de comunicação. Isso se deve ao fato de as ferramentas tecnológicas estarem muito presentes em nossas atividades comunicativas. Dessa maneira, surgem novas formas discursivas como bate-papos virtuais (chats), aulas virtuais, cartas eletrônicas (e-mails), dentre outras. Conforme Marcuschi (2010, p. 21), “esses novos gêneros não são inovações absolutas, quais criações *ab ovo*, sem uma ancoragem em outros gêneros”, portanto, não são totalmente novas, mas surgiram a partir de outros gêneros existentes. O que se constata nessas situações é a assimilação de um gênero por outro, *transmutação*, de acordo com Bakhtin (2011). No entanto, alguns podem ser realmente novos, com identidades próprias, como as cartas eletrônicas:

Esses gêneros que emergiram no último século no contexto das mais diversas mídias criam formas comunicativas próprias com certo hibridismo que desafia as relações entre oralidade e escrita e inviabiliza de forma definitiva a velha visão dicotômica ainda presente em muitos manuais de ensino de língua. Esses gêneros também permitem observar a maior integração entre vários tipos de semioses: signos verbais, sons, imagens e formas em movimento (MARCUSCHI, 2010, p. 21).

Nesse sentido, o autor reitera que o estudo sobre gêneros textuais não é novo. Todavia, é preciso dar uma atenção especial aos gêneros textuais emergentes nos ambientes virtuais, pois se trata de um fenômeno recente que carece de estudos específicos.

É importante atentar para a diferenciação entre tipo textual e gênero textual, para não correremos o perigo de situar esses conceitos no mesmo campo, principalmente quando se trata de ensino da língua. Partiremos do pressuposto que a comunicação verbal perpassa o gênero e

o texto; o processo da comunicação verbal só se realiza a partir do uso de algum gênero textual, concepção esta defendida por Bakhtin (1997) e Bronckart (1999) e utilizada pela maioria dos estudiosos que tratam a língua não em suas propriedades formais, mas pelo ponto de vista do discurso e do enunciado, e que privilegiam a natureza funcional e interativa e não o aspecto formal e estrutural da língua (MARSCUSCHI, 2010).

Marcuschi (2010) ainda postula que o tipo textual é dado por um conjunto de traços que formam uma sequência teoricamente definida pela natureza linguística de sua composição. Esses traços abrangem cinco de categorias, a saber: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção. O autor conceitua gênero textual como uma noção vaga para se referir aos textos encontrados em nossa vida cotidiana, os quais apresentam características sociocomunicativas definidas por conteúdo temático, propriedades funcionais, estilo e composição. Esses, por sua vez, são inúmeros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, bilhete, etc. No Quadro 1, Marcuschi (2010) resume as diferenças entre tipo textual e gênero textual.

Quadro 1 - Diferenças entre tipo textual e gênero textual

TIPOS TEXTUAIS	GÊNEROS TEXTUAIS
1 – construtos teóricos por propriedades linguísticas intrínsecas;	1 – realizações linguísticas concretas definidas por propriedades sociocomunicativas;
2 – constituem sequências linguísticas ou sequências de enunciados e não são textos empíricos;	2 – constituem textos empiricamente realizados, cumprindo funções em situações comunicativas;
3 – sua nomeação abrange um conjunto limitado de categorias teóricas determinadas por aspectos lexicais, sintáticos, relações lógicas, tempo verbal;	3 – sua nomeação abrange um conjunto aberto e praticamente ilimitado de designações concretas determinadas pelo canal, estilo, conteúdo composição e função;
4 – designações teóricas dos tipos: narração, argumentação, descrição, injunção e exposição.	4 – exemplos de gêneros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, aula expositiva, reunião de condomínio, horóscopo, receita, cardápio, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversaço espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo virtual, aulas virtuais, etc.

Fonte: Marcuschi (2010, p. 24).

Deixar clara essa diferenciação é importante, pois é comum vermos o emprego de tipo textual para designar gênero textual. Isso acontece muito nos livros didáticos e no espaço escolar. Por exemplo, alguém diz que um bilhete é um tipo de texto informal. Contudo, bilhete não se constitui como um tipo textual, mas como um gênero textual. Os tipos textuais se realizam no interior do gênero textual, já que neste é possível haver a presença de dois ou

mais tipos textuais. O gênero textual, porém, não se realiza no tipo textual, pois ele é mais amplo e complexo e relaciona-se com o discurso em sua totalidade.

Marcuschi (2010, p. 29) ressalta que “os gêneros textuais não se caracterizam como formas estruturais estáticas e definidas de uma vez por todas”. Estes são atividades sociodiscursivas, e não é possível fecharmos uma lista de gêneros, uma vez que são fenômenos sócio-históricos, estão diretamente ligados às necessidades sociais da comunicação humana e, por isso, podem desaparecer ou emergir. Desse modo, o domínio de um gênero textual não está subjugado ao domínio de uma forma linguística, mas está relacionado à forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações particulares. Bronckart (1999, p. 103) afirma: “a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas”. Isso nos permite compreender que “os gêneros textuais operam, em certos contextos, como formas de legitimação discursiva” (MARCUSCHI, 2010, p. 31).

Uma observação importante a respeito dos gêneros textuais, embora existam elementos que os definam, é que sua caracterização não pode ser fechada e suficiente, pois um gênero, mesmo não tendo determinada característica, pode continuar pertencendo àquele gênero:

Os gêneros não são entidades naturais como as borboletas, as pedras, os rios e as estrelas, mas são artefatos culturais construídos historicamente pelo ser humano. Não podemos defini-lo mediante certas propriedades que lhe devam ser necessárias e suficientes. Assim, um gênero pode não ter determinada propriedade e ainda continuar sendo aquele gênero (MARCUSCHI, 2010, p. 31).

Podemos perceber isso claramente quando estamos diante de um poema escrito em forma de receita, por exemplo. A composição estrutural nesse caso não pertence ao gênero poema, mas o conteúdo temático, as propriedades funcionais e o estilo são do poema. Assim, não podemos dizer que ele é uma receita, isto é, embora o gênero não apresente a composição estrutural comumente usada nos poemas, continua sendo um poema.

Existe uma dificuldade em distinguir gêneros orais e escritos, visto que os gêneros distribuem-se por essas duas modalidades. Nessa distinção, reside certa complexidade, pois alguns gêneros são recebidos oralmente, mas produzidos na forma escrita. Por exemplo, as notícias de um telejornal, antes de serem repassadas oralmente ao telespectador, são escritas pelos jornalistas (MARCUSCHI, 2010).

Na próxima seção, trataremos do gênero “tirinhas”, caracterizado pelo signo composto de linguagem verbal e linguagem não verbal. Por conseguinte, trata-se de um gênero multimodal.

2.2.1 Tirinhas

A tirinha faz parte de uma constelação de gêneros e situa-se no gênero histórias em quadrinhos (HQs), sendo um subtipo de HQ. É um gênero textual imagético que apresenta, geralmente, uma temática humorística, embora não raro encontremos tirinhas satíricas, de cunho social ou político, metafísicas, ou até mesmo eróticas, com fatos decorrentes do cotidiano. É importante ressaltar que nos quadrinhos a construção do sentido se dá não só semântica e sintaticamente, mas também por meio da associação entre palavras e imagens.

De acordo com Mendonça (2010):

As tiras são um subtipo de HQ; mais curtas (até 4 quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser sequenciais (“capítulos” de narrativa maiores) ou fechadas (um episódio por dia). Quanto às temáticas, algumas tiras também satirizam aspectos econômicos e políticos do país (MENDONÇA, 2010, p. 214).

As tiras curtas de até 4 quadrinhos são as mais populares, mas, de acordo com Ramos (2017 p. 12), “não há uma regra ou obrigatoriedade de número de quadrinhos para configurar uma tira”.

As tirinhas têm suas ações desmembradas em mais quadrinhos. Nelas, há predomínio de sequência textual narrativa - com começo, meio e fim - que envolve fatos, tempo, espaço e personagens físicos, que, por vezes, representam personagens reais, por exemplo, políticos. Esse gênero, normalmente, utiliza a linguagem visual e verbal em constante interação e, por isso, trata-se de um gênero multimodal.

Com relação às palavras usadas para nomear esse tipo de história em quadrinhos, Ramos (2017) diz também que não há diferença entre as nomenclaturas “tira” e “tirinha” e que as duas formas são recorrentes no Brasil. Ainda segundo o autor:

O que se percebe é que a palavra “tirinha” começou a se popularizar neste século. Um dos motivos possíveis disso deve ser creditado à internet e à forma como autores, leitores e editores passaram a se referir a esse formato de produção de história em quadrinhos (RAMOS, 2017, p. 39).

A tirinha, também conhecida como *tira diária*, é um texto de caráter sintético, com personagens fixos. Apresenta uma narrativa com desfecho inesperado no final, com temática

atrelada ao humor, “em sua grande maioria, transmite uma mensagem de caráter opinativo” (NICOLAU, 2013, p. 13), criticando valores sociais. Geralmente, é publicada em jornais diários e revistas; no século XX, os jornais tornaram-se veículo ideal para a expansão e diversificação das HQs. Assim, “desde então, os quadrinhos têm-se desenvolvido bastante, passando a circular em publicações exclusivamente a eles dedicadas” (MENDONÇA, 2010, p. 210). Entretanto, a Internet vem possibilitando um novo espaço de criação e veiculação do gênero.

Em relação a divisões, Ramos (2017, p. 12) agrupa as tiras em “seis categorias: (1) tiras tradicionais ou simplesmente tiras; (2) tiras duplas ou de dois andares; (3) tiras triplas ou de três andares; (4) tiras longas; (5) tiras adaptadas; (6) tiras experimentais”.

De acordo com o autor, as tiras tradicionais ou simplesmente tiras são as mais populares e apresentam uma faixa horizontal, com um ou mais quadrinhos - ou vinhetas - que podem ser veiculadas na vertical ou na horizontal. Ramos (2017) ainda ressalta que em jornais brasileiros, é raro vermos uma tira vertical, mas que nos jornais norte-americanos, esse formato é comum.

As tiras com mais de um andar ou duplas podem apresentar-se tanto na horizontal quanto na vertical, sendo a mais comum no Brasil a horizontal. Ela tem um tamanho equivalente ao de duas tiras tradicionais e, por isso, é chamada de dois andares; o mesmo raciocínio vale para a tira tripla, conforme Ramos. Para esse autor (2017, p. 20), “a opção por um molde ou por outro iria depender do interesse do autor, do projeto editorial, do suporte ou da mídia na qual a história seria veiculada”.

Ramos (2017, p. 22) destaca também que “há uma gradação no tamanho das tiras”, assim, as que têm limite máximo são as tiras longas, que ultrapassam três andares. Da mesma forma que existem piadas mais curtas e mais longas, as tiras também podem ser maiores e menores:

Pode-se dizer que a tira é um formato utilizado para veiculação de histórias em quadrinhos em suportes e mídias impressos e digitais. Esse molde pode ser apresentado de variadas maneiras: no tradicional, o mais comum, composto de uma faixa retangular horizontal ou vertical; no equivalente a duas, três ou mais tiras; quadrado; adaptado. O número de quadrinhos também é variável: a história pode ser condensada em um quadro só ou em então ser narrada em várias cenas, de forma mais longa. Pode vir acompanhada ou não de elementos paratextuais (com título, nome do autor, etc.) (RAMOS, 2017, p. 31).

Com relação às Tirinhas do Katteca, corpus de estudo desta dissertação, geralmente, são triplas ou de três andares; raramente encontramos uma tirinha que seja dupla ou de dois andares. Para se ter uma ideia, num conjunto de 22 tirinhas, coletadas nas edições de *O*

Popular, aos domingos, entre os meses de agosto a dezembro de 2019, encontramos apenas 2 tirinhas duplas. As demais são triplas.

A primeira história do Katteca foi publicada no ano de 1973, no Jornal *O Popular*. Logo, seu traço ingênuo, polêmico e divertido conquistou os leitores. O autor da tirinha é o cartunista João Luiz Brito de Oliveira, o Britvs.

Inicialmente, Katteca era escrito com C e um T, Cateca. O nome nasceu da mistura de *carateca*, uma característica do cartunista, com o termo *catequização*, por ser a catequização dos indígenas um dos temas favoritos de Britvs na história do Brasil. A letra K veio depois, inspirada em Karajá. Já o segundo T foi acrescentado depois, em função da numerologia.

Katteca deu origem a outros personagens: o Kattequinha, inspirado no filho caçula de Britvs, Luiz Fernando, de 7 anos; e Karmita, a mulher de Katteca, inspirada em Maria do Carmo, uma antiga namorada do cartunista.

O Katteca foi despedido do Jornal em janeiro de 2020 e o cartunista João Luiz Brito de Oliveira, que trabalhou mais de 50 anos no *O Popular*, dos quais, 46 dedicados à tirinha do Katteca, hoje está desempregado. Como leitores, podemos dizer que um pedaço da história do jornal foi cortado e não colocaram nada equivalente no lugar. Britvs desabafa: “eu merecia um pouco mais de consideração. Poderiam ter me chamado à redação. Mas me despediram por telefone. É constrangedor” (JORNAL OPÇÃO, 2020).

Considerando que a tirinha é um texto multimodal, dentre muitos que fazem parte da vida moderna, ela exige do leitor, segundo Simões (2019, p. 59), “competências não apenas verbais, mas multissígnicas”. Nessa perspectiva, a semiótica social oferece um suporte que possibilita melhor compreensão textual, pois é uma ciência que estuda os diversos modos semióticos presentes na construção do texto, conforme veremos.

2.3 Semiótica Social

A definição básica da semiótica é de uma ciência que se volta para o estudo dos signos e significados, isto é, de toda e qualquer linguagem. Os signos são a matéria-prima da semiótica. Essa ciência procura compreender como o indivíduo atribui significado a tudo que o circunda, assim, tudo o que existe pode ser analisado do ponto de vista da semiótica, considerando que, para que algo exista na mente humana, esta coisa precisa ter uma representação mental do objeto real, o que torna o objeto um signo. Conforme Simões (2019, p. 70), “a semiótica abarca o estudo dos signos em geral. Portanto, o som, a imagem, o balé, a

pintura, o desenho, o escrito, o falado, etc. tudo é matéria semiótica”. A autora ainda afirma que:

Adentrar os umbrais da semiótica resulta em reeducar a percepção do mundo; redirecionar a capacidade de captação dos signos e significações resultantes da interação do homem com o seu mundo interior e com o mundo que o cerca (SIMÕES, 2019, p. 60).

Se tudo é matéria semiótica e se a semiótica reeduca a percepção do mundo, de acordo com Simões (2019), logo, percebemos que por trás dos signos e sinais há uma gama de significados a serem descortinados, que nos levarão à compreensão de como a realidade é representada.

Para Blikstein (2020, p. 230), a semiótica é colocada em prática quando nós, leitores, dispomo-nos a “detectar os significados embutidos nos sinais, signos e símbolos, a fim de entendermos o mundo em que vivemos”. Assim, toda prática de leitura, seja do mundo ou das palavras, perpassa a semiótica, pois é construída a partir dos significados que atribuímos aos signos. Nesse aspecto, vê-se a relevância da pragmática, visto que trata-se do ramo da linguística que estuda a linguagem no contexto de seu uso na comunicação. Como já vimos, a pragmática está além da construção da frase, objeto da sintaxe, ou do seu significado, objeto da semântica. A pragmática estuda essencialmente os objetivos da comunicação. Portanto, para desvendar o valor dos signos em um texto, cumpre considerar a inserção deste texto num dado contexto, que lhe determinará a significação possível.

Voltando à semiótica, não podemos deixar de mencionar a valiosa contribuição de Charles Sanders Peirce (EUA, 1839-1914) para essa ciência. Simões (2021, p. 2) pontua que o pai da semiótica, Peirce, desenvolveu a teoria geral dos signos, ou semiótica, pretendendo “descobrir a lógica que fundamenta, as nossas concepções do real e como o conhecimento evolui com base no compartilhamento e na discussão de opiniões no seio de uma comunidade”. De acordo com Santaella (1992), pesquisadora e difusora brasileira das ideias de Peirce:

A tese central de Peirce é a de que ‘todo pensamento se dá em signos’, do que decorre que [...] a cognição é uma relação de três termos, isto é, triádica, uma relação entre um sujeito e um objeto inevitavelmente mediada pelo signo (SANTAELLA, 1992, p.70).

A teoria de Peirce é triádica na classificação dos signos. Desse modo, utiliza três categorias do conhecimento para o estudo do signo, denominadas de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade relaciona o signo com ele mesmo; a secundidade relaciona o signo com seu objeto e na terceiridade o signo é relacionado com seu interpretante (SANTAELLA, 1983).

A segunda tricotomia diz respeito à relação do signo com o seu objeto, isto é, como o signo o representa. Nessa relação, um *ícone* “é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios” (SIMÕES, 2021, p. 3) e representa seu objeto por semelhança ou por isomorfismo, como as percepções visuais (pintura, desenho, diagramas, imagens mentais, metáfora) e auditivas. Um *índice* “é um tipo de signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por ele, seja por contiguidade, por causalidade” (SIMÕES, 2021, p. 3), como no exemplo da nuvem negra indicando chuva. Já o *símbolo* “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, de uma convenção” (SIMÕES, 2021, p. 4), representando o objeto por mediação, ou seja, numa relação puramente convencional, tendo como exemplo os signos linguísticos.

Diante do exposto, podemos concluir que as teorias da semiótica são múltiplas, concorrentes, por vezes contraditórias, especificam seus domínios e fornecem categorias para descrever e analisar os fenômenos. Contudo, a teoria adotada neste trabalho é da semiótica social, considerando que o objetivo é analisar como os modos semióticos verbal e visual se relacionam na construção de significados nas Tirinhas do Katteca.

Desse modo, convém ressaltar que, conforme Kress (2010, p. 56)⁴⁰, “o pensamento sobre o significado foi moldado de várias maneiras por um entendimento linguístico da linguagem”. Esse autor apresenta algumas diferenças de foco entre as abordagens linguística, pragmática e social-semiótica da representação e comunicação.

De acordo com Kress (2010, p. 57), na abordagem linguística, “o foco está na descrição da forma e das relações formais”⁴¹ da linguagem, isto é, limita-se a descrever as formas e as relações linguísticas. A abordagem pragmática, por sua vez, “descreve os papéis sociais/linguísticos dos participantes; seus *status* e relações de poder”⁴², aqui há uma correlação entre forma linguística e contexto social. Já na abordagem semiótica social “há uma orientação para os interesses do criador de sinais; ao ambiente em que o significado é feito; ao significado e aos recursos semióticos/culturais”⁴³. Essa abordagem é capaz de descrever e analisar os modos semióticos (escrita, imagem cor, olhar, expressão facial, gesto, posicionamento espacial, etc.), ou seja, as diversas formas de representação no texto multimodal, bem como sua inter-relação em qualquer texto.

⁴⁰ Tradução nossa do trecho: “Given that thinking about meaning has in many ways been shaped by a linguistic understanding of language”.

⁴¹ Tradução nossa do trecho: “The focus is on the description of form and of formal relations”.

⁴² Tradução nossa do trecho: “It describes the social/linguistic roles of participants; their status and relations of power”.

⁴³ Tradução nossa do trecho: “There is an orientation to the interests of the sign-maker; to the environment in which meaning is made; to meaning and to the semiotic/cultural resources”.

O trabalho de Kress e van Leeuwen sobre a representação visual, dentre eles a Gramática do Designer Visual (2006), é definido dentro do arcabouço teórico da semiótica social, a qual desenvolveu-se, nos últimos 75 anos, na Europa, a partir da contribuição de “três escolas de semiótica que aplicaram ideias do domínio da linguística a modos não linguísticos de comunicação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).⁴⁴

A primeira escola de semiótica foi a de Praga, nas décadas de 30 e 40, em que os formalistas russos desenvolveram um trabalho com base linguística. Nele, noções de “primeiro plano” foram aplicadas nos estudos de linguagem e da arte, nos quais os sistemas semióticos cumpriam as mesmas funções comunicativas.

A segunda foi a escola de Paris (1960 a 1970), que aplicou as ideias da teoria saussuriana e de outros linguistas (Barthes: fotografia, moda); e na qual se destacam os conceitos do filósofo e semioticista norte-americano, Charles Sanders Peirce.

A terceira escola propõe a aplicabilidade de *insights* da linguística em outros modos de representação. Trabalha com duas fontes baseadas nas ideias de Halliday: a Linguística Crítica (1970), na qual um grupo de pesquisadores da Universidade de *East Anglia* desenvolveu o esboço de uma teoria que abrange outros modos semióticos; e a Linguística Sistemática Funcional (1980), na Austrália, que se desenvolveu por meio de estudos semióticos de literatura, semiótica visual e música.

Por sua vez, a abordagem sociosemiótica busca organizar as inter-relações entre discurso e contexto. Para Halliday (2001, p. 10), a linguagem como semiótica social “significa interpretar a linguagem dentro de um contexto cultural”⁴⁵. Assim, o social no termo semiótica social é sinônimo de cultura, por isso, a cultura também é interpretada em termos semióticos, como um sistema de informação.

Na Semiótica Social, a língua é compreendida como parte de um contexto sociocultural. Conforme Halliday (2001, p. 146), “os códigos transmitem ou regulam a transmissão dos padrões essenciais de uma cultura”⁴⁶. Dessa forma, nenhum código pode ser entendido de forma isolada, ou seja, a língua só pode ser compreendida dentro de diferentes modos de representação responsáveis pela composição de um enunciado.

Halliday (2001) considera que a linguagem tem um potencial de significados, sendo a forma mais importante de semiótica humana, caracterizada em termos do papel que

⁴⁴Tradução nossa do trecho: “Three schools of semiotics applied ideas from the domain of linguistics to non-linguistic modes of communication”.

⁴⁵ Tradução nossa do trecho: “Significa interpretar el lenguaje dentro de un contexto sociocultural”.

⁴⁶ Tradução nossa do trecho: “Los códigos transmiten o regulan la transmisión de los patrones esenciales de una cultura”.

desempenha na vida do homem social. O autor afirma que o sistema linguístico é um componente essencial do sistema social e, entre os linguistas, é hábito representar a linguagem em termos de regras e ainda recomenda que “ao estudar a linguagem e o sistema social, é importante transcender essa limitação e interpretar a linguagem, não como um conjunto de regras, mas como um recurso” (HALLIDAY, 2001, p. 250).⁴⁷

Para Halliday (2001), é possível ver o potencial de significados da linguagem quando focalizamos os processos da interação humana. De tal modo, nos contatos micro-semióticos do cotidiano, encontramos pessoas que utilizam de forma criativa os recursos de significação, modificando-os continuamente. O autor ainda menciona que se consideramos a língua como um sistema, podemos representar a linguagem como um recurso em termos de opções de que dispomos da vinculação entre as opções e as condições que afetam o acesso a elas, dessa forma, “na interpretação da linguagem, o que precisamos não é a estrutura, mas o sistema” (HALLIDAY, 2001, p. 250) ⁴⁸.

A teoria da semiótica social, postulada por Kress e van Leeuwen (2006), adota a perspectiva da teoria semiótica de Halliday e se interessa pelo significado em todas as suas formas. Na semiótica, o signo é a unidade central em que se fundem forma e significado. Os signos existem em todos os modos e estes precisam ser considerados por sua contribuição à construção dos sentidos. Já os significados surgem em processos de interações sociais. Nessa teoria, o social é o gerador de significados, uma vez que a gênese dos signos reside nas ações sociais. Kress (2010) cita alguns aspectos que fundamentam a teoria da semiótica social:

Signos são sempre feitos de novo na interação social; os signos são motivados, têm relações não arbitrárias de significado e forma; a relação motivada de uma forma e de um significado é baseada e surge do interesse dos fabricantes de signos; as formas / significantes usados na criação de signos é feita na interação social e se torna parte dos recursos semióticos de uma cultura (KRESS, 2010, p. 54, tradução nossa).⁴⁹

Desse modo, a teoria da arbitrariedade do signo, proposta por Saussure, e a conhecida classificação tripartite de signos de Peirce - icônica, indexical e simbólica, na

⁴⁷ Tradução nossa do trecho: “Al estudiar el lenguaje y el sistema social, es importante transcender esa limitación e interpretar el lenguaje, no como un conjunto de reglas sino como um recurso”.

⁴⁸ Tradução nossa do trecho: “En la interpretación del lenguaje lo que necesitamos no es la estructura sino el sistema”.

⁴⁹ Trecho original: “Signs are always newly made in social interaction; signs are motivated, not arbitrary relations of meaning and form; the motivated relation of a form and a meaning is based on and arises out of the interest of makers of signs; the forms/ signifiers which are used in the making of signs are made in social interaction and become part of the semiotic resources of a culture”.

semiótica social, são substituídas “pela motivação, em todos os casos de criação de signos, para qualquer tipo de signo” (KRESS, 2010, p. 67).⁵⁰

O autor ainda destaca que outro elemento que distingue a semiótica social das demais teorias de semiótica é o foco na criação de signos e não no uso de signos. Nessa perspectiva, os indivíduos são agentes e geradores na criação e comunicação de signos, usando os recursos culturalmente disponíveis. O criador do signo faz escolhas dentro de uma gama de modos semióticos disponíveis que moldam os signos, de acordo com seus interesses e suas necessidades, e os reconfigura constantemente, de acordo com os recursos culturais disponíveis no mundo social. Em suma, conforme Kress (2010):

Em uma teoria semiótica social, os signos são feitos — e não usados — por um criador de signos que traz significado para uma conjunção adequada com uma forma, uma seleção/escolha moldada pelo interesse do criador de signos (KRESS, 2010, p. 62, tradução nossa).⁵¹

Na semiótica social multimodal, o significado é teorizado a partir de três perspectivas: (1) a perspectiva da semiose, que é abrangente e cujas categorias se aplicam a toda representação, comunicação e todos os meios de representação; (2) a perspectiva da multimodalidade, que trata das questões comuns a todos os modos e às relações entre os modos; (3) a perspectiva do modo específico, na qual as categorias descrevem formas e significados adequados às especificidades de um determinado modo. Aqui, podemos citar, como exemplo, a categoria semiótica da entonação como modo específico da linguagem verbal falada, pois mesmo que outro modo, como a música, use o som com variação de afinação, esse modo não tem a categoria de entonação. De acordo com Kress (2010, p. 61), “em termos práticos, é difícil separar as três perspectivas; todavia, para certos propósitos descritivos e analíticos, é útil e às vezes necessário fazê-lo”.⁵²

Considerando que a semiótica social se preocupa em investigar a forma como os diversos recursos semióticos são empregados e regulados pelas pessoas na produção de significados, em contextos sociais, devemos lembrar que um dos processos de produção de significados mais recorrentes são os textos multimodais, os quais utilizam, simultaneamente, mais de um modo semiótico em sua composição, o que caracteriza o fenômeno da multimodalidade, abarcado pela semiótica social, como se discutirá adiante.

⁵⁰ Tradução nossa do trecho: “Is re-placed by motivation, in all instances of sign-making, for any kind of sign”.

⁵¹ Tradução nossa do trecho: “In a Social Semiotic theory, signs are made – not used -by a sign-maker who brings meaning into an apt conjunction with a form, a selection/choice shaped by the sign-maker's interest”.

⁵² Tradução nossa do trecho: “In practical terms, the three perspectives are difficult to keep apart; yet, for certain descriptive and analytical purposes it is useful and at times necessary to do so”.

2.4 Multimodalidade

No processo de comunicação, a escrita verbal foi usada por muito tempo como principal meio de transmissão de mensagens instrucionais. Contudo, nos últimos anos, aconteceram vastas mudanças sociais, econômicas, culturais e tecnológicas entrelaçadas que transformaram o mundo da comunicação, o qual continua em constante processo de modificação. Desse modo, os diversos modos semióticos passaram a constituir os textos a que temos acesso diariamente, seja na vida pessoal, profissional ou acadêmica. Hoje, os textos multimodais fazem parte da vida cotidiana e podemos considerar “a multimodalidade como o estado normal da comunicação humana” (KRESS, 2010, p. 1).⁵³

Vale ressaltar que a multimodalidade não surge apenas com os avanços tecnológicos, os quais apenas intensificaram e possibilitaram que mais modos estivessem presentes em um único texto.

O termo *multimodalidade* passou a ser usado por linguistas inspirados na teoria de Michael Halliday para identificar o “uso integrado de diferentes recursos comunicativos, tais como linguagem [texto verbal], imagem, sons e música em textos multimodais e eventos comunicativos” (VAN LEEUWEN, 2011, p. 668)⁵⁴. Aqui, imagens e palavras assumem funções diferentes, não significando simplesmente a substituição de um recurso por outro.

Na teoria da multimodalidade proposta por Kress e van Leeuwen (2006), a conexão entre vários modos semióticos - imagens, sons, gestos, cores, palavras, etc. - se integra para constituir novos significados. Dessa forma, o sentido do texto multimodal é construído a partir de diversas formas e diversos códigos que estabelecem a comunicação entre os sujeitos. Para Jewitt (2010), a multimodalidade é:

[...] uma abordagem que compreende a comunicação e a representação como algo que vai além da língua, uma vez que envolve uma gama ampla de diversas formas de comunicação que as pessoas usam – imagens, gestos, olhar, postura – e suas relações entre elas (JEWITT, 2010, p. 14, tradução nossa).⁵⁵

O texto multimodal, então, constitui-se como um processo de construção textual ancorado na mobilização de distintos modos de representação, de acordo com Dionísio (2007). A multimodalidade utiliza não só linguagem verbal escrita, mas também abarca outros

⁵³ Tradução nossa do trecho: “Multimodality as the normal state of human communication”.

⁵⁴ Tradução nossa do trecho: “Integrated use of different communicative resources, such as language, image, sound and music in multimodal texts and communicative events”.

⁵⁵ Trecho original: “Multimodality describes approaches that understand communication and representation to be more than about language and which attend to the full range of communicational forms people use – image, gesture, gaze, posture, and so on – and the relationships between them”.

recursos semióticos como “palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens, palavras e tipografia, palavras e sorrisos, palavras e animações, etc.” (DIONÍSIO, 2007, p. 178). Dessa maneira, multimodalidade refere-se ao uso de mais de um modo de representação num gênero discursivo. Simões (2021) define a multimodalidade como:

Em se tratando de linguagem, a multimodalidade é a potencialidade de utilização exhaustiva do múltiplo potencial humano de comunicação. A multimodalidade se traduz na manifestação, ou pura exteriorização, desde o balbúcio, passando pelo gesto, pelos sons produzidos (choro ou voz), pela capacidade de representação de ideias por meio de desenho, da pintura, da fotografia, da música, da dança, do teatro, do cinema, enfim, a comunicação humana é originalmente multimodal (SIMÕES, 2021, p. 2).

Assim, podemos afirmar que a multimodalidade se estabelece por meio da conexão entre palavras, imagens, cores, formato das letras, disposição gráfica (manual ou impressa) e ilustrações presentes no texto, ou seja, por meio de diversos modos semióticos. Os textos multimodais possibilitam ao leitor, além do texto verbal, recursos visuais, sonoros, entre outros modos, que colaboram no processo de atribuição de sentido

Na semiótica social, as diversas formas de representação são denominadas modos semióticos. Nesse sentido, Kress (2010, p. 79) afirma que, na teoria da multimodalidade, “o modo é um recurso semiótico criado social e culturalmente”⁵⁶, além disso, produz significado, realiza funções sociais e é moldado pelos usos sociais, históricos e culturais. Diversos modos são usados na comunicação e na representação, como: imagem, *layout* de escrita, música, gesto, fala, imagem em movimento, trilha sonora e objetos 3D.

Cada modo carrega potenciais diferentes na criação de significados. Por exemplo, na escrita, usamos palavras, cláusulas, frases organizadas a partir da gramática, como a sintaxe; e também recursos gráficos, como fonte, tamanho, negrito, espaçamento, molduras e cores. A fala, embora compartilhe aspectos lexicais, sintáticos e gramáticos da escrita, é totalmente diferente da escrita, pois o som é percebido através da audição e não da visão, como na escrita. O som oferece recursos como volume, ritmo, sotaque, entonação, etc. (KRESS, 2010).

Outro aspecto que merece ser mencionado é que os modos diferem naquilo que oferecem de cultura para cultura por duas razões: os membros de diferentes sociedades têm diferentes exigências e, portanto, a imagem como recurso semiótico em uma cultura não é idêntica em outra (KRESS, 2010).

⁵⁶ Tradução nossa do trecho: “Mode is a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning”.

Kress (2010) reitera ainda que as exigências sociais permitem aos modos reformulação constante de suas possibilidades na produção de significados, o que garante a permanente alteração do modo, de acordo com as práticas e os requisitos sociais daqueles que constroem significados. Todavia, a mudança social precede a mudança modal, logo, “tudo o que não é uma necessidade social não é articulado nem elaborado nas entidades de um modo” (KRESS, 2010, p. 82).⁵⁷

Ademais, a natureza multimodal multissemiótica faz parte de todos os textos, conforme Nascimento, Bezerra e Heberle (2011), ou seja, eles se materializam por meio de recursos multimodais, mesmo que não haja a junção da escrita e da imagem. Por exemplo, um texto construído somente com a linguagem escrita materializa elementos multimodais e semióticos como: tamanho das letras, disposição do texto no papel, cor, etc.

Kress e van Leeuwen corroboram dizendo:

A linguagem, seja falada ou escrita, sempre existiu como apenas um modo no conjunto de modos envolvidos na produção de textos, falados ou escritos. Um texto falado nunca é apenas verbal, mas também visual, combinando com modos como expressão facial, gestos, postura e outras formas de auto-apresentação (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 40, tradução nossa).⁵⁸

Destarte, multimodalidade não é um aspecto presente unicamente no texto gráfico, mas também ocorre em outros contextos de comunicação. Na fala, por exemplo, é comum usarmos gestos, movimentos faciais e corporais, entoações, entre outros, que se constituem como recursos semióticos e ajudam na produção de sentidos e no conseqüente entendimento global da mensagem.

Kress e van Leeuwen (2006) ainda reiteram que a multimodalidade dos textos escritos foi, de modo geral, ignorada em contextos educacionais, em teorizações linguísticas ou no senso comum. Aliás, parece haver um consenso de que o texto, para ser multimodal, precisa apresentar imagens em sua constituição.

Segundo Kress (2010), enquanto a semiótica social estuda: como os sinais são feitos; como o significado é moldado; o que são textos e como eles funcionam; como a representação e a comunicação funcionam; que os modos ocorrem em conjuntos; a multimodalidade, por sua vez, centra-se no fato de que os modos - imagem, arquitetura, fala, gesto, etc. - têm recursos específicos e diferentes meios semióticos, isto é, diferentes meios para enquadrar.

⁵⁷Tradução nossa do trecho: “Whatever is not a social need does not get articulated nor elaborated in the entities of a mode”.

⁵⁸Trecho original: “Language, whether in speech or writing, has always existed as just one mode in the ensemble of modes involved in the production of texts, spoken or written. 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”.

Dessa maneira, “juntas, a semiótica social e a multimodalidade fornecem e abrangem a teoria da representação e da comunicação” (KRESS, 2010, p. 105).⁵⁹

A seguir, abordaremos as metafunções propostas por Halliday para análise da linguagem, nas quais se basearam Kress e van Leeuwen (2006) para formular as metafunções para análise de imagens.

2.5 As Metafunções de Halliday

Para Halliday (1989), as metafunções abrangem os motivos pelos quais as pessoas se comunicam e constituem-se como manifestações de propósitos (funções) implícitos aos usos da língua. De acordo com o autor (2001), o texto é resultante das interações sociais entre os falantes, é o produto de uma quantidade infinita de opções simultâneas e sucessivas de significado e se realiza como uma estrutura ou expressão lexicogramatical.

Já o contexto de situação, ou tipo de situação, ambiente em que o texto é produzido, é uma construção semiótica que se estrutura em termos de campo, relação e modo, que são “a atividade que gera o texto, as relações do papel com os participantes e os modos retóricos que adotam” (HALLIDAY, 2001, p. 163)⁶⁰. Dessa maneira, nas palavras de Halliday (2001, p. 163), as variáveis situacionais de campo, relação e modo “estão ligadas respectivamente aos componentes ideacionais, interpessoais e textuais do sistema semântico”⁶¹.

Assim, para compreender o meio e falar de coisas e eventos, lançamos mão da metafunção ideacional, à qual se vincula a variável campo do contexto; para relacionarmos com os outros, usamos metafunção interpessoal - essa função é determinada pela variável relações do contexto; e para organizar informações e dar-lhes relevância, recorreremos à metafunção textual, que se refere ao parâmetro modo do contexto.

O Quadro 2 apresenta um resumo das metafunções de Halliday.

⁵⁹ Tradução nossa do trecho: “Together, Social Semiotics and Multimodality provides and encompassing theory of representation and communication”.

⁶⁰ Tradução nossa do trecho: “La actividade generadora de texto, las relaciones de papel e los participantes y los modos retóricos que éstos adoptan”.

⁶¹ Tradução nossa do trecho: “Esas variables situacionales se vinculan respectivamente a los componentes ideacional, interpessoal y textual del sistema semântico”.

Quadro 2 - Metafunções de Halliday

Metafunção	Variável situacional a que se relaciona	Função
Ideacional	Campo	Representação do mundo real por meio da linguagem.
Interpessoal	Relação	Relações interpessoais.
Textual	Modo	Organização e relevância das informações no texto.

Fonte: Elaborado pela autora.

As três metafunções da linguagem, propostas por Halliday (1989), para os componentes funcionais da língua, não são isoladas, mas relacionam-se de forma integrada na constituição do texto, conferindo-lhe multifuncionalidade. Essas metafunções ainda definem a oração como uma unidade gramatical plurifuncional. “A oração é vista como uma composição – oração como representação, oração como interação e oração como mensagem. Cada metafunção é realizada por um sistema próprio no estrato léxico-gramatical” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 32).

2.5.1 Metafunção Textual

A metafunção textual realiza a variável modo, no contexto de situação. Neves (2018, p. 83) aponta que o “modo é a função do texto no evento. Inclui tanto o canal da linguagem (oral e/ou escrito; de improvisado ou preparado) quanto o modo retórico de expressão (narrativo, didático, persuasivo, de comunhão fática, etc.)”. Essa metafunção trata das possibilidades que temos para organizar a mensagem (falada/escrita), seja planejada ou espontânea, visando facilitar a compreensão do leitor/ouvinte. Aqui a oração é vista como mensagem e se realiza no nível lexicogramatical, pela estrutura temática, segundo Fuzer e Cabral (2014).

Nessa metafunção, essas autoras ressaltam que a GSF aponta dois sistemas de análise que são paralelos e inter-relacionados, os quais abrangem a organização da mensagem no texto: 1) a estrutura de informação que, no nível do conteúdo, envolve a informação dada e a nova, e 2) a estrutura temática que envolve as funções tema e rema, no nível da oração.

2.5.2 Metafunção Interpessoal

A metafunção interpessoal é influenciada pela variável relação, no contexto de situação. Conforme Neves (2018, p. 83), “relação é o tipo de interação de papéis, o conjunto

de relações sociais relevantes (permanentes ou temporárias) entre os participantes envolvidos”. Essa metafunção se estabelece sobre a característica que a linguagem tem de realizar trocas entre os participantes do processo de interação: ouvinte/falante, leitor/escritor, isto é, representa as relações sociais entre os participantes na comunicação. Assim, no processo de interação, o discurso do enunciador dirige-se a outra pessoa e a coloca como respondente, ou seja, como apoiador ou confrontador do que fora postulado a princípio.

Aqui, a oração é analisada não só como representação da realidade, mas também como uma parte de interação entre falante e ouvinte, desempenhando papéis de fala (FUZER; CABRAL, 2014, p. 103).

Fuzer e Cabral (2014) asseveram ainda que, na GSF, a fala tem dois papéis fundamentais, que são: *dar* - que significa convidar e receber; e *solicitar* - que significa convidar a dar. Nesse caso, o falante/escritor realiza não somente algo para si, mas também demanda algo de seu ouvinte/leitor.

2.5.3 Metafunção Ideacional

Na metafunção ideacional, temos a presença da variável campo do contexto de situação. O campo “abrange tanto a ação social em que o discurso se instaura (eventos, pessoas, objetos) quanto a configuração que a linguagem toma para fazer a representação” (NEVES, 2018, p. 83). Desse modo, essa metafunção caracteriza-se pela possibilidade que a linguagem tem de representar o mundo físico e mental, transmitindo e expressando ideias.

Neves (2001, p. 13) indica que “[...] por meio dessa função falante e ouvinte organizam e incorporam na língua sua experiência dos fenômenos do mundo real, o que inclui sua experiência dos fenômenos do mundo interno da própria consciência”. Assim, podemos afirmar que a metafunção ideacional é responsável pela construção do modelo de representação de mundo, cuja unidade de análise é a oração, vista como representação de processos que ocorrem na realidade. Nessa metafunção, o sistema relevante é a transitividade, que envolve a configuração de processos, participantes e circunstâncias, de acordo com Fuzer e Cabral (2014).

Na metafunção ideacional, Fuzer e Cabral (2014) apontam que os processos são geralmente realizados por *verbos* e representam eventos que constituem experiências - atividades humanas realizadas no mundo físico, mental e social. Os participantes podem ser pessoas ou coisas, seres animados ou inanimados; são entidades envolvidas que levam à ocorrência do processo ou são afetados por ele; e são classificados de acordo com o processo

da oração. As circunstâncias podem ocorrer ou não nas orações, pois, diferentemente dos participantes, não estão imbricadas como o tipo de processo, mas indicam o modo, o tempo, o lugar, a causa, o âmbito em que o processo se desdobra. Neste estudo, não utilizaremos em nossas análises a categoria de circunstância.

Na teoria de Halliday (1989), a metafunção ideacional apresenta três tipos principais de processos que representam as experiências humanas, construindo significados por meio da transitividade, são eles: os materiais, os mentais e os relacionais; e, na fronteira desses três principais, há outros três subsidiários: os verbais, os existenciais e os comportamentais.

Na sequência, abordaremos a Gramática do Design Visual, cujas metafunções serão utilizadas na análise do corpus.

2.6 A Gramática do Design Visual

A *Gramática do Design Visual (GDV)*, ao contrário das gramáticas que sugerem regras, descreve a maneira como os elementos representados - pessoas, lugares e coisas - se combinam nos textos visuais de maior ou menor complexidade e extensão, buscando enfoque no significado, segundo Kress e Leeuwen (2006). Os autores afirmam que o objetivo da GDV é reunir “as principais estruturas composicionais que se têm tornado convenções ao longo da história da semiótica visual e analisar como elas são usadas pelos produtores de imagem contemporânea” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 1).⁶²

Kress e van Leeuwen, autores da GDV, em momento algum a pensaram como uma abordagem definitiva e estabelecida de imagens, mas “como um recurso para começar a fazer incursões na compreensão do visual como representação e comunicação - de maneira semiótica - e também como recurso no desenvolvimento de teorias e gramáticas da comunicação visual”, (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 7).⁶³ Eles ainda afirmam que têm a preocupação de ressaltar a diferença entre linguagem e comunicação visual quanto às conexões e aos princípios semióticos mais amplos, e não apenas a diferença entre linguagem e imagem, mas as diferenças entre todos os modos na comunicação multimodal. Os autores reiteram ainda que a linguagem visual não é transparente e nem entendida universalmente, mas é culturalmente específica.

⁶² Tradução nossa do trecho: “The compositional structures which have become established as conventions in the course of the history of Western visual semiotics, and to analyze how they are used to produce meaning by contemporary image-makers”.

⁶³ Tradução nossa do trecho: “As a resource for beginning to make inroads into understanding the visual as representation and communication – in a semiotic fashion – and also as a resource in the development of theories and ‘grammars’ of visual communication”.

A Gramática do Design Visual segue a linha teórica da semiótica social. A GDV consiste num modelo de análise de composições multimodais proposto por Kress e van Leeuwen (2006). Assim, essa gramática se relaciona com a semiótica social na medida em que esta semiótica é uma das bases teóricas dos estudos sobre multimodalidade e a GDV apresenta uma gama de categorias para descrever as imagens, modo semiótico, que, juntamente com outros modos, constituem os textos multimodais. Desse modo, na semiótica social, a GDV é uma proposta que assume um importante papel científico ao estudar “a maneira como os elementos representados (pessoas, lugares e coisas) combinam-se em declarações visuais de maior ou menor complexidade e extensão” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 1).

A GDV pode ser considerada uma gramática bastante geral, dentro do design visual contemporâneo das culturas ocidentais, pois engloba em seus estudos a análise da pintura a óleo, bem como o *layout* de revistas, histórias em quadrinhos e o diagrama científico. Relata também conhecimentos e práticas explícitas e implícitas em torno de um recurso, consistindo nos elementos e nas regras subjacentes a uma cultura específica. Por isso, a GDV não é uma gramática universal, conforme afirmam Kress e van Leeuwen (2006).

Para esses autores, tanto a gramática visual quanto a gramática linguística foram e continuam sendo formais. Desse modo, geralmente, elas estudam o significado de forma isolada. Contudo, hoje, muitas escolas linguísticas e muitos linguistas, dentre eles Michael Halliday, que inspiraram a GDV, discordam desse posicionamento e veem as formas gramaticais como recursos para codificar interpretações de experiências e formas de (inter)ação social.

Kress e van Leeuwen (2006, p. 2) ressaltam que, assim como “as estruturas linguísticas, as estruturas visuais apontam para interpretações particulares da experiência e formas de interação social”⁶⁴, logicamente, mediadas pela Pragmática. Logo, os significados são próprios de determinada cultura e não pertencem a modos semióticos específicos, portanto, forma e significados são mapeados em diferentes modos semióticos. Assim, a maneira como algumas coisas podem ser “ditas”, seja por meio do signo verbal ou do visual, já outras apenas visualmente, e outras apenas verbalmente, também é cultural e historicamente específica.

Desse modo, a GDV, para fazer a análise das imagens, faz uso de alguns conceitos da gramática sistêmico-funcional propostos por M. A. K. Halliday (1989), e em parceria com

⁶⁴ Tradução nossa do trecho: “Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction”.

Hassan (1985) e Matthiessen (2004), a princípio, para a análise da linguagem. Segundo Fuzer e Cabral (2014, p. 15), “a teoria sistêmico-funcional busca identificar as estruturas de linguagem específica que contribuem para o significado de um texto”. Assim, Kress e van Leeuwen (2006, p. 41), na teoria semiótica funcional das imagens, adotam “a noção teórica de ‘metafunção’ do trabalho de Michael Halliday”⁶⁵, isto é, utilizam uma *organização metafuncional* para discutir os significados em analogia às metafunções propostas por Halliday e Hassan (1985) e Halliday e Matthiessen (2004), mas não idênticas.

Tanto a semiótica social quanto a abordagem da multimodalidade baseiam-se na Linguística Sistêmico-Funcional para fundamentar e aprimorar as análises dos textos. O Quadro 3 mostra a correlação entre as metafunções de Halliday (1989) e as metafunções de Kress e van Leeuwen (2006) para percebermos melhor a relação entre as metafunções da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) e da GDV:

Quadro 3 - Correlação entre as metafunções da LSF e as Metafunções da GDV

METAFUNÇÕES LSF Análise da linguagem		METAFUNÇÕES GDV Análise de Imagens	
Metafunção	Objetivo	Metafunção	Objetivo
Ideacional	Representar o mundo físico e mental, transmitindo e expressando ideias. Ocorre na transitividade.	Representacional	Representar as estruturas que constroem visualmente a natureza dos eventos, objetos e participantes envolvidos e as circunstâncias em que ocorrem.
Interpessoal	Representar as relações sociais entre os participantes na comunicação.	Interativa	Construir as relações de quem vê e o que é visto, envolve participantes representados e participantes interativos.
Textual	Organizar a mensagem em termos de estrutura da informação, estrutura temática e formato do texto.	Composicional	Estabelecer relação entre os elementos constituintes da imagem, fazendo com que a imagem produza sentido

Fonte: Elaborado pela autora. Baseado em Halliday (1989) e em Kress e van Leeuwen (2006).

Em conformidade com esse quadro, os autores da GDV, com base nas metafunções de Halliday, asseveram que “assim como estruturas linguísticas, as estruturas visuais apontam para interpretações específicas das experiências e formas de interação social” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2).⁶⁶

Ainda de acordo com Kress e van Leeuwen (2006), os modos semióticos de escrita e imagem têm formas diferentes de realizar as relações semânticas. O que na linguagem verbal

⁶⁵ Tradução nossa do trecho: “We have adopted the theoretical notion of ‘metafunction’ from the work of Michael Halliday”.

⁶⁶ Tradução nossa do trecho: “Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction. To some degree these can also be expressed linguistically”.

é realizado por meio de verbos de ação, na imagem é realizado por vetores. Segundo os estudiosos, “isso quer dizer que nem todas as relações que podem ser realizadas linguisticamente também podem ser percebidas visualmente — ou vice-versa”⁶⁷ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 46).

Antes de tratarmos especificamente das metafunções, faz-se necessário explicar que Kress e van Leeuwen distinguem dois tipos de participantes que interagem nas imagens:

Em vez de ‘objetos’ ou ‘elementos’, usaremos, a partir de agora, o termo ‘participantes’ ou, mais precisamente, ‘participantes representados’. Isso tem duas vantagens: aponta para a característica relacional de ‘participante de algo’; e chama a atenção para o fato de que existem dois tipos de participantes envolvidos em cada ato semiótico, participantes interativos e participantes representados (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 47-48, tradução nossa)⁶⁸.

Os primeiros são os participantes interativos no ato de comunicação, são aqueles que falam e escutam ou escrevem e leem, criam imagens ou as visualizam; refere-se àqueles que se comunicam por meio dos textos - o produtor do texto e o leitor. Os últimos são os que constituem o assunto da comunicação, isto é, as pessoas, os lugares e as coisas (inclusive abstratas) representadas na e pela fala ou escrita ou imagem; refere-se aos que são retratados no texto, são os participantes representados sobre quem ou o que estamos falando ou escrevendo ou produzindo imagens, conforme Kress e Leeuwen (2006).

As metafunções propostas por Kress e van Leeuwen (2006) para análise das imagens são o foco das abordagens da próxima seção.

2.6.1 *Metafunção Representacional*

A *metafunção representacional* - análoga à metafunção ideacional na linguagem (HALLIDAY, 1989; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), que ocorre na transitividade - aponta para as estruturas que constroem visualmente a natureza dos eventos, os objetos e participantes envolvidos e as circunstâncias em que ocorrem. Nela, temos a presença de participantes representados que interagem entre si.

⁶⁷ Tradução nossa do trecho: “This is not to say that all the relations that can be realized linguistically can also be realized visually – or vice versa”.

⁶⁸ Trecho original: “Instead of ‘objects’ or ‘elements’ we will, from now on, use the term ‘participants’ or, more precisely, ‘represented participants’. This has two advantages: it points to the relational characteristic of ‘participant in something’; and it draws attention to the fact that there are two types of participant involved in every semiotic act, interactive participants and represented participants”.

Na análise de imagens, essa metafunção realiza-se por meio de dois tipos de representações: narrativa (ações e eventos) e conceitual (características dos participantes), as quais também apresentam desdobramentos, como se verá.

2.6.1.1 Representações Narrativas

A *representação narrativa* é aquela em que os participantes estão envolvidos em ações, eventos e há a presença de vetores que indicam direcionalidade. Em outras palavras, a representação narrativa realiza-se por meio da vetorialidade. Em Kress e van Leeuwen (2006), os vetores em uma imagem são linhas que podem estar representadas de forma expressa ou tácita (aqui, o vetor é percebido por meio de pistas que causam efeito de movimento na imagem). Dessa maneira, “dois objetos podem ser representados como envolvidos em um processo de interação que poderia ser visualmente realizado por vetores” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 42)⁶⁹. Em vista disso, o que na linguagem é realizado pelos verbos de ação, visualmente, se realiza por meio de vetores.

Nessa representação, há a presença de um participante denominado *ator*, dele parte a ação (agentivo), de acordo com Kress e van Leeuwen (2006, p. 59): “o ator é o participante de quem ou do qual o vetor se afasta e que pode ser fundido com o vetor em diferentes graus”⁷⁰.

As representações narrativas podem ser distinguidas com base nos tipos de vetor, número e tipos de participantes envolvidos. Assim, se subdividem em processos de ação, reacional, mental e verbal, conversão, simbolismo geométrico e circunstâncias. Não abordaremos a respeito dos dois últimos, tendo em vista que não são categorias a serem analisadas neste trabalho.

O *processo de ação*, ou *acional*, descreve o que está acontecendo ou sendo feito no mundo material externo, envolve ação física e os participantes são representados. O participante representado que pratica a ação recebe o nome de *ator*, dele emana o *vetor*. O vetor indica a quem ou a que se direciona a ação e a *meta* é o participante que recebe a ação. Em suma, no processo de ação, os participantes representados podem ser ator, vetor ou meta, mas nem sempre todos esses participantes estão presentes, ao mesmo tempo, na imagem ou no texto multimodal.

⁶⁹ Tradução nossa do trecho: “Two objects may be represented as involved in a process of interaction which could be visually realized by vectors”.

⁷⁰ Tradução nossa do trecho: “The ‘Actor’ is the participant from whom or which the vector departs, and which may be fused with the vector to different degrees”.

Ainda no processo de ação, existem participantes que são chamados de *interactores*, visto que eles têm papel duplo e aparecem quando há a presença de dois vetores e as ações são sequenciais. Desse modo, ao mesmo tempo em que um participante é o ator, aquele que executa uma ação, pode ser a meta e receber a ação que é realizada por outro participante.

Na Figura 01, identificaremos os elementos da representação narrativa, do tipo processo de ação.

Figura 01 - Tirinha do Katteca de 08/12/2019



Fonte: Jornal O Popular (2019).

A Figura 01 é um exemplo de *representação narrativa*, pois tem a presença de participantes envolvidos em ações, num processo de interação por meio de vetores. Esta representação narrativa é do tipo *processo de ação*, uma vez que apresenta participantes representados (aqueles que são os sujeitos da comunicação, podendo ser pessoas, objetos ou lugares) praticando ações.

No quadrinho 01 da tirinha, o matador de aluguel é o participante representado que exerce a função de *ator*, pratica a ação. Já o participante representado por Katteca recebe a ação - é a *meta*. O *vetor* se dá pela linha dos olhos que indica a direção da ação desencadeada

pelo participante. No decorrer da narrativa, que apresenta ações sequenciais, os participantes representados se alternam nos papéis de meta e ator, sendo *interactores*.

Conforme Kress e van Leeuwen (2006), nas imagens, os atores são frequentemente os mais salientes pelo tamanho, lugar na composição, contrastes, etc. Se as imagens têm apenas um participante, este geralmente é o ator, e a estrutura resultante desse processo é chamada de *não transacional*. A ação na estrutura não transacional não tem meta, ou seja, não tem um destinatário, não é feita para alguém ou alguma coisa. Para os teóricos, “o processo não transacional de ação é, portanto, análogo ao verbo intransitivo na linguagem (o verbo que não leva um objeto)”⁷¹ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 63).

A ação ainda pode apresentar a *estrutura transacional e transacional bidirecional*. A primeira conta com dois participantes representados, o ator, que destina uma ação para um segundo participante, a meta. Nesse caso, a linguagem verbal é análoga ao verbo transitivo. No segundo, os participantes assumem tanto o papel de ator quanto de meta.

Podemos destacar, então, que na Figura 01, como temos a presença de dois participantes representados, a estrutura é *transacional bidirecional*, uma vez que eles assumem tanto o papel de meta quanto o de ator. Contudo, no último quadrinho, Katteca fala consigo mesmo, assim, ele é o ator e a ação não se destina a uma meta e, conseqüentemente, a estrutura é *não transacional*, pois a ação não é direcionada a uma meta, embora tenhamos a presença de outro participante no quadrinho, mas não há vetor que os conecte.

Os *processos reacionais* podem ser executados por vetores e se realizam por meio do vetor “formado pela linha dos olhos, pela direção do olhar de um ou mais dos participantes representados, e não falaremos de atores, mas de reatores, e não de metas, mas de fenômenos” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 67)⁷².

Nesses processos, o participante reage mais ao que vê do que executa uma ação, por isso, Kress e van Leeuwen o chamam de reator. “O *reator* é o participante que pratica a ação de ver, deve necessariamente ser humano, ou um animal considerado quase humano” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 67)⁷³, ele precisa ainda ter olhos visíveis, que têm pupilas distintas, e ser capaz de demonstrar expressões faciais.

⁷¹ Tradução nossa do trecho: “The nontransactional action process is therefore analogous to the intransitive verb in language (the verb that does not take an object)”.

⁷² Tradução nossa do trecho: “When the vector is formed by an eyeline, by the direction of the glance of one or more of the represented participants, the process is reactional, and we will speak not of Actors, but of Reacters, and not of Goals, but of Phenomena”.

⁷³ Tradução nossa do trecho: “The Reacter, the participant who does the looking, must necessarily be human, or a human-like animal”.

O *fenômeno*, por sua vez, pode ser formado por outro participante, o participante para quem ou para o qual o reator olha, ou por toda uma proposta visual. Esse processo pode realizar-se de forma transacional, sendo aquele que apresenta um segundo participante para o qual o reator olha, e pode ser não-transacional, com a presença apenas do participante que olha, conforme Kress e van Leeuwen (2006). Observemos a Figura 02:

Figura 02 - O menino e o ouriço



Fonte: Site Freepik⁷⁴.

A Figura 02 apresenta elementos da representação narrativa do tipo *processo reacional*, uma vez que tem a presença de participantes representados que se conectam por meio de vetores formados pela linha dos olhos, não executam ações, mas reagem ao que veem, assim, o processo é *reacional*. O garoto é o participante representado, denominado de *reator*, pois pratica a ação de ver e é humano. O ouriço é o *fenômeno*, participante ao qual o olhar do reator se direciona; a estrutura é *transacional*, pois envolve dois participantes.

Com relação ao *processo mental e verbal*, nas histórias em quadrinhos, aparece um tipo especial de vetor - os balões de pensamento e de diálogo, que conectam desenhos a quem fala ou pensa. No conteúdo do balão de fala, ocorre o processo verbal, enquanto no balão de pensamento, o processo mental:

⁷⁴ Disponível em:

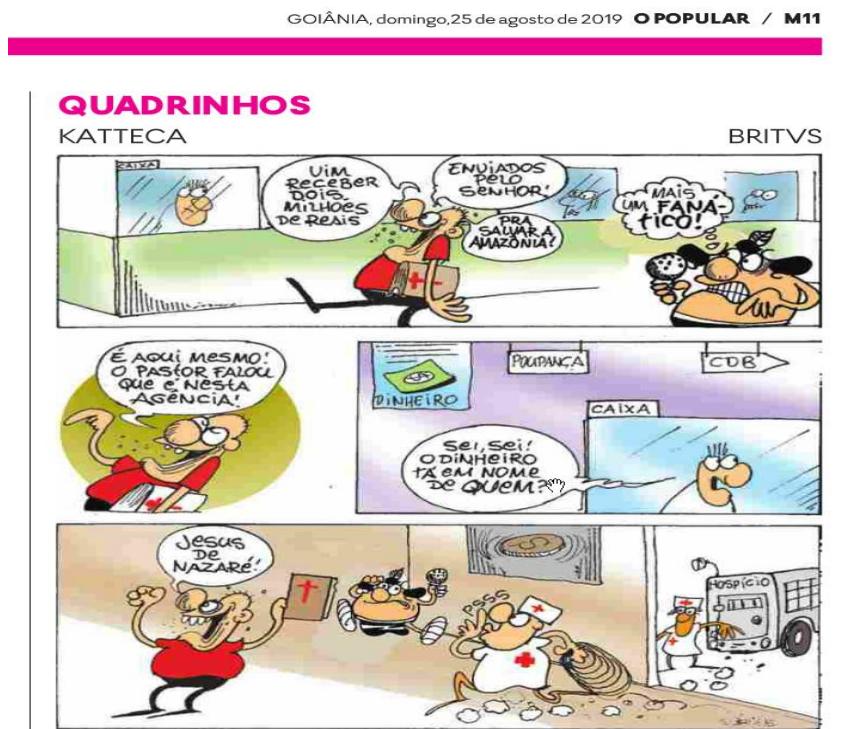
https://as2.ftcdn.net/v2/img/02/12/50/83/1000_F_212508358_bPM97cIMr9ZaB8s0ZrDDey1ZIPMBco.jpg

Esses processos conectam um humano ou animal a um conteúdo, que no caso dos balões de pensamento ou similares é um conteúdo do processo mental (pensamento, medo, etc.) e o conteúdo de discurso no caso dos vetores de fala, por meio processos transacionais (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 68, tradução nossa)⁷⁵.

Nesses processos, o participante de quem o balão de diálogo ou pensamento parte recebe o nome de *dizente*, no caso dos processos verbais, e de *experienciador*, nos processos mentais. Já o participante verbal que se encontra dentro do balão de diálogo, o que é falado, recebe o nome de *enunciado*, e o que é pensado, *fenômeno*. Esses dois participantes são ligados por um vetor em forma de seta.

O *processo mental e verbal* é típico de gêneros como as histórias em quadrinhos, charges, tirinhas, mas não restrito a esses. Nesse processo, os vetores aparecem em forma de seta e conectam os balões de fala (processo verbal) e de pensamento (processo mental) aos participantes representados. A Figura 03 exemplifica a representação narrativa do tipo processo mental e verbal.

Figura 03 - Tirinha do Katteca de 25/08/2019



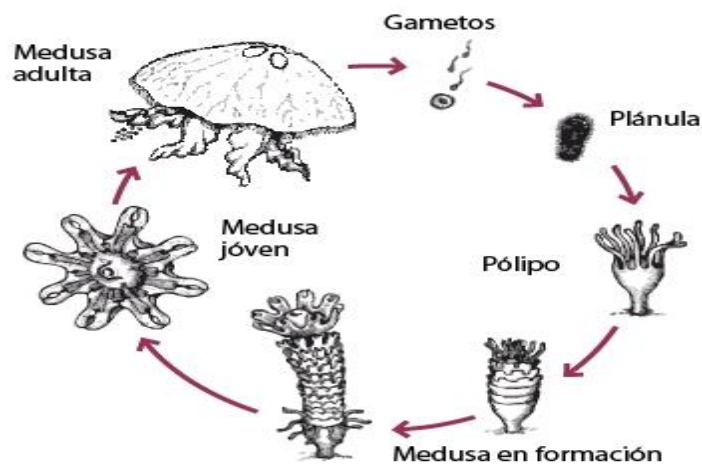
Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

⁷⁵Trecho original: Like transactional reactions, these processes connect a human (or animate) being with 'content', but where in transactional reactions it is the content of a perception, in the case of thought bubbles and similar devices it is the content of an inner mental process (thought, fear, etc.), and in the case of speech vectors the content of the speech.

No caso da Figura 03, temos vários balões de fala e apenas um balão de pensamento, no quadrinho 1, conectando Katteca, denominado aqui de *experenciador*, ao seu pensamento, que é chamado de *fenômeno*. Os participantes dos quais os balões de fala partem recebem o nome de *dizente*, e o conteúdo dos balões de *enunciado*.

No *processo de conversão*, de acordo com Kress e van Leeuwen (2006, p. 68), temos “um participante que é o objetivo em relação a um participante e o ator em relação a outro”, isto é, um tipo de participante que desempenha o papel de ator em relação a outro participante e de meta em relação a um terceiro, os quais são formados a partir de uma cadeia de processos transacionais. Esse participante é chamado de *transmissor ou relay*. Os transmissores não só retransmitem a mensagem que recebem, mas a transformam antes de repassá-la. A Figura 04 mostra o processo de conversão por meio do ciclo de vida da medusa.

Figura 04 - Ciclo de vida da medusa



Fonte: Site Pinterest⁷⁶.

Nesse processo, a comunicação acontece em ciclos e todos os participantes são transmissores, ou seja, agentes. Como exemplo de processo de conversão podemos citar ainda “diagramas da cadeia alimentar ou representações diagramáticas do ciclo hidrológico” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 69).⁷⁷

2.6.1.2 Representações conceituais

Nas *representações conceituais*, os participantes não executam ações, sendo assim, não se percebe a presença de vetores. Porém, os participantes são representados como sendo

⁷⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/806355508256349103/>

⁷⁷ Tradução nossa do trecho: “Food chain diagrams or diagrammatic representations of the hydrological cycle”.

algo, significando alguma coisa, ou fazendo parte de uma categoria, ou apresentando certas características ou componentes. Aqui, os participantes representados têm um comportamento estático. Para Kress e van Leeuwen (2006), as representações conceituais se dividem em três processos distintos: classificacional, analítico e simbólico.

No *processo classificacional*, os participantes se relacionam de forma taxonômica, por ordem de classificação, não há vetores e “pelo menos um grupo de participantes desempenhará o papel de *subordinados* em relação a pelo menos outro participante, o *superordinado*” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 80)⁷⁸. A Figura 05 mostra um exemplo de processo classificacional.

Figura 05 - Propaganda da Volkswagen nos anos 70



Fonte: Site AutoEntusiastas⁷⁹.

Na Figura 05, podemos observar um conjunto de carros (participantes representados) pertencentes à mesma classe, a qual é identificada por meio da legenda. Na figura, não existem vetores ligando os participantes representados (carros), que são denominados de *subordinados* em relação à marca *Volkswagen*, que é o *superordinado*, identificado no texto verbal.

⁷⁸ Tradução nossa do trecho: “At least one set of participants will play the role of Subordinates with respect to at least one other participant, the Superordinate”.

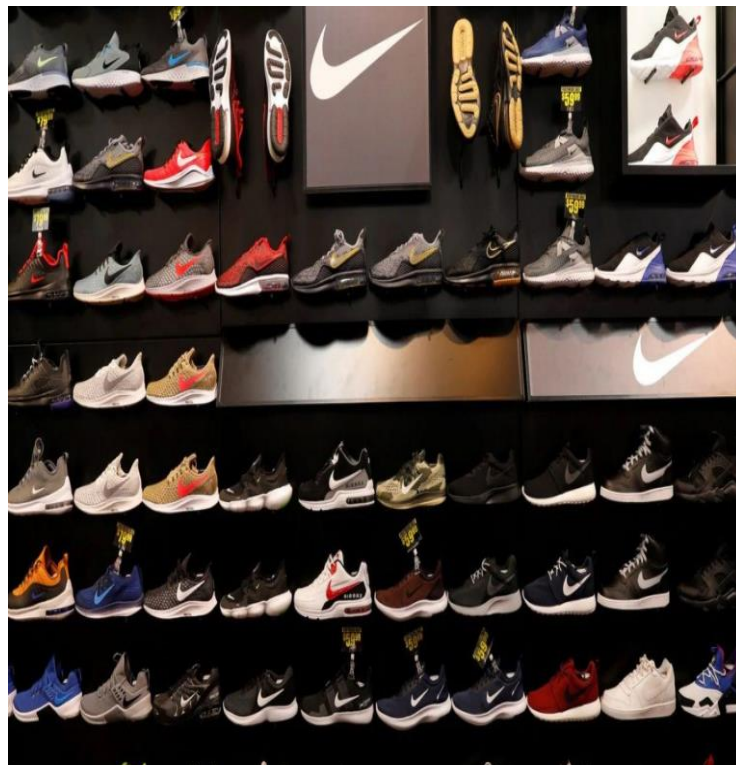
⁷⁹ Disponível em: <https://autoentusiastas.com.br/ae/wp-content/uploads/2020/08/AG-437-Foto-26-1.jpg>

Nesse processo, os participantes são reunidos em um conjunto que estabelece a classificação, significando que foram julgados membros da mesma classe e que devem ser lidos como tais, seja em imagens ou nos enunciados. A ordenação na imagem produz as relações de subordinado e superordinado.

Com relação às taxonomias, no processo classificacional, podem ser *abertas* ou *fechadas*. Nas fechadas, geralmente usadas em propagandas, é possível identificar os produtos variados (subordinados) de uma marca (superordinado) por meio de arranjos que apresentam esses produtos. O superordinado só é identificado por meio do texto que acompanha a imagem ou por inferência, e os participantes são apresentados de forma objetiva e descontextualizada, conforme a Figura 05.

Nas taxonomias abertas, os superordinados são explicitamente indicados e ocorre, por exemplo, em diagramas de árvores, em que os elementos são subordinados aos que são dispostos imediatamente acima. A Figura 06 traz um exemplo de processo classificacional de taxonomias abertas.

Figura 06 - Propaganda de tênis



Fonte: Site MKTEsportivo⁸⁰

⁸⁰ Disponível em: <https://www.mktesportivo.com/>

A Figura 06 não apresenta legendas com orientações sobre o produto, mas a logo da marca está estampada nos tênis e em quadros entre os calçados, assim, o superordinado está identificado de modo inequívoco. Portanto, a relação entre os subordinados (tênis) e o superordinado (marca do tênis: Nike) é explícita e a taxonomia é aberta.

Segundo Kress e van Leeuwen (2006), no *processo analítico*, os participantes interagem não por meio de ações que executam uns para com os outros, por meio de uma estrutura que relaciona a parte ao todo. Os participantes envolvidos são dois: um *portador*, que é o todo, e os *atributos possuídos* são as partes que devem ser enfatizadas e que compõem o todo. Vejamos a Figura 07:

Figura 07 - Pneu do carro



Fonte: Revista Exame Online⁸¹.

Como podemos observar, o foco da Figura 07 está no pneu (atributo possuído), que compõe o todo: carro (portador), estabelecendo uma relação parte/todo. Vale ressaltar que o produtor da imagem, ao criar a Figura 07, certamente quis dar destaque ao pneu, atribuindo-lhe um valor de qualidade e, portanto, a imagem reflete os objetivos de quem constrói o texto, com a intenção de produzir determinados efeitos nos leitores.

Esse processo apresenta apenas as características essenciais dos *atributos possuídos*, logo, os esquemas são os preferidos nas representações analíticas, por não apresentar detalhes

⁸¹ Disponível em:

<https://exame.com/wp-content/uploads/2017/10/carro.jpg?quality=70&strip=info&resize=680,453>

que serviram apenas para distrair o propósito. Segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 88), “sua finalidade é mais interativa e emotiva do que representacional”⁸².

Uma das características desse processo é a ausência de traços de outros processos, por exemplo, não têm vetor nem ação, portanto, o processo não é narrativo, não apresenta simetria em sua composição e não é um processo classificacional. São exemplos desse processo mapas e diagramas, fotografias aéreas e científicas e trabalhos de arte abstrata.

Os processos analíticos podem ser *não estruturados* ou *estruturados*. Os processos analíticos não estruturados, de acordo com Kress e van Leeuwen (2006, p. 92), “nos mostram os *atributos possessivos do transportador*, mas não o *portador* em si, eles nos mostram as partes, mas não o modo como as partes se encaixam para formar um todo”⁸³. Como exemplo, podemos citar um anúncio que exhibe todas as partes que compõem o motor de um carro, mas não mostra o motor completo.

Os processos analíticos estruturados podem apresentar um conjunto não sistematizado de participantes, constituído de *atributos possessivos* ordenados linearmente (processos estruturados temporais), ou também mostrar todas as partes do atributo exaustivamente (processos analíticos exaustivos) e ainda selecionar apenas alguns atributos a serem mostrados (processos analíticos inclusivos), como na Figura 07.

Os *processos simbólicos*, conforme Kress e van Leeuwen (2006, p. 104), “são sobre o que um participante significa ou é”⁸⁴, ou seja, referem-se ao que um participante simboliza ou o porquê de ele ser mostrado. Esses processos se dividem em dois: o primeiro, denominado de *atributivo*, conta com dois participantes: “o participante cujo significado ou identidade é estabelecido na relação com o *portador* e o participante que representa o significado ou identidade em si, o *atributo simbólico*” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 104)⁸⁵, que, muitas vezes, é mostrado pela pose e direcionamento do olhar ao espectador.

O segundo, chamado de *sugestivo*, conta com apenas um participante *portador* e seu significado simbólico se dá pela sua própria presença, não enfatizando as partes que o constituem, assim, não pode ser interpretado como processo analítico. Observemos as Figuras 08 e 09:

⁸²Tradução nossa do trecho: “It is analytical, its purpose is more interactional and emotive than representational”.

⁸³Tradução nossa do trecho: “They show us the Possessive Attributes of the Carrier, but not the Carrier itself, they show us the parts, but not the way the parts fit together to make up a whole”.

⁸⁴ Tradução do trecho: “Are about what a participant means or is”.

⁸⁵ Tradução nossa do trecho: “The participant whose meaning or identity is established in the relation, the Carrier, and the participant which represents the meaning or identity itself, the Symbolic Attribute”.

Figura 08 - Representação da morte



Fonte: Site Aventuras na História⁸⁶.

Figura 09 - Cristo Redentor



Fonte: Jornal o Dia Online⁸⁷.

Na Figura 08, temos um *processo simbólico*, uma vez que na imagem há elementos que acrescentam valor extra por serem exteriores a ela; a identidade é estabelecida por meio de um atributo proeminente. O tipo do processo é *atributivo*, pois a figura (representação da morte) conta com dois participantes: um é o esqueleto (*portador*), que traz nas mãos outro participante, a foice, denominado de *atributivo simbólico*, que é parte da identidade da morte. Sem esse instrumento, a imagem seria apenas um esqueleto vestido de preto, não teria o mesmo significado.

Já na Figura 09, o processo é simbólico, mas apresenta apenas um participante, o *portador*, e o significado simbólico é estabelecido no modo *sugestivo simbólico*, isto é, a imagem do Cristo Redentor na cor vermelha sugere algo, pois, conforme Heller (2013, p. 92), “as cores são simbólicas”. No caso, esse monumento foi iluminado em homenagem ao Dia do Bombeiro, mas o significado literal do participante não é esse, visto que essa cor é um efeito na imagem, que acrescenta simbolismo à representação.

O Quadro 4 apresenta resumidamente as categorias da metafunção representacional.

⁸⁶ Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/media/versions/curiosidades/death_capa_widelg.jpg

⁸⁷ Disponível em: <https://odia.ig.com.br/midias/jpg/2018/07/03/cristo3-7232956.jpg>

Quadro 4 - Resumo da metafunção representacional de Kress e van Leeuwen (2006)

METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL: aponta para as estruturas que constroem visualmente a natureza dos eventos, os objetos e participantes (participantes representados) envolvidos e as circunstâncias em que ocorrem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).		
CATEGORIAS	TIPOS DE PROCESSOS	ESPECIFICAÇÕES
Representações narrativas	Processo de ação	Participantes representados são humanos ou têm características humanas, podem exercer a função de: Ator, Vetor e Meta.
	Processo mental e verbal	Presença do balão de diálogo ou de pensamento: dizente e enunciado (processo verbal); experienciador e fenômeno (processo mental).
	Processo reacional	O participante reage mais ao que vê do que executa uma ação: Reator e Fenômeno.
Representações conceituais	Processo Classificacional	Taxonomias fechadas e abertas Subordinado e superordinado
	Processo Analítico	Portador e Atributos Possuídos Estruturados e não estruturados
	Processo simbólico	Sugestivos e exaustivos

Fonte: Elaborado pela autora.

Como explanado, a metafunção representacional é responsável pelos modos de representação do mundo, que podem ser realizados a partir de estruturas visuais, e se restringe às diversas relações entre os participantes representados. Por sua vez, esses participantes representados constituem a imagem e podem ser pessoas, objetos, lugares, formas geométricas e/ou abstratas.

2.6.2 Metafunção Interativa

A *metafunção interativa* - análoga à metafunção interpessoal (HALLIDAY, 1989; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) é responsável pela relação entre participantes. Em Kress e Leeuwen (2006), contemplam-se recursos visuais que constroem as relações de quem vê e o que é visto, envolvem-se participantes representados (as pessoas, os lugares e as coisas representadas em imagens) e participantes interativos (as pessoas que se comunicam por meio de imagens, produtores e espectadores de imagens). Os autores da GDV definem os participantes interativos como:

Os participantes interativos são, portanto, pessoas reais que produzem e entendem as imagens no contexto de instituições sociais que, em diferentes graus e de diferentes

formas, regulam o que pode ser ‘dito’ com imagens, como deve ser dito e como deve ser interpretado (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 114, tradução nossa)⁸⁸.

Nessa metafunção, a linguagem é percebida como instrumento de interação com os outros, para estabelecer e manter relações com as pessoas. Assim, ao utilizar a linguagem, atuamos sobre o outro, influenciando-o e sendo influenciados. Nela, a conexão e compreensão dos significados sociais nas imagens “derivam da articulação visual dos significados sociais na interação face a face, das posições espaciais alocadas a diferentes tipos de atores sociais em interação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 116)⁸⁹, independentemente da posição em que estejam: sentados ou de pé, lado a lado ou de frente uns aos outros, etc.

De acordo com os estudiosos, as representações de interação podem ocorrer por meio dos seguintes mecanismos: olhar, distância social, perspectiva ou ponto de vista e modalidade.

Com relação ao *olhar* nas imagens, o contato é estabelecido entre os participantes representados e interativos de uma imagem por meio do olhar. Os vetores dados pelas linhas dos olhos dos participantes conectam os participantes representados e o observador, mesmo que de forma imaginária. Essa conexão reforça-se à medida que o participante representado fizer algum gesto que aponte vetores na direção do participante interativo.

Para os autores da GDV (2006), o olhar pode ser de *demanda* ou de *oferta*. O olhar de demanda parte do participante representado, que deve ser necessariamente humano ou ter características humanas. Por meio do olhar de demanda, o participante estabelece contato direto com o observador e procura envolvê-lo, forçando-o a estabelecer algum tipo de relação imaginária entre si, participantes representados, presente na imagem. Assim, “eles podem olhar para o espectador com frio desdém, caso em que o espectador é solicitado a se relacionar com ele, talvez, como um inferior se relaciona com um superior; eles podem seduzir o espectador” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 118)⁹⁰.

O olhar de oferta está presente em imagens cujos participantes representados estabelecem uma relação impessoal com o participante interativo, os quais podem ser humanos ou não. O participante se dirige ao observador indiretamente, não há contato direto entre os participantes representados e interativos, e o espectador é invisível. Esse tipo de

⁸⁸ Trecho original: “Interactive participants are therefore real people who produce and make sense of images in the context of social institutions which, to different degrees and in different ways, regulate what may be ‘said’ with images, how it should be said, and how it should be interpreted”.

⁸⁹ Tradução nossa do trecho: “In images derives from the visual articulation of social meanings in face-to-face interaction, the spatial positions allocated to different kinds of social actors in interaction”.

⁹⁰ Tradução nossa do trecho: “They may stare at the viewer with cold disdain, in which case the viewer is asked to relate to them, perhaps, as an inferior relates to a superior; they may seductively pout at the viewer”.

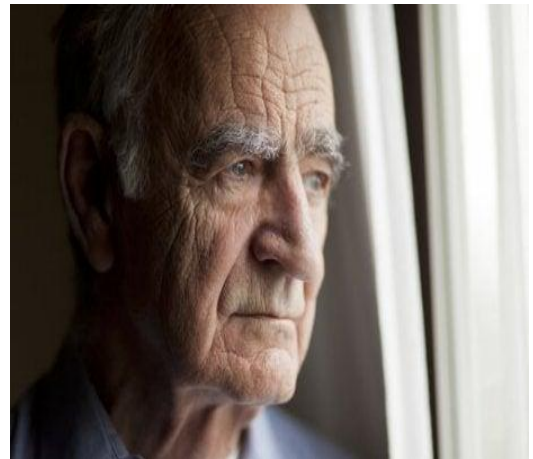
imagem “‘oferece’ os participantes representados ao espectador como itens de informação, objetos de contemplação, impessoalmente, como se fossem espécimes em uma vitrine” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 119)⁹¹. As Figuras 10 e 11 exemplificam o olhar de oferta e de demanda.

Figura 10 - Propaganda da Caixa Econômica Federal



Fonte: Site Marketing Imob⁹².

Figura 11 - Foto de idoso



Fonte: Site A mente é maravilhosa⁹³.

Nas Figuras 10 e 11, a metafunção é interativa, visto que os participantes não praticam ações, mas relações são estabelecidas entre os participantes representados e interativos (leitores e produtores de imagens), ou seja, entre quem vê e o que é visto.

Observamos que na Figura 10, o olhar do participante representado é de *demanda*, pois se dirige ao participante interativo, estabelecendo contato direto com ele, convidando-o a aceitar a proposta. O sorriso, inclusive, sugere afinidade social com o leitor. O gesto da mão e o texto verbal no imperativo reiteram o convite, impelindo o leitor a fazer algo.

Já na Figura 11, o olhar é de *oferta*, sendo uma relação impessoal. O participante representado não estabelece contato direto com o leitor por meio do olhar e aparece na imagem como que exposto ao leitor. Do olhar indireto, erige uma barreira real ou imaginária entre o participante representado e interativo.

A *distância social* na imagem se dá por meio das distâncias que as pessoas mantêm de acordo com suas relações sociais cotidianas. Pode ser distância próxima, para pessoas mais íntimas, aquela em que "alguém pode segurar ou agarrar a outra pessoa", ou mais distante,

⁹¹ Tradução nossa do trecho: “‘Offers’ the represented participants to the viewer as items of information, objects of contemplation, impersonally, as though they were specimens in a display case”.

⁹² Disponível em:

<http://3.bp.blogspot.com/-dTu-qnzSxBY/T6NOhJxrfdI/AAAAAAAAAFII/Cr6DeHNObE/s1600/caixa-feirao.jpg>

⁹³ Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/>

para pessoas estranhas, em que "assuntos de interesses pessoais e envolvimentos são discutidos" (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006 p. 124)⁹⁴. Portanto, a distância social sugere diferentes relações entre os participantes representados e os espectadores.

Conforme a GDV (2006), a *distância social* ainda pode ser aplicada a objetos e ambientes representados. Em uma imagem, um objeto representado a uma distância próxima mostra envolvimento do espectador com ele, como se estivesse usando o objeto exibido. A distância média apresenta uma distância razoável entre o objeto e o espectador, e o objeto mostrado na íntegra "é representado como dentro do alcance do espectador, mas não como realmente usado" (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 128)⁹⁵. Esse recurso é bastante frequente na publicidade. A longa distância cria uma barreira invisível entre o objeto e o espectador, assim, "o objeto está lá apenas para nossa contemplação, fora de alcance, como se estivesse exposto em uma vitrine ou em uma exposição de museu" (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 128)⁹⁶.

Desse modo, o participante representado na imagem pode ser mostrado mais próximo ou mais afastado do observador, isto é, quem produz a imagem opta por fazer os participantes representados humanos, ou quase humanos, olhar ou não para o observador, e ainda escolhe representá-los perto ou distante do espectador (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Isso pode ser feito por meio de *close-ups*, isto é, uma imagem com *close-up* (de perto), apresenta cabeça e ombros do participante representado e a distância social é *íntima/pessoal* - mais próxima do participante interativo. Enquanto um *close-up extremo* (plano fechado) mostra muito menos que isso, somente a cabeça e a face. Nesse caso, a distância social é *muito íntima/íntima* e extremamente próxima entre participantes representado e interativo.

Já em uma imagem em que o participante representado aparece da cintura para cima ou até a altura dos joelhos, o enquadramento é de *plano médio* (média distância) e a distância é *pessoal/social*, sugerindo uma relação de certa proximidade com o participante interativo/leitor. Quando o participante representado aparece de corpo inteiro ou distante na imagem, incluindo o cenário a sua volta, o plano continua sendo *médio* e a distância social é *social/impessoal*, ou seja, a relação com o participante interativo é mais distante.

Por fim, se o plano for *aberto* (distância muito longa, plano geral ou panorâmica), no qual o participante representado não pode ser identificado, a distância social é *impessoal*, isto

⁹⁴ Tradução nossa dos trechos: "One can hold or grasp the other person e Subjects of personal interests" e "Involvements are discussed".

⁹⁵ Tradução nossa do trecho: "It is represented as within the viewer's reach, but not as actually used".

⁹⁶ Tradução nossa do trecho: "The object is there for our contemplation only, out of reach, as if on display in a shop window or museum exhibit".

é, estabelece-se uma relação sem intimidade entre o participante representado e interativo. Vejamos a Figura 12:

Figura 12 - Tirinha do Katteca de 08/12/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

Nessa tirinha, o *close-up* (plano médio) nos quadrinhos 1, 2 e 3 mostra o participante representado da cintura para cima ou até a altura dos joelhos, indicando distância social *pessoal/social*, uma relação mais distante com o leitor (participante interativo). No quadrinho 4, os participantes aparecem de corpo inteiro, e no 5, além dos participantes aparecerem de corpo inteiro, ainda se inclui o cenário (plano aberto), o que denota *impessoalidade*, ou seja, uma relação sem intimidade.

A *perspectiva* é demonstrada a partir da escolha do ângulo ou *ponto de vista*, a partir do qual os participantes representados são mostrados, sendo outra dimensão em que os participantes representados e interativos constroem relações, “isso implica a possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação aos participantes representados, humanos ou não” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 129)⁹⁷, por meio da seleção do ângulo que pode ser frontal, oblíquo e vertical. Dessa maneira, podemos afirmar que a subjetividade é conferida

⁹⁷ Tradução nossa do trecho: “And this implies the possibility of expressing subjective attitudes towards represented participants, human or otherwise”.

aos participantes representados por meio da perspectiva ou ponto de vista em que são mostrados nas imagens.

Kress e van Leeuwen (2006) citam que a cultura ocidental apresenta *imagens subjetivas* e *objetivas*. Nas imagens subjetivas, a perspectiva apresentada é central e “o espectador pode ver o que há para ver apenas de um ponto de vista particular”, isto é, apenas o ponto de vista em que a imagem foi construída. Por outro lado, as imagens objetivas não apresentam perspectiva ou ponto de vista, a “imagem revela tudo o que há para saber (ou o que a imagem produzida julgou ser) sobre os participantes representados”, de acordo com Kress e van Leeuwen (2006, p. 130)⁹⁸. As imagens objetivas tendem a estar presentes em diagramas e mapas técnicos.

A imagem pode ter uma perspectiva de *ângulo frontal* ou *oblíquo*. O ângulo frontal envolve mais o observador; já o ângulo oblíquo tende a trazer afastamento por parte do observador da imagem. Segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 136), “a diferença entre o ângulo oblíquo e o frontal é a diferença entre o desapego e o envolvimento”⁹⁹, isto é, enquanto o ângulo frontal compartilha a imagem como pertencente ao mundo tanto dos participantes representados como do observador, o ângulo oblíquo deixa claro que o observador não compartilha do mundo representado na imagem.

A partir de um eixo horizontal, os participantes podem ser representados num contínuo que varia entre os *ângulos na linha dos olhos, superior e inferior*, mostrando as relações de poder entre os participantes. Um ângulo na linha dos olhos indica igualdade e não há diferença de poder envolvida; no ângulo superior (alto), o participante interativo tem poder sobre o participante representado; e no ângulo inferior (baixo), o participante representado tem poder sobre o participante interativo, conforme Kress e van Leeuwen (2006).

A Figura 13 mostra a perspectiva de ângulo na linha dos olhos:

⁹⁸ Tradução nossa dos trechos: “The viewer can see what there is to see only from a particular point of view” e “the image reveals everything there is to know (or that the image produced has judged to be so) about the represented participants”.

⁹⁹ Tradução nossa do trecho: “The difference between the oblique and the frontal angle is the difference between detachment and involvement”.

Figura 13 - Tirinha do Katteca de 29/12/2019

GOIÂNIA, domingo, 29 de dezembro de 2019 **O POPULAR / M7****QUADRINHOS**

KATTECA

BRITVS

Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

Em todos os quadrinhos dessa tirinha, os participantes representados apresentam *ângulo na linha dos olhos*, assim como na maioria das tirinhas analisadas, indicando afastamento e relação de igualdade (poder) entre os participantes representados e participante interativo.

As Figuras 14 e 15 exemplificam as relações de poder estabelecidas por meio dos ângulos do olhar. Na Figura 14, temos um *ângulo inferior* (baixo), que evidencia poder do participante representado em relação ao leitor (participante interativo). Já na Figura 15, o ângulo é do participante interativo (leitor), que observa a imagem de um ponto de vista superior - *ângulo superior* (alto), interpretado como de maior poder. Aqui, o participante interativo tem poder sobre o participante representado. Observemos:

Figura 14 - Mulher do mercado de franquias



Fonte: Site Wizard¹⁰⁰.

Figura 15 - Sala de teatro



Fonte: Blog Pai de verdade¹⁰¹.

Para encerrar as categorias da metafunção interativa, em relação à *modalidade*, o termo vem da linguística e refere-se ao valor de verdade ou credibilidade das declarações (realizadas linguisticamente) sobre o mundo, ou seja, se a imagem e o conteúdo são verdadeiros, efetivos, reais ou incoerentes, uma ficção. A modalidade é observada a partir de quatro dimensões: naturalística, abstrata, tecnológica e sensorial. Não nos aprofundaremos nessas categorias, uma vez que não são objeto de análise neste trabalho.

O Quadro 5 apresenta resumidamente as categorias da metafunção interativa.

Quadro 5 - Resumo da metafunção interativa de Kress e van Leeuwen(2006)

METAFUNÇÃO INTERATIVA: é responsável pela relação entre participantes, em Kress e Leeuwen (2006) contempla recursos visuais, que constroem as relações de quem vê e o que é visto, envolve participantes representados (as pessoas, os lugares e as coisas representadas em imagens) e participantes interativos.	
CATEGORIAS	ESPECIFICAÇÕES
Olhar	Demanda Oferta
Distância Social	<i>Close-up:</i> perto, médio ou aberto Distância: próxima, média e longa
Perspectiva ou Ponto de Vista	Ângulo pode ser frontal, oblíquo, vertical, na linha dos olhos, superior e inferior.
Modalidade	Valor de verdade ou credibilidade das declarações

Fonte: Elaborado pela autora.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.wizard.com.br/franquias/infografico-principais-terminos-do-mercado-de-franquias/>

¹⁰¹ Disponível em:

https://paideverdade.com.br/wp-content/uploads/2021/07/arb_31102018_foto_andrearegobarros-06_0.jpg

Diante do exposto, percebemos que na metafunção interativa, o significado é produzido pelas relações estabelecidas entre o produtor e o observador da imagem. Assim, existe uma interação entre a imagem e quem a produz ou a vê.

2.6.3 Metafunção Composicional

A *metafunção composicional*, análoga à metafunção textual da linguagem (HALLIDAY, 1989; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), é responsável pela estrutura e formato do texto. Kress e van Leeuwen (2006) estabelecem relação entre os elementos constituintes da imagem, fazendo com que a imagem produza sentido. A GDV (2006, p. 176) conceitua a composição: “existe um terceiro elemento: a composição do todo, a maneira em que os elementos representacional e interativo são feitos para se relacionar uns com os outros, a forma como eles são integrados em um todo significativo”¹⁰². A metafunção composicional combina estruturas visuais de significados representacionais e interativos, resultando no todo significativo.

Essa metafunção refere-se aos significados obtidos por meio da distribuição dos elementos na imagem, assim “o posicionamento dos elementos (dos participantes e dos sintagmas que os conectam entre si e ao espectador) lhes confere valores específicos de informação relativos uns aos outros” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 176)¹⁰³.

A *composição* relaciona os significados representacionais e interativos da imagem entre si a partir de três sistemas inter-relacionados: valor da informação, saliência e enquadramento.

Em uma representação visual, o *valor da informação* é dado por meio do arranjo dos elementos composicionais no espaço: a forma como os elementos estão dispostos nas várias zonas da imagem, em termos de esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem.

As informações presentes na esquerda ou direita, segundo Kress e van Leeuwen (2006), correspondem às informações *dada* e *nova*, respectivamente. A informação nova é aquela não conhecida e pode ser contestável, enquanto a informação dada é conhecida do leitor, é um ponto familiar de partida e acordado para a mensagem, não apresenta novidades, é óbvia: “Em termos gerais, o significado do novo é, conseqüentemente, ‘problemático’,

¹⁰² Tradução nossa do trecho: “There is a third element: the composition of the whole, the way in which the representational and interactive elements are made to relate to each other, the way they are integrated into a meaningful whole”.

¹⁰³ Tradução nossa do trecho: “The placement of the elements (of the participants and of the syntagms that connect them to each other and to the viewer) endows them with specific information values relative to each other”.

‘contestável’, ‘a informação’ em questão, enquanto o dado é apresentado como do senso comum, auto evidente” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 181)¹⁰⁴.

A relação superior e inferior é dada pelo *ideal* e *real*. É muito utilizada em campanhas publicitárias. O ideal fica no topo e expressa uma situação idealizada, uma promessa, um sonho de consumo a ser alcançado. Em função disso, nos anúncios de revistas e jornais, geralmente, “a seção superior visualiza a ‘promessa do produto’, o *status* de glamour que pode conferir a seus usuários ou a satisfação sensorial que ele pode trazer” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 186)¹⁰⁵.

Já o real se opõe ao ideal. É dado pela base, pelo concreto, apresenta informações mais específicas sobre o produto ou assunto, como práticas, consequências, instruções de ação. Para Kress e van Leeuwen (2006), a oposição entre ideal e real pode estabelecer relações entre texto e imagem. Assim, se a parte superior de uma página é ocupada pelo texto e a inferior por uma ou mais imagens, “o texto desempenha, ideologicamente, o papel principal, e as imagens, uma função subserviente”¹⁰⁶. Contudo, se for o contrário, as imagens estiverem na parte superior e o texto na inferior, “então o ideal, a parte ideologicamente em primeiro plano da mensagem, é comunicada visualmente, e o texto serve para elaborá-la” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 186)¹⁰⁷.

A Figura 16 apresenta um esquema resumido das dimensões do espaço visual. Nela podemos observar que as posições de *centro* e *margem* indicam significações sobre as informações nucleares, essenciais em oposição às marginais ou periféricas. Portanto, se o elemento está no centro, é denominado de elemento central, constitui-se como o núcleo da informação “para a qual todos os outros elementos são, em algum sentido, subservientes”, de acordo com Kress e van Leeuwen (2006, p. 196)¹⁰⁸. Contudo, se o elemento está na margem, apresenta menor valor e está subordinado ao elemento central, a margem é composta de elementos dependentes.

¹⁰⁴ Tradução nossa do trecho: “Broadly speaking, the meaning of the New is therefore ‘problematic’, contestable’, ‘the information “at issue”, while the Given is presented as commonsensical, self-evident”.

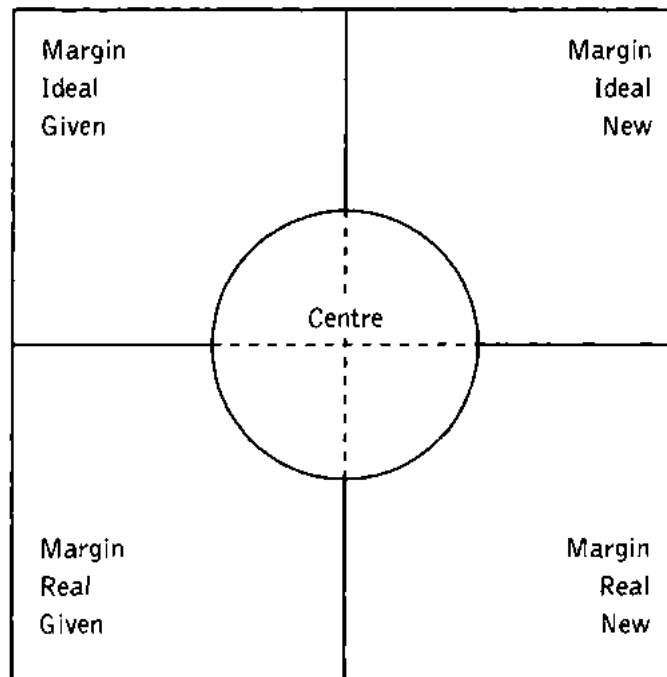
¹⁰⁵ Tradução nossa do trecho: “The upper section visualizes the ‘promise of the product’, the status of glamour it can bestow on its users, or the sensory fulfilment it can bring”.

¹⁰⁶ Tradução nossa do trecho: “The text plays, ideologically, the lead role, and the pictures a subservient role”.

¹⁰⁷ Tradução nossa do trecho: “Then the Ideal, the ideologically foregrounded part of the message, is communicated visually, and the text serves to elaborate on it”.

¹⁰⁸ Tradução nossa do trecho: “To which all the other elements are in some sense subservient”.

Figura 16 - As dimensões do espaço visual



Fonte: Kress e van Leeuwen (2006, p. 197).

Outro recurso é a *saliência*, que permite dar ênfase maior ou menor a certos elementos em relação a outros, em uma estrutura visual, conferindo, a esses elementos, máxima visibilidade.

A *saliência* é julgada com base em pistas visuais, não é objetivamente mensurável, mas resulta da negociação complexa entre vários fatores, como intensificação ou suavização de cores, superposição, contraste, brilho, tamanho, primeiro ou segundo plano, dentre outros, que conferem relevância a um elemento em detrimento de outro. Kress e van Leeuwen (2006, p. 201) ressaltam que a “*saliência* pode criar uma hierarquia de importância entre os elementos, selecionando alguns como mais importantes, mais merecedores de atenção do que outros”¹⁰⁹.

A Figura 17 mostra um exemplo claro de *saliência*:

¹⁰⁹ Tradução nossa do trecho: “Salience can create a hierarchy of importance among the elements, selecting some as more important, more worthy of attention than others”.

Figura 17 - Chave para o sucesso



Fonte: Site Freepik¹¹⁰.

Na Figura 17, a chave é apresentada em tamanho desproporcional ao do homem, significando a importância da chave na condição de instrumento que pode abrir portas para o sucesso. Desse modo, a *saliência* nessa figura é dada pela chave que se destaca pelo tamanho e aparece em primeiro plano, e pela sua cor laranja, que é quente e se sobressai ao conjunto cromático.

O *enquadramento* refere-se à presença ou não de enquadre que desconecta ou conecta elementos da imagem, significando que esses elementos pertencem ou não pertencem juntos em algum sentido. Assim, quanto mais agrupados estiverem os elementos em uma imagem, mais forte é o sentido de conexão entre eles como pertencentes a uma mesma unidade de informação, e quanto menos agrupados, mais são representados como uma unidade separada da informação.

A conexão entre os elementos se dá por meio de vetores, continuidade de cores e outros que causem no leitor o sentido de fluxo ao interligá-los e a desconexão entre os elementos se realiza com linhas demarcatórias, contraste de cores, do espaço em branco existente entre eles e, ainda, por meio da descontinuidade de elementos contextuais. Os elementos da composição podem ser fortemente ou fracamente enquadrados.

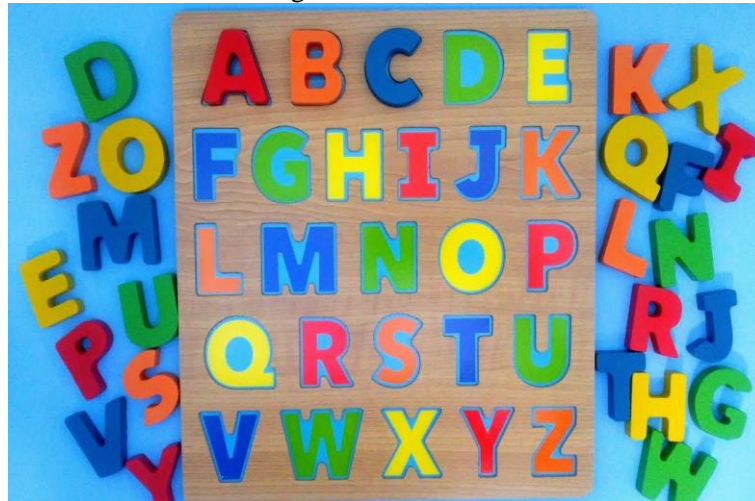
A conexão e a desconexão entre os elementos de uma imagem podem ser identificadas por meio do contexto, que tem papel importantíssimo na percepção do sentido entre os elementos composicionais, dando a ideia de continuidade e descontinuidade ao todo composicional. Por exemplo, num anúncio de eletrodomésticos podemos esperar imagens de liquidificador, batedeira, fritadeira elétrica, multiprocessador, entre outros, mas não de uma

¹¹⁰ Disponível em: https://br.freepik.com/vetores-gratis/chave-para-o-sucesso-do-negocio-progresso-da-empresa-segredo-de-lideranca-planos-ambiciosos-empreendedor-aproveitando-oportunidades-de-negocios-alcancando-posicao-de-destaque-ilustracao-vetorial-de-metafora-de-conceito-isolado_12083556.htm

cama, a qual não pertence ao grupo de eletrodomésticos e por isso estabelece desconexão/descontinuidade para com os elementos desse grupo.

A Figura 18 apresenta um exemplo de enquadramento por conexão e desconexão.

Figura 18 - Alfabeto



Fonte: Site Peixinho Blue¹¹¹.

Essa figura mostra uma moldura em que o alfabeto se apresenta em ordem, apontando interligação por não haver divisória entre as letras, o que nos direciona a não as ver como informações separadas. Portanto, as letras que estão dentro do quadro apresentam *conexão* e devem ser compreendidas a partir de sua inter-relação. Contudo, as letras que aparecem fora da moldura foram desconectadas pela linha demarcatória da moldura, estão representadas como unidades separadas, não agrupadas; embora sejam letras do alfabeto, apresentam uma *desconexão* composicional.

A GDV (2006) exemplifica, citando que, em uma foto de um grupo de pessoas, temos a *ausência* de enquadramento, por isso, há conexão entre elas. Enquanto em uma imagem construída com fotos individuais, coladas lado a lado, há a *presença* do enquadramento e, por conseguinte, desconexão entre essas pessoas, isto é, “a ausência de enquadramento enfatiza a identidade do grupo, sua presença significa individualidade e diferenciação” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 203)¹¹².

A perspectiva funcional no design aborda aspectos do texto quanto à representação, interação e composição e, desse modo, relaciona esses elementos de forma integrada, visando a um todo significativo. Portanto, fornece um arcabouço de instrumentos capazes de

¹¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/qlgrgtgy3PU/> / <https://i.ytimg.com/vi/F9TtvMuvEXg/maxresdefault.jpg>

¹¹² Tradução nossa do trecho: “The absence of framing stresses group identity, its presence signifies individuality and differentiation”.

possibilitar a realização de leituras menos superficiais das imagens. O Quadro 6 apresenta a síntese das metafunções propostas por Kress e van Leeuwen (2006).

Quadro 6 - Resumo da metafunção composicional de Kress e van Leeuwen (2006)

METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL: estabelece relação entre os elementos constituintes da imagem, fazendo com que a imagem produza sentido. Kress e Leeuwen (2006, p. 176) conceituam a composição: “existe um terceiro elemento: a composição do todo, a maneira em que os elementos representacional e interativo são feitos para se relacionar uns com os outros, a forma como eles são integrados em um todo significativo”.	
CATEGORIAS	ESPECIFICAÇÕES
Valor da Informação	Esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem.
Saliência	Intensificação ou suavização de cores, superposição, contraste, brilho, tamanho, primeiro ou segundo plano, dentre outros.
Enquadramento	Ausência e presença de enquadramento.

Fonte: Elaborado pela autora.

Diante do demonstrado, a metafunção composicional é responsável pela estrutura e formato do texto e pela relação dos elementos composicionais entre si, com o observador, o mundo que o representa e no qual está inserido. A posição dos elementos na imagem determina o valor hierárquico entre os diferentes modos de representação da informação, visando produzir um texto significativo e coerente. Apresentamos o Quadro 7 com a sinopse das metafunções da GDV.

Quadro 7 - Sinopse das metafunções da GDV

METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL	METAFUNÇÃO INTERATIVA	METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL
Representações narrativas: processo de ação, processo mental e verbal, processo reacional.	Olhar	Valor da Informação
Representações conceituais: Processo classificacional, processo analítico, processo simbólico.	Distância Social	Saliência
	Perspectiva ou Ponto de Vista	Enquadramento
	Modalidade	

Fonte: Elaborado pela autora. Baseado em Kress e van Leeuwen (2006).

Kress e van Leeuwen (2006), na GDV, buscaram fornecer um arcabouço teórico, assim, elaboraram uma série de categorias para análise de imagens, levando em conta como os modos da semiótica visual são usados para produzir significados. A GDV constitui-se um instrumento de análise para o fenômeno da multimodalidade abarcado pela semiótica social. Na próxima seção, descrevemos os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa.

3 CAMINHOS METODÓDICOS

Esta seção aborda os caminhos metodológicos percorridos no desenvolvimento desta dissertação. Desse modo, apresentamos a abordagem da pesquisa, a caracterização e os procedimentos de coleta do corpus. Encerrando o tópico, abordamos os procedimentos utilizados para a análise dos dados.

3.1 Tipo ou natureza da pesquisa

Esta dissertação parte de uma pesquisa que se caracteriza como *qualitativa*, quanto à abordagem, e *descritiva*, quanto aos objetivos. *Qualitativa* porque abarca um conjunto de estratégias para analisar as Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular*, e *descritiva* por apresentar o fenômeno estudado e descrever suas características a partir “de informações acumuladas sobre o tema investigado” (PAIVA, 2019, p. 14). Escolhemos a abordagem qualitativa por ser mais adequada aos objetivos do nosso processo investigativo, com o intuito de analisar um fenômeno ancorado na multimodalidade e na semiótica social.

Para Flick (2007, p. 4), a pesquisa qualitativa objetiva “compreender, descrever e, algumas vezes, explicar fenômenos sociais, a partir de seu interior, de diferentes formas”. Dessa forma, podemos compreender que a base desse tipo de pesquisa é a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados. E, conforme Godoy (1995, p. 21), a abordagem qualitativa “não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada. Ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques”.

Além disso, essa abordagem considera o contexto em que o objeto de pesquisa está inserido e as características sociais que o circundam, ou seja, “a pesquisa qualitativa procura entender, interpretar fenômenos sociais inseridos em um contexto” (BORTONI RICARDO, 2008, p. 34). Por isso, as investigações qualitativas são capazes de responder à necessidade de se compreender em profundidade alguns fenômenos.

Segundo Biembengut Santade (2014, p. 94), “a pesquisa qualitativa define-se como um estudo não estatístico, que identifica e analisa, de forma acurada, dados de difícil mensuração, relativos a um determinado grupo de indivíduos em relação a um problema específico”. Logo, nesse método, os pesquisadores procuram explicitar a causa dos fenômenos, mostrando o que convém ser feito, mas não fazem uso da quantificação, pois não

visam à metrificação dos dados, isto é, preocupam-se com aspectos da realidade que não podem ser quantificados.

Acrescentando, de acordo com Silveira e Córdova (2009, p. 31), nessa metodologia, a análise dos dados tem como objetivo “produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações”. Ainda segundo os autores, as características da pesquisa qualitativa são:

Objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 31).

Agora, discutindo sobre pesquisa descritiva, Prodanov e Freitas (2013, p. 35) enfatizam que esse tipo de investigação “exige do investigador uma série de informações sobre o que deseja pesquisar. Esse tipo de estudo pretende descrever os fatos e fenômenos de uma determinada realidade”. Desse modo, o foco desta dissertação é a descrição de como palavra e imagem se relacionam na produção de sentidos no gênero multimodal tirinhas, especificamente, as Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular*.

A referida pesquisa abrirá espaço para refletirmos sobre as relações estabelecidas entre palavra e imagem na construção de significados, por meio da abordagem qualitativo descritiva que nos pareceu mais adequada aos objetivos do nosso processo investigativo, pois visamos uma compreensão mais aprofundada dos fenômenos estudados. Assim sendo, de posse dos dados levantados, resta-nos analisá-los e interpretá-los para deles tirar conclusões, verificando se a hipótese se comprova e o que eventualmente precisa ser aperfeiçoado num novo ciclo de pesquisa.

3.2 Descrição do corpus e do percurso

A priori, selecionamos um total de 22 (vinte e duas) tirinhas do Katteca, publicadas no período de agosto a dezembro de 2019, aos domingos, por ser a tiragem desse dia mais robusta, considerando que é um dia da semana em que o número de pessoas que, possivelmente, têm tempo para a leitura do jornal é maior.

Contudo, quando começamos a analisá-las, percebemos que seria necessário fazer um recorte no corpus, caso contrário, o trabalho ficaria muito extenso. Portanto, decidimos

utilizar somente as tirinhas de agosto a outubro de 2019, totalizando 11 (onze), e que não abordam a temática política. Nesse período, apenas duas tirinhas referem-se especificamente à política, que não foram analisadas.

A proposta inicial era analisar somente os quadrinhos que combinassem imagens e palavras, mas verificamos que todos os quadrinhos são constituídos de palavras e imagens. Desse modo, o corpus da investigação é constituído de onze tirinhas, com temas relacionados no Quadro 8:

Quadro 8 - Temáticas das tirinhas analisadas

Nº	Data	Temática
1	04/08/2019	Religiosidade
2	11/08/2019	Problemas Sociais
3	18/08/2019	Trânsito
4	25/08/2019	Religiosidade
5	01/09/2019	Amazônia
6	15/09/2019	Estética
7	22/09/2019	Corrupção
8	29/09/2019	Saúde Pública
9	06/10/2019	Alcoolismo
10	13/10/2019	Roubos
11	27/10/2019	Religiosidade

Fonte: Elaborado pela autora.

Observando as temáticas apresentadas no Quadro 8, podemos perceber que os temas tratados pelo autor das Tirinhas do Katteca são variados. Isso se deve principalmente ao fato de que uma das características das tirinhas é abordar assuntos relacionados à vida comum, visto que retratam os fatos que perpassam o cotidiano.

A coleta do corpus foi feita na edição digital do Jornal *O Popular*, disponível para assinantes. Reiteramos que escolhemos utilizar as Tirinhas do Katteca, publicadas em *O Popular*, como forma de privilegiar a cultura local e a identidade goiana, considerando que a Cultura, conforme Geertz (2012), “constitui-se de teias de significados tecidas pelo homem que perpassam toda a existência humana”.

Assim, os goianos, como a população dos demais estados, compartilham de particularidades que os identificam como pertencentes a um coletivo. Elas podem ser observadas no trabalho do cartunista Britvs, autor das Tirinhas do Katteca.

3.3 Procedimentos de análise dos dados

De acordo com Quivy e Campenhoudt (1995, p. 213), “o objetivo de uma pesquisa é responder à questão inicial”. Para isso, elaboramos hipóteses e questões de pesquisa e coletamos os dados necessários para responder às indagações. Gerhardt (2009, p. 61) afirma que, após a coleta dos dados, verificamos se “as informações correspondem às hipóteses, ou seja, se os resultados observados correspondem aos resultados esperados pelas hipóteses ou questões da pesquisa”. Dessa maneira, a análise dos dados tem a função de interpretar os dados, rever ou afinar as hipóteses, para que, ao final, “o pesquisador seja capaz de propor modificações e pistas de reflexão e de pesquisa para o futuro” (GERHARDT, 2009, p. 61).

A análise dos dados é um processo que envolve muitas etapas e se inicia no momento da coleta, pois à medida que coletamos os dados vamos construindo interpretações e estabelecendo relações. A interpretação dos dados é uma etapa determinante da pesquisa, que nos permite a apresentação de respostas para as questões investigadas. Por fim, é preciso estar claro que a análise deve atender os objetivos da pesquisa, visando comparar e confrontar dados e provas, para confirmar ou rejeitar os pressupostos da pesquisa. Gil (2008, p. 33) afirma que “a análise e a interpretação se desenvolvem a partir das evidências observadas, de acordo com a metodologia, com relações feitas através do referencial teórico e complementadas com o posicionamento do pesquisador”.

Nesta pesquisa, a análise do *cópus* foi feita com base nos pressupostos da Multimodalidade (KRESS, 2009; SIMÕES, 2021), da Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1989; HALLIDAY; HASSAN, 1985; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e nos estudos de Gênero (BAKHTIN, 2011; MARCUSCHI, 2010; RODRIGUES, 2005). Para facilitar a análise e a compreensão dos dados, procuramos, no decorrer do trabalho, exemplificar as categorias da Gramática do Design Visual, estabelecendo uma rede de ligação entre a teoria e a aplicabilidade.

Iniciamos o trabalho com uma revisão bibliográfica sobre conceituação de texto, a abordagem da multimodalidade, da semiótica social e do gênero textual, bem como sobre a fortuna crítica de estudiosos que propõem a construção do suporte teórico-metodológico para subsidiar a análise do gênero multimodal, tendo como base teórica a Gramática do Design Visual.

Providenciamos o arrolamento dos dados a partir das Tirinhas do Katteca, num total de 11(onze), publicadas aos domingos, nos meses de agosto a outubro de 2019, no Jornal *O*

Popular. Alistados os dados, fizemos a análise das tirinhas, tendo como base teórica as metafunções representacional, interativa e composicional, da Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

O Quadro 9 apresenta as categorias que serão utilizadas na análise do corpus.

Quadro 9 - Categorias utilizadas na análise do corpus

Metafunção Representacional: representação narrativa	Metafunção Interativa	Metafunção Composicional
Processo de ação	Olhar	Valor da informação
Processo verbal	Distância social	Saliência
Processo reacional	Perspectiva ou ponto de vista	Enquadramento

Fonte: Elaborado pela autora.

Não utilizamos todas as categorias das metafunções propostas pelos autores da GDV para o estudo das imagens e textos multimodais; selecionamos as que mais se adequaram aos objetivos da pesquisa, considerando que faremos a análise do gênero tirinhas, que são textos narrativos.

4 ANÁLISE DE DADOS

Esta seção apresenta a análise dos dados a partir da base teórica da *multimodalidade* e da *Gramática do Design Visual (GDV)*. Para tal, analisamos o gênero *multimodal* tirinhas, em um corpus de 11(onze) Tirinhas do Katteca, publicadas no Jornal *O Popular*, aos domingos, nos meses de agosto a outubro de 2019.

Em um primeiro momento, apresentamos a tirinha descrevendo criticamente a narrativa. Em seguida, realizamos a análise utilizando algumas categorias das metafunções representacional, interativa e composicional, conforme já mencionado nos procedimentos de análise de dados.

4.1 Análise das Tirinhas do Katteca, considerando a relação entre palavra e imagem na produção de sentidos

As Tirinhas do Katteca são textos multimodais compostos por imagens e linguagem verbal. Para Kress e van Leeuwen (2006), o texto multimodal é aquele que, em sua composição, combina dois ou mais códigos, isto é, constitui-se por mais de um modo semiótico: palavras, imagens, sons, gestos, etc.

A personagem Katteca é retratada pela figura de um índio catequizado, que vive longe de sua cultura e absorve as influências da sociedade moderna. Britvs, autor das Tirinhas do Katteca, utiliza essa personagem para provocar reflexões sobre temas cotidianos e, para atingir seus objetivos, faz uso de um discurso sarcástico.

Nas Tirinhas do Katteca, os modos semióticos verbais e visuais formam conjuntos multimodais, criando relações intersemióticas, que constroem significados no texto. Assim, na análise das tirinhas, consideramos esses dois modos semióticos, pois nos moldes atuais, interpretar sob o viés único do modo verbal (escrita, fala) é interpretar parcialmente um texto, considerando que o estudo da linguagem verbal abarca apenas um dos modos semióticos.

Utilizamos ainda, na análise das Tirinhas do Katteca, as categorias das *metafunções representacional, interativa e composicional*, propostas por Kress e van Leeuwen (2006). Embasamo-nos na *Gramática do Design Visual* - cujos postulados são análogos às metafunções ideacional, interpessoal e textual de Halliday (1989) e de Halliday e Matthiessen (2004), utilizadas na análise linguística - com o objetivo de compreender como palavra e imagem se relacionam na produção de sentidos em 11(onze) tirinhas do Katteca. Ressaltamos

que, embora as metafunções pareçam elementos distintos, não são isoladas e acontecem simultaneamente, no mínimo, em pares.

Antes de procedermos à análise relativa às categorias da GDV, apresentamos uma contextualização das tirinhas, procurando mostrar os fatos sociais que levaram à sua produção. Para além da linguagem verbal e pictórica, há informações que não estão presentes nas tirinhas e precisam ser conhecidas para que o leitor seja capaz de realizar as inferências necessárias à interpretação da mensagem, visto que o conhecimento pragmático, isto é, os aspectos extratextuais, perpassam o processo de leitura e compreensão textual.

Analisemos, então, a primeira tirinha:

Figura 19 - Tirinha do Katteca de 04/08/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

A Figura 19 mostra a tirinha do Katteca, publicada no dia 04/08/2019. Ela apresenta uma sequência narrativa em 08 quadrinhos, contendo ações que se desenrolam tanto visual quanto verbalmente, com foco em primeira pessoa. Nessa tirinha, Katteca coloca em discussão um fato que, nos últimos anos, tem sido recorrente em nosso Estado e no país: a exploração dos fiéis pelos pastores de igrejas protestantes. Ele critica severamente os fiéis que

se submetem às ideologias religiosas de forma radical, doando dinheiro e outros bens materiais às igrejas, assim como pastores que agem de forma inescrupulosa ao usarem o dinheiro dos fiéis para enriquecerem de forma ilícita.

De forma geral, o conhecimento pragmático relativo à religiosidade é muito importante para a compreensão global dessa tirinha. As expressões “surra santa”, “pago o dízimo” e “paraíso fiscal religioso” são próprias do contexto religioso. Portanto, as pessoas que não têm conhecimento de mundo sobre esse tema não entenderão a crítica da tirinha. Eis a importância do viés pragmático na análise.

Em Kress e van Leeuwen (2006), a *metafunção representacional* analisa as relações entre os participantes representados nas imagens, que podem ser pessoas, objetos ou lugares, por meio das *representações narrativas e conceituais*. Na análise das Tirinhas do Katteca, utilizamos algumas categorias da representação narrativa: *processo de ação, processo reacional, processo verbal, estrutura transacional unidirecional e bidirecional, e não transacional*.

Na tirinha em foco, há a presença do *processo de ação*, o qual apresenta dois *participantes representados* que se engajam em ações. No 1º quadrinho, Katteca é a primeira personagem a aparecer. Ele exerce a função de *ator* ao praticar uma ação direcionada pelo *vetor* (formado pela linha dos olhos de Katteca, indicando a quem se dirige a ação). O pastor é o segundo participante representado, cuja função é a *meta* (aquele que recebe a ação). A tirinha apresenta uma *estrutura transacional*, aquela em que há dois participantes, e o vetor se dirige a uma meta.

Nos 2º, 3º e 4º quadrinhos, os participantes representados alternam suas funções entre ator e meta, uma vez que praticam e recebem ações ao mesmo tempo. Por isso, são chamados de *interactores*. Já a *estrutura é transacional bidirecional*, porque os participantes assumem tanto o papel de ator quanto de meta.

Ressaltamos que, no 3º quadrinho, os personagens representados continuam exercendo a função de ação e meta, embora Katteca não esteja visível. Isso pode ser percebido pelo vetor determinado pela linha do olhar do pastor, que claramente se direciona a Katteca, representado na imagem por pingos de sangue, uma vez que está sendo agredido pelo pastor com um instrumento de tortura, conhecido como estrela da manhã¹¹³, e pelo fato de que a mensagem do conteúdo verbal é destinada a Katteca.

¹¹³ Estrela da manhã: uma maça composta por uma esfera de metal maciço com espinhos, presa diretamente a um cabo ou pendurada por uma corrente. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/historia-e-geografia/45554-ao-ataque-conheca-as-16-armas-insanas-usadas-na-epoca-medieval.htm>.

O *processo reacional* está presente nos 5º, 6º e 7º quadrinhos. Neles, existe uma única personagem; no lugar da ação há uma *reação* e o participante representado não recebe o nome de ator, mas de *reator*. A *estrutura é não-transacional*, dada a impossibilidade de identificar o alvo do olhar da personagem. Enfatizamos que, no último quadrinho, o participante representado é um avião, também denominado de reator, do qual emana um balão de diálogo com conteúdo verbal que encerra o texto mostrando a perícia do pastor.

O *processo verbal* está presente em todos os quadrinhos por meio dos balões de diálogo, que mediam o conteúdo verbal e exercem a função de meta. O participante de quem emana o balão é o *dizente*; o participante verbal dentro do balão de diálogo é o *enunciado*, que utiliza sempre a voz ativa. No 1º quadrinho, o dizente é o Katteca e, no 2º, é o pastor. Nessa tirinha, podemos observar que a linguagem verbal é um elemento necessário pela posição de destaque que os balões ocupam na parte superior dos quadrinhos.

A *metafunção interativa*, conforme Kress e van Leeuwen (2006), trata das relações construídas entre participantes representados e interativos, por meio do *olhar*, *distância social*, *perspectiva/ponto de vista* e da *modalidade*, contudo, não analisaremos a categoria modalidade.

Com relação ao *olhar*, os participantes representados, Katteca e o pastor, não estabelecem contato direto com o *participante interativo*, o observador/leitor da tirinha. Dessa forma, o olhar é de *oferta*. Aqui, o papel do participante interativo/leitor é de observador invisível. Como os participantes representados não direcionam o olhar para o participante interativo/leitor, a relação entre eles é indireta.

No que concerne à *distância social*, a tirinha em questão sugere *menor distância social* entre os participantes representados e o participante interativo/leitor, visto que os personagens aparecem em *close-up*. Em outras palavras, em *plano fechado* (inclui cabeça e ombro do participante) e mesmo quando aparecem em *plano aberto* (de corpo inteiro), a menor distância social é mantida, já que é possível identificar os traços que lhes são próprios. Assim sendo, a relação que se estabelece entre os participantes é de intimidade, o que nos leva a perceber que o criador das tirinhas do Katteca intenciona que o leitor se sinta próximo, familiarizado com sua personagem e, conseqüentemente, com suas ideias.

Quanto à *perspectiva* ou *ponto de vista*, os personagens aparecem em imagens subjetivas, numa perspectiva de *ângulo vertical*, mostrando a construção de relações de poder. Os participantes representados são apresentados no nível do participante interativo, numa relação de igualdade.

Na *metafunção composicional*, os participantes das imagens se relacionam entre si para formar um todo integrado por meio do *valor informacional*, do *enquadramento* e da *saliência*, conforme explicam Kress e van Leeuwen (2006).

Com relação ao *valor informacional*, ele pode ser *dado ou novo*, considerando se as informações estão no lado direito ou esquerdo da imagem, para quem lê o texto. No 1º quadrinho, pelo posicionamento dos participantes representados na imagem, Katteca aparece no lado esquerdo da imagem. Isso o configura como uma informação *dada*, já conhecida por todos, pois é o protagonista. A outra personagem, o pastor, aparece no lado direito da imagem, uma vez que está sendo apresentado aos leitores. É, portanto, elemento *novo*, conforme esclarecem Kress e Leeuwen (2006).

Já no 2º quadrinho, o pastor está no lado esquerdo da imagem, como informação *dada*. Dessa maneira, a imagem sugere que o fato desse participante agredir as pessoas é algo conhecido, próprio de sua conduta. Katteca aparece com expressão de medo no lado direito da imagem, como informação *nova*, numa situação inusitada para seus leitores, já que ele é uma personagem crítica, “descolada”, que não se deixa convencer facilmente e que se posiciona frente às injustiças e desigualdades sociais.

No 7º quadrinho, no lado esquerdo inferior, temos o gazofilácio¹¹⁴ que é *dado*, por ser um objeto próprio dos templos. Na parte esquerda superior, está o balão de conteúdo verbal que também é *dado* e apresenta um questionamento para o qual Katteca deveria saber a resposta, em razão das denúncias que sempre estão nas mídias atinentes ao tema abordado. Já Katteca, no lado direito, aparece como *novo*, pois como ele nunca foi dizimista, essa situação lhe é completamente nova e atípica.

Ainda com relação ao *valor informacional*, podemos citar a categoria de *centro*, nos 3º, 5º e 6º quadrinhos, visto que tanto os personagens representados quanto os balões de conteúdo verbal aparecem centralizados e constituem-se como núcleo da informação. No geral, com relação à composição, palavra e imagem se relacionam de modo integrado espacialmente, uma vez que as linguagens verbais e não verbais não se sobrepõem uma à outra.

No tocante ao *enquadre*, Kress e van Leeuwen (2006, p. 177) destacam que ele pode “desconectar ou conectar elementos da imagem”, significando que eles pertencem ou não ao mesmo campo de sentido. Na tirinha do Katteca em análise, o conteúdo verbal é *conectado*

¹¹⁴Gazofilácio (sXV cf. FichIVPM). Substantivo masculino ant. 1 arq local, em um templo, em que eram recolhidos e conservados os vasos e as oferendas. gr. *gazophulákion*, ou no sentido de 'palácio do tesouro, o tesouro', pelo lat. *gazophylacium, ū* no sentido de 'tesouro real, lugar onde se guarda o tesouro'; f.hist. sXV *gazofilação* [HOUAISS digital, s.u.].

aos participantes representados por vetores formados pelo balão de diálogo, em um fluxo contínuo, assim, há integração entre o conteúdo verbal e as imagens na produção de sentido.

No que se refere à *saliência*, tanto os participantes representados quanto os balões de conteúdo verbal apresentam o mesmo tamanho na maioria dos quadrinhos, mostrando harmonia e integração entre os elementos que constituem o texto multimodal. Entretanto, nos 2º, 5º e 7º quadrinhos, no conteúdo verbal, os termos “satanás”, “dízimo” e “aqui” (indicando o gazofilácio), respectivamente, estão grafados com letras maiores que as demais e encontram-se no fim da frase, em negrito. Isso lhes confere maior saliência em relação às demais palavras dos balões de diálogo, com o objetivo de chamar a atenção do participante interativo/leitor, já que são palavras do campo semântico da religião.

A saliência ainda pode ser percebida na *cor* azul claro da camisa do pastor. O azul indica segurança, compreensão e simboliza lealdade e tranquilidade, de acordo com Zylberglej (2017, p. 37), características que deveriam ser próprias de um pastor. O vermelho, presente na capa da bíblia e no sangue de Katteca, é uma cor que pode simbolizar força, poder, amor, violência (ZYLBERGLEJD, 2017, p. 36).

A segunda tirinha a ser analisada é a do dia 11/08/2019:

Figura 20 - Tirinha do Katteca de 11/08/2019



A Figura 20 apresenta uma discussão sobre os guardadores de carros, mais conhecidos como *flanelinhas*, que ocupam ruas e praças das regiões centrais da capital goiana, principalmente, no período noturno. Contudo, esse não é um problema só de Goiânia, mas da maioria das capitais brasileiras, sobretudo em função do desemprego e subemprego crescentes no Brasil. Essas informações contextuais possibilitam ao leitor uma interpretação pragmática da tirinha, para além das imagens e do texto verbal, considerando que esse fato não acontece em todas as cidades brasileiras, mas nos grandes centros urbanos.

Desde 2015, a atividade de flanelinha é regulamentada em Goiânia e o Supremo Tribunal Federal (STF) definiu, em 2013, que essa atividade não é considerada uma contravenção. Todavia, a maioria dos flanelinhas ainda trabalha irregularmente em diversos pontos de Goiânia e, sem nenhuma fiscalização, fazendo ameaças quando o dono do veículo não se mostra disposto a pagar pelo serviço.

Com relação à *metafunção representacional*, o 1º quadrinho traz o *processo de ação*, pois apresenta dois *participantes representados* envolvidos na narrativa: os dois carros. O carro no qual se encontra Katteca, que é o *ator*; o outro veículo, que está atrás, não é a *meta*, uma vez que o *vetor* não se dirige a ele, senão ao ambiente externo livre de flanelinhas. A *estrutura é não-transacional*, já que a ação não se direciona a um segundo participante representado.

No 2º quadrinho, o flanelinha é o *ator*, aquele que pratica a ação direcionada pelo *vetor* (balão de diálogo) à *meta*: Katteca. Nos 3º e 4º quadrinhos, o flanelinha continua sendo *ator* e Katteca, a *meta*. Nos quadrinhos 5º e 6º, Katteca passa a ser *ator* e o flanelinha, *meta*. Esse processo de alternância das funções dos participantes representados entre ator e meta os denomina como *interactores*. A *estrutura é transacional bidirecional*. No último quadrinho, Katteca é o ator, o vetor parte da linha de seus olhos direcionados ao seu veículo depredado, que é a meta.

O *processo verbal* está presente nessa tirinha por meio dos balões de diálogo, cujo conteúdo é o *enunciado* e o *dizente*, aquele que profere o enunciado. No 1º quadrinho, o processo é mental, o balão é de pensamento e expressa a satisfação de Katteca, que é *experenciador*, por não ver os flanelinhas no local em que deseja estacionar. O conteúdo do balão de pensamento é denominado *fenômeno*.

No último quadrinho, ainda temos o *processo reacional*. Katteca não pratica uma ação, mas tem uma reação de indignação diante de seu carro destruído. Aqui, ele é denominado de *reator* e o carro de *fenômeno*, para onde o *vetor*, formado pela linha dos olhos de Katteca, dirige-se.

Nessa tirinha, sobre o *olhar da metafunção interativa*, da mesma forma como na tirinha da Figura 19, os participantes representados, Katteca e flanelinha, não estabelecem contato direto com o *participante interativo*, o observador/leitor da tirinha, portanto, o olhar é de oferta. Sobre a *distância social*, essa tirinha também sugere *menor distância social* entre os participantes representados e o participante interativo/leitor. A relação que se estabelece entre os participantes também é de intimidade, pois o participante interativo consegue visualizar melhor as emoções devido à riqueza de detalhes nas expressões faciais do participante representado.

Sobre a *perspectiva* ou *ponto de vista*, os personagens aparecem em imagens subjetivas, numa perspectiva de *ângulo oblíquo*, indicando afastamento entre participantes representados e interativo. Temos também o *ângulo na linha dos olhos*, no qual a imagem fica no nível do olhar do observador e do produtor, estabelece-se, então, uma relação de igualdade entre participante representado e interativo. Contudo, no 6º quadrinho, Katteca apresenta-se num *ângulo baixo*, numa relação de superioridade (poder) em relação ao flanelinha, tentando intimidá-lo com a ameaça de chamar “os homens”.

No que diz respeito à *metafunção composicional*, sobre o *valor informacional*, no 2º quadrinho, o flanelinha, que já foi apresentado no 1º quadrinho, aparece no lado esquerdo como *dado*, e Katteca como *novo*, do lado direito, pois não esperava se deparar com um flanelinha, uma vez que havia escolhido um lugar para estacionar e que considerava livre da ação dos guardadores de carros. Nos 4º, 5º e 6º quadrinhos, Katteca retoma seu lugar de *dado* na tirinha, já que é a personagem principal. Isso chama a atenção para o fato de, no lado direito do último quadrinho, o carro do Katteca aparece como elemento *novo*, totalmente destruído, pois Katteca julgava que isso não aconteceria. Desse modo, a ameaça de chamar a polícia não foi suficiente para o flanelinha não depredar o carro de Katteca

Ainda sobre o *valor informacional*, na tirinha em questão, os balões de diálogo encontram-se na parte superior da imagem como *ideal*, portanto, ocupam posição de destaque, considerando que são fundamentais para a produção de sentidos nessas tirinhas, uma vez que as imagens não são suficientes para o entendimento da narrativa.

Sobre a *saliência*, os termos “**NÃÃO**”, “**PM**” e “**homens**” são grafadas em tamanho maior que as demais e em negrito, o que lhes dá ênfase e traz o foco para si. A cor de fundo do primeiro quadrinho é fria e suaviza o ambiente, já que Katteca pensa não ter nenhum flanelinha por ali. Quando o flanelinha surge, a cor fria desaparece e dá lugar ao fundo branco, com luminosidade máxima, sinalizando concentração de sentimentos e emoções,

conforme Dayane Borges¹¹⁵, no site Conhecimento Científico, dos participantes representados. Nos 3º, 4º e 7º quadrinhos, o fundo apresenta as cores verde/amarelo, indicando desde a estimulação dos ânimos até o distanciamento da situação. A cor verde da camisa do flanelinha remete à esperança e liberdade, podendo se referir aos anseios que permeiam a sua alma, conforme Zylberglej (2017, p. 36), “toda cor tem seu significado. Seu efeito é determinado pelo contexto”.

A respeito do *enquadre*, podemos observar que as imagens são *subjetivas*, isto é, apresentadas do ponto de vista de seu produtor. As linhas divisórias entre os quadrinhos indicam *desconexão*, visto que são necessárias para indicar a passagem do tempo. A continuidade entre uma ação e outra é percebida por meio dos olhares lançados de um quadro para o outro, indicando *conexão* e integração entre os elementos constituintes da tirinha. Na Figura 20, ainda, existe conexão entre o texto verbal e os participantes representados.

Os sinais de pontuação também têm um papel muito importante nos balões de diálogo, pois contribuem com a produção de sentidos do texto. Observamos que o sinal de exclamação foi utilizado no final das orações nos quadrinhos das duas tirinhas até aqui analisadas. As exclamações transmitem emoções das personagens como medo, raiva, admiração, dor, etc., sentimentos que podem ser percebidos na tirinha. O sinal de interrogação foi usado no 7º quadrinho da Figura 19 e no 2º quadrinho da Figura 20, em dois momentos. O primeiro em que Katteca questiona sobre o destino do dízimo, revelando não só a indignação da personagem, mas também das pessoas de uma forma geral. Já no segundo momento aparece quando o flanelinha, ousadamente, se apresenta para prestar seus serviços.

A Figura 21, a seguir, apresenta uma crítica às pessoas que bebem e dirigem. Vejamos:

¹¹⁵Disponível em: <https://conhecimentocientifico.com/cores-quentes/>

Figura 21 - Tirinha do Katteca de 18/08/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

Nessa tirinha, a narrativa se desenrola em torno de Katteca e sua esposa, Karmita, para criticar as pessoas que desrespeitam as leis de trânsito. Vemos Karmita repreendendo o marido que bebeu cerveja e quer dirigir, infringindo, assim, a Lei Seca¹¹⁶. Nessa tirinha, a pragmática, conhecimento dos fatos relativos ao contexto, nos leva a compreender que a atitude de Katteca - dirigir depois de beber - é muito comum, pois, infelizmente, a mídia sempre mostra as más notícias sobre pessoas irresponsáveis que agem dessa forma e trazem grandes prejuízos não só para elas, mas também para outras pessoas.

Interessante notar que a fala da esposa, no 1º quadrinho, pode nos levar a duas suposições: ela se mostra preocupada, no primeiro momento, com a saúde do marido, visto que ele é diabético e o álcool pode agravar seu estado de saúde. Logo, podemos compreender que Karmita não pensa em seu próprio bem-estar, já que também estará no mesmo veículo que ele, mas se sente na obrigação de proteger o marido, o que é próprio de muitas mulheres

¹¹⁶ A Lei nº 11.705, de 19 de junho de 2008, conhecida popularmente como Lei Seca, alterou o Código de Trânsito Brasileiro (CTB), passando a proibir a condução de veículo automotor, na via pública, estando o condutor com concentração de álcool por litro de sangue igual ou superior a seis decigramas, ou sob a influência de qualquer outra substância psicoativa que determine dependência. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/transito-e-transportes/2020/06/lei-seca-completa-12-anos-no-brasil-com-campanha-de-conscientizacao>

educadas na égide do patriarcado. Por outro lado, podemos entender que ela está agindo com esperteza, usa esse argumento para amedrontá-lo, tentando convencê-lo com algo que lhe seja caro: a perda da acuidade visual por efeito do álcool, para proteger a si mesma. Não vemos Karmita preocupada com a coletividade, uma vez que seu marido bêbado ao volante representa perigo não só para eles, mas também para outras pessoas. Infelizmente, essa é uma atitude comum em nossa sociedade.

O cartunista critica ainda o fato de muitas pessoas terem de ser vigiadas para cumprirem as normas/regras, visto que Katteca se sente livre para infringir as leis de trânsito, porque o presidente Bolsonaro proibiu os radares nas rodovias federais. Porém, Katteca comete um equívoco, pois o presidente proibiu os radares e não as barreiras policiais, nas quais as pessoas podem ser abordadas com bafômetro. Todavia, quando ele se depara com uma, passa em alta velocidade, não sabemos ao certo se por não ter percebido ou para fugir da abordagem, embora tenha dito que só ingeriu uma latinha de cerveja. Sabemos que essa desculpa é própria da maioria das pessoas que se embebedam e depois pegam o volante, não considerando que podem provocar acidentes, até com vítimas fatais. Entretanto, até mesmo uma latinha de cerveja pode ser acusada no bafômetro, a depender de como cada indivíduo reage fisiologicamente ao álcool. Assim, se vai dirigir, não beba, como manda a lei.

Nessa figura, de acordo com processo narrativo da *metafunção representacional*, os dois primeiros quadrinhos contam com dois participantes representados, Karmita e Katteca. Karmita exerce a função de *ator*, uma vez que parte dela a ação de repreender Katteca. A *estrutura* do processo de ação é *não transacional*, pois a linha dos olhos do ator dirige-se para fora do quadrinho. Katteca é *meta* e *ator* no 2º quadrinho, visto que, ao mesmo tempo em que recebe a ação, também a pratica ao se defender, assumindo a função de *interactor*, pois há entre eles um confronto de ideias. Karmita aparece mais uma vez como ator. A *estrutura* é *transacional*, o *vetor* é dado pela linha dos olhos de Karmita para Katteca, que não olha para ela. Ele com a chave na mão, olha para o veículo que está no próximo quadrinho, configurando, assim, também, a presença de *estrutura não transacional* nesse quadrinho.

No 4º quadrinho, os participantes representados, os policiais, sofrem a ação, portanto, exercem a função de *meta*. O fusca de Katteca é o *ator*, ao praticar a ação de furar o bloqueio policial. O processo de ação é transacional unidirecional realizado pelo *vetor*, que é a BR-153, já que é por meio dela que a ação atinge a meta.

O *processo verbal* está presente nos três primeiros quadrinhos e pode ser identificado pelos balões de fala, que são *vetores*. O conteúdo dos balões são os *enunciados*; os participantes representados, dos quais emanam os balões de fala, recebem o nome de *dizentes*.

Na Figura 21, a *metafunção interativa* pode ser observada no *olhar de oferta*, uma vez que os participantes representados não estabelecem contato direto com o observador da imagem. Na *distância social*, Karmita é retratada da cintura para cima nos dois primeiros quadrinhos e Katteca de corpo inteiro, ambos em *plano médio*, sugerindo distância social próxima, já que Katteca é a personagem principal da tirinha e Karmita, sua esposa, logo, são conhecidos do participante interativo. No 4º quadrinho, a imagem mostra os participantes representados de corpo inteiro e o cenário também é visualizado, portanto, a distância é *impessoal*, sugerindo distanciamento em relação ao observador. Quanto à *perspectiva ou ponto de vista*, o *ângulo vertical* estabelece uma relação de igualdade entre os participantes representados e interativo.

Nessa figura, a *metafunção composicional* pode ser observada por meio da disposição das imagens e da linguagem verbal. Assim, o *valor informacional*, no 1º quadrinho, com o balão de fala localizado na parte *superior*, dá relevância a essa informação, que é elemento *ideal*, dado que é relativa à saúde e deveria ser conhecida por todos. Karmita na parte *inferior* do quadrinho é elemento *real* e concreto, a dizente verdadeira. No 2º quadrinho, Karmita e Katteca dividem o espaço; Karmita e sua fala aparecem do lado esquerdo como elemento *dado*, isto é, como informação já conhecida, porque a maioria das pessoas sabe ou deveria saber que o álcool agrava os sintomas da diabete; enquanto Katteca e seu balão de fala configuram-se como informação *nova*, por ocuparem o lado direito da imagem. Desse modo, o enunciado dentro do balão traz uma informação que, por ser nova, é passível de aceitação e questionamentos.

No 3º quadrinho, as informações são organizadas novamente à direita e à esquerda, com o veículo ao centro e os balões de fala na parte superior. À esquerda, temos a placa indicando que os participantes representados estão na BR-153, elemento *dado*, conhecida no Brasil como uma rodovia de grande importância e com grande número de acidentes. Do lado direito, temos o balão de fala em que o participante representado (Katteca) está dentro do veículo e diz: Bolsonaro proibiu os radares nas rodovias federais. Essa informação é *nova* e veicula informações passíveis de averiguação e aceitação. O fusca aparece no *centro* da imagem como elemento *mediador* entre a BR-153 e o balão de fala. No 4º quadrinho, os participantes representados aparecem no *centro*, como núcleo da informação, isto é, o resultado da ação desencadeada pelo participante Katteca.

A *saliência* é percebida, nessa tirinha, a partir das palavras em negrito nos balões: “beber”, “visão”, no 1º e 2º quadrinhos, respectivamente, e em todo o enunciado do balão no 3º quadrinho. O uso do negrito confere a esses elementos maior importância, buscando

chamar a atenção do observador para essas informações, em função da relevância que apresentam. A *cor* vermelha do vestido de Karmita é uma cor quente que, nesse caso, pode indicar “paixão” (HELLER, 2013, p. 505) por Katteca, mas também perigo diante da situação apresentada. A *cor* amarela da faixa seccionada, na BR-153, é uma cor quente que indica sinal de “alerta” (HELLER, 2013, p. 247).

Sobre o *enquadre*, podemos mencionar duas situações presentes na Figura 21. A primeira, o conteúdo verbal está *conectado* aos participantes, sendo essa uma característica marcante das Tirinhas do Katteca. Dessa maneira, como já mencionamos, palavra e imagem se integram na construção de sentidos. A segunda, a participante Karmita, no 1º quadrinho, está *desconectada* do participante Katteca pelas linhas divisórias do quadrinho, assim, aparece com identidade separada, em virtude de se contrapor à decisão de Katteca de dirigir após ingerir bebida alcoólica. Contudo, no 2º quadrinho, os dois participantes estão *conectados*, interligados, por serem um casal e, mesmo tendo opiniões diferentes, ocuparão o mesmo veículo e correrão os mesmos riscos.

Partindo para a Figura 22, a tirinha exibida aborda as queimadas na Amazônia. Se buscarmos informações de agosto de 2019 nos meios de comunicação, veremos que, à época, a Amazônia foi assolada por tal problema ambiental.

Figura 22 - Tirinha do Katteca de 25/08/2019



Fonte: Jornal O Popular (2019).

Nessa tirinha, a narrativa transcorre em torno de um homem denominado *fanático*, mas que, na verdade, apresenta problemas de ordem psíquica. Ele procura uma agência bancária para sacar um valor milionário que, de acordo com seus planos, será usado para salvar a Amazônia.

Em agosto de 2019, o Ministério do Meio Ambiente da Alemanha decidiu suspender o financiamento de projetos para a proteção florestal e da biodiversidade da Amazônia, argumentando aumento do desmatamento. Pouco tempo depois, a Amazônia passou por um problema muito sério com as queimadas. Nas redes sociais, o presidente Bolsonaro anunciou que o dinheiro da Alemanha não faria falta. Logo em seguida, também nas redes sociais, reclamou da falta de recursos para custear as ações de combate às queimadas nas Amazônia.

Diante desses fatos, é possível compreender que a Figura 22 faz uma crítica ao fato de o presidente anunciar que o dinheiro da Alemanha não faria falta, mas precisar de verba para combater as queimadas na Amazônia. Como o presidente conta com o apoio da bancada evangélica, a tirinha sugere que fora enviado dinheiro por Jesus Cristo, para salvar a Amazônia, contudo, isso não passa de delírios de um fanático religioso. Cabe salientar que muitos políticos da bancada evangélica são chamados de fanáticos por não defenderem a laicidade do Estado. Aqui, apresentamos elementos pragmáticos, relativos ao contexto, que ajudam na compreensão da tirinha, mostrando os acontecimentos que levaram a sua produção.

No tocante à *metafunção representacional*, na Figura 22, podemos observar os seguintes elementos: no primeiro quadrinho, temos vários participantes representados - os funcionários do banco, que aparecem atrás dos vidros do caixa, com olhos assustados; o fanático com uma Bíblia debaixo do braço, que é *ator* em relação ao caixa do banco, que é *meta*; o *vetor* é dado pela linha dos olhos do fanático que se dirige ao caixa; Katteca, que aparece como jornalista, tem um microfone na mão e apenas observa a situação. A *estrutura* é *transacional*, pois a ação parte de um participante em relação ao outro. Nos 2º e 3º quadrinhos, só temos um participante representado, que exerce a função de ator; a *estrutura* é *não transacional*, uma vez que a linha do olhar dos participantes se direciona para fora do quadrinho e não atinge outro participante. No 4º quadrinho, o fanático continua sendo *ator* e divide a cena com mais dois atores, os paramédicos, cujas ações se direcionam ao fanático que, a partir de então, passa a ser *meta*. O *vetor* é percebido pela direção na qual os paramédicos caminham.

Ainda nos 1º e 4º quadrinhos dessa figura, temos o *processo reacional*. Katteca não pratica ações nesses quadrinhos, mas observa os fatos. Assim, é denominado de *reator*. O fanático, os caixas do banco e os paramédicos, em relação à Katteca, são *fenômenos*, para os

quais o reator olha. A *estrutura é transacional*, visto que conta com dois ou mais participantes representados, o reator e os fenômenos.

O *processo verbal* está presente, como nas demais Tirinhas do Katteca, por meio dos balões de fala. O balão de fala é *vetor*; o conteúdo do balão, *enunciado*; e o participante do qual emana o balão é *dizente*. No 1º quadrinho da Figura 22, temos o *processo mental* - formado pelo balão de pensamento, *vetor*, que parte do participante representado denominado *experenciador* (Katteca) e o conteúdo do balão chamado de *fenômeno*.

Ainda na Figura 22, podemos identificar elementos da *metafunção interativa*, como o contato que é de *oferta*, aquele que não é direcionado ao observador. Sobre a *distância social*, nos 1º e 2º quadrinhos, o fanático é mostrado de corpo inteiro e Katteca da cintura para cima, em *plano médio*, indicando distância social próxima. Isso nos leva a compreender que tanto Katteca quanto o fanático são conhecidos do espectador, este por ser o participante principal das tirinhas e aquele por não ser raro na sociedade. Já os caixas do banco, aparecem a uma longa distância, não sendo possível identificá-los, pois são mostradas apenas as cabeças desses participantes. Assim, a distância social é *impessoal*, uma vez que, como de praxe, o contato, de uma forma geral, com essa categoria profissional costuma ser de maior impessoalidade. No 3º quadrinho, o plano é *aberto*, pois além de os participantes representados aparecerem de corpo inteiro na imagem, o cenário também é incluído. Dessa maneira, a distância é *social/impessoal*, ou seja, a relação entre participantes representados e interativo/leitor é mais distante. A *perspectiva ou ponto de vista* apresenta novamente *ângulo vertical* e estabelece uma relação de igualdade entre participantes representados e interativo, como nas demais tirinhas analisadas até agora.

Com relação à *metafunção composicional*, o *valor da informação* pode ser visto nos 1º, 2º e 3º quadrinhos, nos quais o fanático está no lado esquerdo da imagem, é *dado*, informação conhecida; portanto, podemos deduzir que a intenção do autor, mais uma vez, é dizer que esse tipo de pessoa é mais comum do que se imagina. Katteca, nos 1º e 3º quadrinhos, aparece no lado direito como *novo*, o que pode ser pelo fato de que Katteca está observando a situação, algo incomum nas tirinhas, já que ele sempre está envolvido nas confusões e, dessa vez, apenas olha de longe. Tal situação se deve por ele, na tirinha em questão, ser um jornalista e registrar a situação, sem interferir, portanto, este comportamento e função são novos para Katteca e há uma expectativa de que, a qualquer momento, ele se envolva na situação, o que não acontece. No 2º quadrinho, o caixa do banco aparece do lado direito, *novo*. Aqui temos uma situação atípica, visto que o caixa parece gastar seu precioso tempo com o fanático, algo totalmente novo para o espectador, pois sabemos que numa

situação como essa, o vigilante do banco já teria barrado o fanático. No 3º quadrinho, a equipe de paramédicos está no lado direito, logo, é informação *nova*, já que não é comum vermos o hospício recolhendo fanáticos religiosos, na maioria dos casos, eles são até bem aceitos nas comunidades em geral.

No que concerne ao *ideal* e *real*, se observamos o conjunto dos quadros que compõem a tirinha, podemos perceber que estão divididos em três partes: superior, do meio e inferior. A parte superior é *ideal* porque representa a idealização de uma situação, essa no caso, resolveria muitos problemas financeiros da humanidade. O meio, *mediador*, estabelece uma relação de mediação entre ideal (superior) e real (inferior). É o momento de retomada da realidade, já que o fanático será informado que não há dinheiro para ser sacado. A parte inferior é *real*, apresenta informação mais concreta, tida como verdadeira, que se opõe ao elemento ideal. Aqui, o fanático será capturado pelos paramédicos e internado no hospício. Mais uma vez, os balões de fala ocupam a posição *superior* ou *central* dos quadrinhos, conferindo aos balões lugar de destaque na imagem.

A *saliência*, nessa tirinha, está presente na palavra “fanático”, grafada em negrito, no 1º quadrinho. O fanático destaca-se dos demais participantes, em todos os quadrinhos, aparecendo sempre à esquerda, como elemento dado, em primeiro plano, com tamanho maior que os demais participantes e usando uma camisa vermelha, *cor quente*, que se sobressai às demais cores e pode indicar força, poder, energia aplicada em uma ação, conforme Heller (2013).

Com relação ao *enquadre*, notamos que, tanto no 1º quanto no 2º quadrinho, há uma *desconexão* estabelecida por meio das linhas divisórias que separam os caixas do banco dos demais participantes. Os demais participantes estão *conectados* na imagem, pois não há linhas estabelecendo divisão entre eles e ainda por meio de vetores, como a linha do olhar e os balões de fala e de pensamento.

A seguir, a Figura 23, aborda uma temática bastante problemática no Brasil, a venda de terras para a Reforma Agrária. Vez ou outra, são veiculadas pelos meios de comunicação denúncias sobre a compra de terras superfaturadas pelo INCRA¹¹⁷, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá), autarquia federal, cuja missão prioritária é executar a reforma agrária e realizar o ordenamento fundiário nacional. Vejamos a abordagem da Tirinha do Katteca.

¹¹⁷ Denúncias de compra de terras superfaturadas pelo INCRA:

1 - <https://www.dgabc.com.br/Noticia/310594/deputado-denuncia-compra-superfaturada-de-fazendas-pelo-incra-ms>; 2- <https://tcu.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/344339217/solicitacao-do-congresso-nacional-scen-1376019971/inteiro-teor-344339253>

Figura 23 - Tirinha do Katteca de 01/09/2019



Na Figura 23, vemos a revolta dos fazendeiros do Amazonas que venderam suas terras superfaturadas ao INCRA e depois não receberam o valor combinado, em função das queimadas na região. É interessante perceber que isso aconteceu com muitos fazendeiros da Amazônia, visto que há uma multidão na porta do INCRA clamando pelo pagamento integral do valor.

A Figura 22, apresentada anteriormente, fala sobre as grandes queimadas que a Amazônia enfrentou em agosto de 2019, mês que registrou a maior média de focos de incêndio nos últimos anos. Infelizmente, ao que tudo parece, os incêndios eram criminosos provocados por fazendeiros, como forma de protesto para chamar a atenção das autoridades para o fato de que a produção agrícola acontecia sem o apoio do governo¹¹⁸.

Mais uma vez, percebemos a importância da contextualização (pragmática) das tirinhas com relação aos acontecimentos sociais que antecedem a sua publicação, os quais são fundamentais para o entendimento do texto, principalmente, se considerarmos que essas

¹¹⁸ Informação noticiada na página <https://apublica.org/2019/08/queimadas-quadruplicam-em-assentamento-mais-incendiado-do-para/>

informações, mesmo que veiculadas pela imprensa, muitas vezes passam despercebidas pelas pessoas.

A *metafunção representacional* está presente nessa tirinha por meio das *representações narrativas - processo de ação*. Os participantes representados, dois fazendeiros, no 1º quadrinho, exercem a função de *ator*, pois praticam ação de reclamar da situação entre si. No 2º quadrinho, o *ator* é o fazendeiro que está repassando informações à Katteca, *meta*, que as recebe. Nessa tirinha, mais uma vez, Katteca aparece como jornalista, com o microfone em punho entrevistando os fazendeiros, indicando que essa é uma notícia de grande repercussão, que chama a atenção dos jornais. O *vetor* está presente por meio da linha dos olhos dos participantes, no caso do fazendeiro direcionado a Katteca, e vice-versa. A *estrutura é transacional*, já que conta com ator e meta; as ações partem do ator em relação à meta e não exigem uma devolutiva por parte da meta.

O *processo verbal* está presente em todos os quadrinhos por meio dos balões de fala, que são *vetores*; o conteúdo dos balões, *enunciados* e os participantes que falam *dizentes*.

Nos 2º e 3º quadrinhos, o *processo é reacional*. Katteca não pratica ações, apenas reage ao que vê, assim, apenas observa, e é denominado de *reator*, os fazendeiros - para quem ele olha - são os *fenômenos*. O processo realiza-se de forma *transacional*, pois o reator olha para outros participantes representados da imagem.

O contato por meio do *olhar de oferta*, categoria da *metafunção interativa*, está presente em toda a tirinha, visto que em momento algum os participantes representados se dirigem ao participante interativo, observador/produtor da imagem.

A *distância social*, observada na Figura 23, é *pessoal/social*, uma vez que os participantes representados são retratados da cintura para cima ou de corpo inteiro, o que indica certa proximidade entre os participantes, por esse ser um problema de ordem social que atinge a todos os brasileiros. No 5º quadrinho, a multidão desfigurada aparece em plano aberto, a uma distância muito longa, sendo que os participantes representados não podem ser identificados. Portanto, a distância social é *impessoal*, não há relação de intimidade entre participantes representados e participante interativo/leitor.

A *perspectiva* ou *ponto de vista* apresenta-se em *ângulo frontal*, o qual compartilha a imagem como pertencente tanto ao mundo dos participantes representados como do leitor/produtor da imagem/participante interativo. Nessa figura, ainda podemos observar o *ângulo vertical*, na linha dos olhos, que denota uma relação de igualdade entre participantes representados e interativo.

Sobre as categorias da *metafunção composicional*, na categoria de *valor da informação*, verificamos que o 1º quadrinho em relação ao 2º, à esquerda é *dado*, informação já conhecida, em razão dos superfaturamentos de terra pelo INCRA ser uma notícia recorrente. O 2º quadrinho, à direita é *novo* em relação ao 1º, visto que o valor superfaturado das terras não foi pago devido às queimadas, que podem ter sido provocadas e não acidentais. Neste, Katteca também aparece à direita, como informação *nova*, pois é um repórter que colhe informações sobre a situação e não faz parte do conflito da narrativa. No 4º quadrinho, o participante representado ocupa o espaço *central* da imagem, sendo o núcleo da informação. Dessa forma, os demais elementos convergem para ele, considerando que ele se apresenta como líder de um movimento em prol do recebimento integral do valor superfaturado das terras. No 5º quadrinho, à esquerda como *dado*, temos o prédio onde funciona o INCRA, instituição bastante conhecida no Brasil, em função da Reforma Agrária. Do lado direito, aparece uma multidão liderada por um fazendeiro, essa informação é *nova*, tendo em vista que não é comum os fazendeiros fazerem manifestação, considerando que houve superfaturamento das terras, algo irregular.

Evidenciamos, na Figura 23, elementos relacionados à *saliência*. O primeiro é o fato do líder dos fazendeiros estar usando camisa vermelha, cor quente, contrastando com os demais elementos que aparecem em cores claras e frias, conforme Heller (2013). A *saliência* também aparece nas palavras e enunciados em negrito, nos 1º, 2º e 5º quadrinhos, indicando a relevância dessas informações.

Nos 1º e 5º quadrinhos, o *enquadre conecta* os elementos da composição. Não há linhas divisórias entre os fazendeiros do 1º quadrinho, considerando que os participantes representados compartilham da mesma problemática: superfaturamento de terras na Amazônia. Contudo, a sequência dos quadrinhos é dada por linhas divisórias que estabelecem *desconexão* entre os elementos, indicando passagem do tempo.

Na tirinha a seguir, de 15/09/2019, Karmita passou por uma cirurgia plástica no nariz.

Figura 24 - Tirinha do Katteca de 15/09/2019

GOIÂNIA, domingo, 15 de setembro de 2019 O POPULAR / M11

QUADRINHOS

KATTECA

BRITVS



Fonte: Jornal O Popular (2019).

Essa tirinha nos leva a refletir sobre como a sociedade, de um modo geral, tem lidado com as cirurgias estéticas, já que vem crescendo de forma vertiginosa em nosso país o número de pessoas que adere a procedimentos estéticos. De acordo com o médico, Dr. Fernando Rodrigues¹¹⁹, o Brasil ocupa a segunda posição no ranking mundial de intervenções cirúrgicas estéticas.

Nessa tirinha, o cirurgião plástico aparece metaforicamente representado por um urubu com sacos de dinheiro, isto é, alguém que se aproveita da ingenuidade das pessoas para se dar bem. A parede da sala está repleta de diplomas, os quais parecem não condizer com a realidade, já que Karmita não teve bons resultados. Observe que o conteúdo verbal dos diplomas traz nomes que não são científicos como: “plástica nos seios”, cujo nome científico é mamoplastia. Isso indica a incapacidade do cirurgião, já que ele sequer domina as nomenclaturas da área.

O conhecimento pragmático que temos a respeito das características dos urubus e da má conduta de certos cirurgiões plásticos nos leva a compreender que o procedimento estético

¹¹⁹ Disponível em: <https://drfernandorodrigues.com.br/panorama-das-cirurgias-plasticas-no-brasil/>

a que Karmita se submeteu não poderia ter outro resultado, já que o médico é representado por um urubu. Cabe ressaltar que a tirinha não descreve as características do urubu, as quais são informações extralinguísticas que o leitor precisa ter para compreender a mensagem.

Contudo, Karmita fica muito satisfeita com o trabalho do cirurgião, sente-se transformada, numa nova fase da vida e quer dividir com a família essa felicidade. Porém, a família é surpreendida negativamente com o resultado, e seu filho, em pensamento, chega a compará-la a uma bruxa. Infelizmente, é muito comum vermos na mídia pessoas deformadas por cirurgias plásticas, que não saíram a contento, pois, na maioria das vezes, foram feitas por profissionais mal ou falsamente habilitados.

Vivemos em um mundo que preza pela beleza e perfeição do corpo, por um padrão difícil de ser alcançado. Dessa forma, quem não se encaixa nesse padrão, muitas vezes, recorre às intervenções estéticas na tentativa de atingir o padrão de beleza imposto pela sociedade.

Na Figura 24, predomina o *processo mental*, subcategoria da *metafunção representacional*. Nos três primeiros quadrinhos, Karmita não fala, mas pensa sobre o procedimento estético que fez. Desse modo, os balões de pensamento são *vetores*, o conteúdo dos balões é denominado *fenômeno* e Karmita é o *experienciador*. No 4º quadrinho, o processo é *verbal*, pois os balões não são mais de pensamento, mas de fala. O conteúdo dos balões recebe o nome de *enunciado* e Karmita de *dizente*.

O *processo de ação* aparece no 4º quadrinho. Karmita é *ator* em relação a Katteca e seu filho. Podemos perceber o *vetor* por meio da linha do olhar de Karmita, que é direcionado aos demais participantes representados, que são *meta*. Aqui a *estrutura é não transacional* porque, embora Karmita se dirija a Katteca e seu filho, pratica uma ação que não depende do posicionamento ou resposta dos demais.

Nessa figura, podemos identificar mais uma subcategoria da metafunção representacional, o *processo reacional*. No 1º quadrinho, o médico urubu não pratica ações, apenas olha para Karmita. Dessa maneira, ele é *reator* e Karmita é *fenômeno*. A estrutura é *transacional*, visto que o reator direciona seu olhar para outro participante representado.

Podemos ainda observar alguns elementos da *metafunção interativa* nessa figura. O *olhar é de oferta*, pois os participantes representados não estabelecem contato direto como participante interativo/leitor. Quanto à *distância social*, em toda a tirinha da Figura 24, os participantes são mostrados de corpo inteiro, incluindo o cenário, isto é, em plano médio. Assim, a distância é *social/impessoal*, estabelecendo uma relação mais distante entre participantes representados e interativo/leitor, pelo fato de que os procedimentos estéticos não

estão ao alcance de todos, é algo que foge ao padrão econômico da maioria da população. Com relação à *perspectiva* ou *ponto de vista*, os participantes representados são mostrados num contínuo em que prevalecem os ângulos na linha dos olhos, indicando que não há diferença de poder para com o participante interativo/leitor.

O *valor informacional*, categoria da *metafunção composicional*, pode ser percebido na Figura 24 a partir dos seguintes elementos: nos 1º, 2º e 4º quadrinhos, Karmita posicionada à esquerda da imagem é *dado*, informação conhecida do leitor já que é esposa do Katteca. No 1º quadrinho, o médico urubu, está à direita da imagem como informação *nova*, passível de aceitação e que pode não ser conhecida pelo leitor ou observador da imagem. Aqui, o novo se dá pelo fato de que nem sempre as pessoas conseguem distinguir o cirurgião plástico urubu de um cirurgião sério, que trabalha idoneamente. No 4º quadrinho, Katteca está no *centro* da imagem, como núcleo da informação, pois ele é o personagem principal da tirinha, desse modo, as informações convergem para ele. Enquanto Karmita e Kattequinha são elementos que o rodeiam, denominados de *marginais*, e apresentam valor subservientes e dependentes do elemento central, posto que além de ser o personagem principal da tirinha, Katteca pode ser identificado como o chefe da família. É importante citarmos ainda que Kattequinha, no 4º quadrinho, está à direita da imagem, como elemento *novo*, já que raramente aparece nas tirinhas e pode não ser conhecido de todos os leitores.

Ainda sobre o valor informacional, o conteúdo verbal dos balões de pensamento e de fala ocupa a parte *superior* dos quadrinhos, como elemento de destaque, chamado de *ideal*, e poder vir a ser a parte mais saliente da imagem.

A *saliência* na Figura 24 aparece na fala de Karmita, no 1º quadrinho, e na palavra “mamãe”, no 4º quadrinho, que estão em *negrito*, portanto, se destacam das demais. A saliência também está presente na cor vermelha do vestido de Karmita, dando a ela destaque em relação às demais cores. Essa cor é quente, está associada à chama que mantém vivo o desejo, a excitação sexual e representa os sentimentos de amor e paixão (HELLER, 2013, p. 505). Convém mencionar que a mulher sempre é alvo da ditadura imposta pelos padrões idealizados de beleza, assim, além de recorrer aos procedimentos estéticos para melhorar sua autoestima e bem-estar, também visa à aceitação do outro. Talvez, por isso, Karmita seja destaque nessa tirinha.

Com relação ao *enquadramento*, no 1º quadrinho, há *conexão* entre Karmita e o médico urubu, os dois estão na mesma sintonia, já que não há linhas divisórias entre eles. Isso mostra que Karmita confia no médico a ponto de se submeter a uma cirurgia plástica feita por

ele. No 4º quadrinho, existe também *conexão* entre os elementos da imagem, pois são uma família.

Na sequência, a Figura 25 apresenta dois problemas recorrentes em nossa sociedade: alimentação contaminada por agrotóxicos e/ou hormônios e corrupção na política. Dois temas que parecem distantes um do outro, mas que envolvem a falta de ética moral, que leva à corrupção.

Os produtores de alimentos, de forma geral, acabam lançando mão de agrotóxicos e de hormônios mais do que o recomendado para obterem altos lucros, buscando uma produção rápida e com maior qualidade, mesmo que superficial. Isso revela falta de ética, visto que estão se corrompendo ao objetivar o lucro alto e imediato em detrimento da saúde da população. Além disso, muitos agrotóxicos e hormônios usados em nosso país são contrabandeados de países vizinhos, não têm certificação da ANVISA (Agência Nacional de Vigilância Sanitária) para serem usados, o que só agrava a situação. Vejamos a Figura 25:

Figura 25 - Tirinha do Katteca de 22/09/2019

GOIÂNIA, domingo, 22 de setembro de 2019 **O POPULAR** / M11

QUADRINHOS

KATTECA

BRITVS



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

O Brasil, há muito tempo, vem enfrentando grandes problemas com a corrupção na política. A maioria dos políticos age de forma inescrupulosa, buscando interesses próprios em detrimento do bem comum. Infelizmente, não podemos confiar nos políticos. Todavia, eles apenas refletem o pensamento da maioria das pessoas, que só querem se dar bem e obter vantagens, independentemente da situação. Assim, podemos afirmar que a corrupção não está presente só na política, mas em todas as áreas de nossa sociedade. Poucas são as pessoas que procuram agir de forma honesta e ética, o que pode ser observado em pequenas situações do cotidiano, tendo em vista que a corrupção está presente em nossas casas por meio das ligações irregulares de água, na TV a cabo pirata, nos filmes baixados por *torrent*, na versão “beta” do Windows e de todo o pacote Office, na árvore cortada sem autorização, no valor do imóvel subestimado, no imposto de renda parcial, dentre outros. Desse modo, o político é mero retrato de uma sociedade corrupta.

Na Figura 25, as relações extratextuais são feitas a partir de dois campos semânticos: o da alimentação e o da política. Para compreendermos a tirinha, é necessário recuperarmos informações pragmáticas sobre o uso de agrotóxicos e hormônios na produção de alimentos e também sobre o comportamento dos políticos brasileiros. Ao final, inferimos que os dois temas estão imbricados, pois são abordados no contexto da corrupção, a qual é praticada pela maioria das pessoas, em maior ou menor escala.

O *processo de ação, metafunção representacional*, descreve o que está sendo feito no mundo externo material. No 1º quadrinho, a imagem apresenta um único participante representado, que é *ator*, no caso, o consumidor que pratica a ação de procurar alimentos sem agrotóxicos. A *estrutura é não transacional*, uma vez que a narrativa conta com apenas um participante. No 2º quadrinho, Katteca é *ator* em relação ao atendente do açougue, que é *meta* - recebe a ação. O *vetor* é percebido pela direção dada pela linha dos olhos dos participantes. A *estrutura é transacional*, pois tem a presença de dois participantes que interagem. No 3º, 4º e 5º quadrinho, Katteca é *ator* e a *estrutura é não transacional*.

Levando em conta que essa tirinha é de 2019, Katteca pode ser visto como vidente, posto que a pandemia realmente chegou e assolou o mundo inteiro. Entretanto, ele não se refere só a uma pandemia que atinge o corpo físico, mas também de ordem moral. No último quadrinho, o participante representado é *meta* porque a pergunta de Katteca é feita a ele, mas também é *ator*, ao responder Katteca. O *vetor*, no 5º quadrinho, é dado pela linha dos olhos de Katteca, lançado para o último quadrinho.

O processo verbal pode ser percebido, na Figura 25, pelos balões de fala que estão em todos os quadrinhos. Os balões de fala são *vetores*. Os conteúdos dos balões são

denominados de *enunciados*, os *dizentes* - consumidor, Katteca, atendente do açougue e o homem que procura filho de político com ficha limpa – sendo aqueles de quem parte o balão de fala.

Sobre o *olhar*, categoria da metafunção *interativa*, somente o 4º quadrinho apresenta o olhar de *demanda*. O participante representado olha para o participante interativo e parece falar com ele, chamando-o a executar uma ação, no caso, proteger-se. Nos demais quadrinhos, o olhar é de *oferta*, pois o olhar do participante representado não se direciona ao participante interativo/leitor. Não há contato direto entre eles.

Nos 1º, 2º e 3º quadrinhos, a *distância social* é *pessoal/social*, já que os participantes representados são mostrados da parte superior das pernas para cima; a relação entre os participantes representados e interativo é de certa proximidade, tendo em vista que esse é um problema de ordem social que atinge a todos os brasileiros diretamente. No 4º quadrinho, Katteca é mostrado em *close-up* extremos, plano fechado, vemos apenas sua cabeça e rosto, a distância social é *muito íntima/íntima*. A relação estabelecida entre os participantes representados e interativo/leitor é extremamente próxima, já que Katteca aparece como conselheiro. Nos 5º e 6º quadrinhos, os participantes representados são mostrados de corpo inteiro, sendo que no 6º quadrinho o cenário também é incluído, logo, a distância é *social/impessoal*, o que evidencia uma relação mais distante do participante interativo/leitor, visto que mesmo que esse problema atinja a todos, poucos são os que se propõem a ver e intervir na realidade.

A *perspectiva* ou *ponto de vista* é mostrada pela seleção do ângulo e pela objetividade ou subjetividade das imagens. Na Figura 25, a imagem é *subjetiva*, apresenta uma perspectiva central - o *ângulo na linha dos olhos* - por meio da qual o participante interativo está apto a ver os participantes representados na imagem. Esse ângulo aponta para a igualdade entre os participantes representados e interativo/leitor. O *ângulo frontal* aparece no 4º quadrinho e estabelece uma relação de envolvimento com o observador, já que o aconselha a se proteger.

No 2º quadrinho, com relação ao *valor informacional*, categoria da *metafunção representacional*, Katteca está no lado esquerdo da imagem, é *dado*, informação conhecida do leitor. O atendente de açougue ocupa o lado direito da imagem como informação *nova*, uma vez que responde com sinceridade a pergunta de Katteca, usando a exclamação “iiiihhh”, no sentido de que não seria possível atender à solicitação do cliente. Situação esta que não é comum, pois o objetivo dos açougues é vender o produto.

Ao observarmos a tirinha, veremos que é composta por três andares de quadrinhos, com o primeiro andar ocupando a posição superior, *ideal*, aquilo que deveria ser feito pela população: estar atenta ao uso desordenado de agrotóxicos e hormônio nos alimentos. Contudo, raramente alguém se preocupa com isso no momento da compra. O terceiro andar é o *real*, já que não se encontra ficha limpa de político, pois a população, de maneira geral, é conivente com as corrupções em todas as esferas sociais. O segundo andar, a parte do meio, chamada *mediador*, tem a função de intervir na situação, assim, Katteca chama as pessoas a se protegerem da epidemia, que pode ser entendida no sentido de doença física ou moral. Na Figura 25, como nas demais analisadas, os balões de fala aparecem ocupando a parte *superior* da imagem, como elementos de destaque.

Mais uma vez a *saliência* é percebida pelo uso do negrito nas palavras: “*hormônio*”, “*ei*”, “*limpa*” e na interjeição “*iiiihhh*”, como forma de destacar a gravidade da situação e despertando a atenção do participante interativo/leitor para a importância do tema abordado.

Nos 3º, 4º e 5º quadrinhos, o *enquadramento* apresenta *desconexão*, considerando que Katteca tem a intenção de alertar o participante interativo/leitor para perigos iminentes, mas, de certa forma, diferentes. Por isso, existem linhas divisórias entre uma ação e outra.

Já a Figura 26, a seguir, aborda a questão da dengue e seus transtornos para a população. A dengue é uma doença febril aguda sistêmica de origem viral transmitida pelo mosquito *Aedes Aegypti*. A principal forma de prevenção contra a doença é o combate ao mosquito, com a eliminação de criadouros, mediante uma ação comunitária coletiva e ainda com a estruturação de políticas públicas para o saneamento básico e uso de inseticidas. Porém, nem sempre é possível eliminar os criadouros, tendo em vista os níveis de pobreza em que vive a maior parte da população brasileira e mundial. E ainda porque faltam investimentos efetivos em saneamento básico e no combate ao mosquito por parte do poder público.

De acordo com o site Médicos Sem Fronteira (MSF)¹²⁰, no Brasil, a transmissão da dengue vem ocorrendo de forma continuada desde 1986, registrando o maior surto da doença em 2013, com aproximadamente 2 milhões de casos notificados. Conforme a plataforma saúde.gov.br¹²¹, o ano de 2019 - ano de publicação da Figura 26, tirinha do Katteca de 29/09/2019 - registrou o segundo maior número de mortes pela doença desde 1998, com 840

¹²⁰ Disponível em: <https://www.msf.org.br>

¹²¹ Disponível em: <http://plataforma.saude.gov.br/anomalias-congenitas/boletim-epidemiologico-SVS-33-2020.pdf>

mortes confirmadas por dengue. O primeiro maior número de mortes por dengue, no Brasil, foi o ano de 2015, com 986 mortes. Vejamos a Figura 26:

Figura 26 - Tirinha do Katteca de 29/09/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

A Figura 26 critica o uso continuado de inseticidas, no combate aos criadouros do mosquito, que acaba provocando o aparecimento de populações resistentes. De acordo com a OMS, a resistência é a capacidade que uma população de insetos tem de tolerar uma dose de inseticida que, em condições normais, causaria sua morte, o que torna o combate ineficiente e acaba aumentando a proliferação da doença. O desconhecimento dessas informações, que não estão presentes na tirinha e que são do campo pragmático, impossibilitaria a leitura compreensiva do texto, pois é impossível pensarmos que os mosquitos teriam capacidade para enfrentar o agente de saúde. No caso, o caricaturista atribui aos mosquitos atitudes humanas, utilizando a prosopopeia - que é uma figura de linguagem.

Katteca aparece, nessa tirinha, como repórter e entrevista um agente de saúde, que está aplicando inseticida contra o mosquito da dengue em um bairro que registrou a morte de

mais uma criança por dengue. Diante da denúncia feita na tirinha, podemos evidenciar que a aplicação de veneno acaba se tornando ineficaz e que é necessário mais investimento do poder público contra a dengue.

Como nas demais tirinhas analisadas, na Figura 26, há a predominância das *representações narrativas da metafunção representacional*. O *processo de ação* está presente por se tratar de um texto multimodal narrativo no qual os participantes representados praticam ações. Nesta, temos três participantes representados: Katteca, o agente de saúde e o mosquito *Aedes Aegypti*.

No 1º quadrinho, Katteca é *ator*, pratica a ação de publicizar a informação da morte de mais uma criança no bairro. A *estrutura é não transacional*, contando apenas com um participante. No 2º quadrinho, Katteca continua sendo *ator*, pois, embora o quadrinho não mostre, é evidente que ele fez uma pergunta ao agente de saúde, que é *meta*. Ao responder a pergunta, o agente de saúde passa a ser *ator*. O *vetor* é dado pela linha dos olhos de ambos os participantes. A *estrutura é transacional*, visto que envolve uma ação entre dois participantes. No 3º quadrinho, o mosquito é o *ator*. A *estrutura é não transacional* porque conta com apenas um participante. No 4º quadrinho, o agente de saúde é *ator* e o mosquito e seu criadouro são *meta*, para quem a ação do ator se dirige. O *vetor* é dado pelo jato de veneno que sai da bomba de pulverização. A *estrutura é transacional*, dirige-se ao mosquito e seu criadouro. No 5º quadrinho, o mosquito sobrevivente é *ator*. A *estrutura é transacional*, embora o mosquito ocupe a imagem sozinho, sua fala dirige-se à população do criadouro. O *vetor* é a linha de seus olhos direcionada para fora do quadrinho. No 6º quadrinho, a população do criadouro é *ator*, o *vetor* é dado pela direção que a população toma para se alimentar do veneno, que não a mata, mas a torna resistente, a *meta* é o agente de saúde que está com a bomba de veneno. A *estrutura é transacional*, pois envolve ações destinadas a uma meta. Katteca não é meta e nem ator, apenas observa a situação.

Nessa figura, temos também o *processo reacional*. No último quadrinho, Katteca fica de longe olhando a situação, é reator, não pratica ações, mas observa os acontecimentos. O agente de saúde é *fenômeno*, já que o olhar de Katteca se direciona a ele. A *estrutura é transacional* porque conta com reator e fenômeno.

O *processo verbal* está presente na Figura 26 por meio dos balões de diálogo. Os participantes representados são os *dizentes* e o conteúdo dos balões, os *enunciados*. Os *vetores* são os balões de diálogos conectados aos dizentes. Sobre a *metafunção interativa*, no 1º quadrinho, o *olhar* é de *demanda*, chama a atenção do participante interativo/leitor para o

problema da dengue, convidando-o a interferir na situação. Nos demais quadrinhos, o olhar é de *oferta*, não dirige e nem interage com o observador.

No 1º quadrinho, o participante representado é mostrado em *close up* extremo, a imagem foca o corpo inteiro de Katteca, em plano fechado, a *distância social é muito íntima/íntima*, revelando uma relação extremamente próxima com o leitor/observador, em função de um problema que é de todos. No 2º quadrinho, o plano é médio, mostra o agente de saúde da cintura para cima e Katteca de corpo inteiro, a distância social é *pessoal/social*. Assim, a relação com o participante interativo/leitor é de certa proximidade, visto que não é comum encontrarmos agentes de saúde em nossos bairros aplicando inseticidas nos criadouros do mosquito *Aedes Aegypti*. No 3º quadrinho, o mosquito é mostrado em plano médio, longa distância, de corpo inteiro, incluindo o cenário, portanto, a distância é *social/impessoal*, estabelecendo uma relação mais distante com o leitor, uma distância idealizada, pois o mosquito é personificado por terem lhe atribuído características humanas: tocar violão e cantar em inglês. No 4º e 5º quadrinhos, o agente de saúde e o mosquito da dengue, respectivamente, são mostrados de corpo inteiro e o cenário também é incluído, desse modo, a distância continua sendo *social/impessoal*, denotando relação mais distante com o participante interativo. No 6º quadrinho, a população de mosquitos é mostrada em plano aberto, a uma distância muito longa, tanto que os mosquitos não podem ser identificados. Desse modo, a distância social é *impessoal* e a relação com o observador é totalmente impessoal, sem intimidade, até porque o mosquito foi personificado. Da *perspectiva* ou *ponto de vista*, o ângulo é *oblíquo*, sugerindo a imagem como não pertencente ao mundo do observador. A partir do eixo horizontal, as imagens apresentam um contínuo com ângulo na *linha dos olhos*, indicando relação de igualdade entre participantes representados e interativo. No 1º quadrinho, o ângulo é *frontal*, considerando que Katteca visa alertar o observador para a questão da dengue e se dirige a ele por meio do olhar de demanda.

Por meio da *metafunção composicional*, podemos observar o *valor informacional* da imagem, assim, no 1º quadrinho, Katteca é elemento *central*, isto é, núcleo da informação, pois a denúncia parte dele como repórter. No 2º quadrinho, Katteca ocupa o lado esquerdo da imagem, é *dado*, informação conhecida dos leitores. O agente de saúde é *novo*, informação nova, não é comumente retratado nas tirinhas e nem tão presente nos bairros. No 3º quadrinho, o núcleo da informação é o mosquito que aparece como elemento *central*, os demais elementos da imagem convergem para ele, assim como a população que está à mercê de seus ataques. No 4º quadrinho, o agente está à esquerda da imagem, é *dado*, uma informação já conhecida do leitor. O mosquito do lado direito é *novo*, uma vez que está sendo

atacado pelo agente de saúde, situação que, infelizmente, não é muito comum. No 5º quadrinho, o mosquito mais uma vez é retratado como elemento *central*, já que ele apresenta resistência ao inseticida e se torna mais forte. No 6º quadrinho, o agente de saúde fugindo dos mosquitos é *dado*, pode ser interpretado como algo recorrente, e a população de insetos é *novo*, pois se rebela, inclusive, com atitudes humanas contra o agente de saúde. Katteca é mostrado como elemento marginal, está à margem direita no inferior da imagem, como elemento *real*. Desse modo, apenas registra o que está acontecendo, mas não interfere na situação, atitude condizente com a função de repórter.

Podemos ainda fazer outra análise, com relação ao *valor informacional* da Figura 26, tirinha composta de três andares. O primeiro andar da tirinha é *ideal*, aquilo que o repórter deve fazer, denunciar os problemas sociais, e o agente de saúde comparecendo para respaldar o chamado da população, representada por Katteca repórter. O segundo andar é *mediador* da situação, ações que são tomadas para resolver o problema. O terceiro e último andar é *real*, o que realmente está acontecendo. Existem políticas públicas de combate aos criadouros do mosquito *Aedes Aegypti*, contudo não são eficientes.

Na Figura 26, a *saliência* pode ser percebida na utilização de algumas palavras em negrito nos enunciados da tirinha: “**bairro**”, “**morra**”, “**forte**”. A palavra “**bairro**” em negrito pode nos remeter ao uso pejorativo dessa palavra, no sentido de que se trata de um lugar pobre, que recebe poucas ações do poder público. De forma geral, o negrito é usado para ressaltar o valor ou a importância das palavras dentro do contexto. A *saliência* ainda pode ser percebida na *cor* amarela da roupa que o agente de saúde usa para se proteger do veneno. De acordo com Heller (2013, p. 156), o amarelo é uma cor quente que dá ideia de advertência com relação ao perigo da dengue e de força e energia aplicadas no combate ao mosquito.

Com relação ao *enquadramento*, no 2º quadrinho, há uma *conexão* entre Katteca e o agente de saúde, eles partilham o mesmo quadrinho e a mesma preocupação com relação à dengue. Nos 4º e 6º quadrinhos, os participantes representados também estão *conectados*, não há linhas divisórias entre eles, estão envolvidos na mesma ação, mesmo que Katteca, no 6º quadrinho, esteja só observando os fatos. A divisão das tirinhas em quadrinhos é uma forma de *enquadramento* que *desconecta* as ações praticadas entre um quadrinho e outro.

A próxima tirinha a ser analisada, Figura 27, aborda o alcoolismo.

Figura 27 - Tirinha do Katteca de 06/10/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

Essa tirinha trata de uma questão bastante importante, que o vício em álcool. Sabemos que o álcool é uma das drogas mais populares e socialmente aceitas, assim com o tabaco. Contudo, também é muito nociva ao organismo humano. A dependência causada pelo álcool é considerada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) uma doença, sendo que o que caracteriza o alcoolismo é o consumo excessivo e prolongado do álcool. O vício pode começar de forma inocente, com a pessoa ingerindo pouca quantidade de álcool em eventos sociais, isto é, bebendo socialmente, porém, com o passar do tempo, a pessoa aumenta a frequência e a quantidade e, quando percebe, o álcool já faz parte de sua rotina. É o ato de beber constantemente, o que transforma um bebedor ocasional em um viciado.

O alcoolismo é um problema de saúde que afeta tanto a pessoa viciada, quanto as pessoas que o cercam. Por isso, no 1º quadrinho, da Figura 27, Katteca diz que o alcoolismo é um vício destruidor de lares. É comum vermos o alcoolismo causando conflitos familiares. De acordo com a psicóloga e terapeuta familiar, Denise Miranda de Figueiredo, do *site Bem Paraná*¹²², “quem convive com um alcoolista pode experimentar uma série de sentimentos,

¹²² Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/noticia/alcoolismo-e-um-dos-principais-motivos-de-conflitos-conjugais#.YVnw5ZrMLIU>

como raiva, vergonha, frustração e, muitas vezes, pode sofrer em silêncio”. Desse modo, o alcoolismo costuma ser um dos principais motivos de divórcio entre os casais.

O *Blog Psicologia Viva*¹²³ elenca alguns problemas que podem ocorrer com um alcoólatra no dia a dia: envolvimento com o crime, maus tratos e violência doméstica, desorientação na rua, acidentes de trânsito, abandono de emprego e estudo, dentre outros. É importante ressaltar que muitas pessoas pensam que o alcoólatra é aquela pessoa que bebe muito, todos os dias, até cair e não conseguir fazer mais nada. Contudo, essa é a última fase da doença. Desse modo, é necessário estarmos atentos ao consumo de álcool, mesmo quando pensamos ter controle da situação, pois o vício nasce de pequenos goles.

Nessa tirinha, em momento algum é citada a palavra alcoolismo. Todavia, nosso conhecimento de mundo nos leva a inferir que o problema que Katteca enfrenta é o alcoolismo, devido ao fato dele estar em um bar, falar sobre um vício e dizer que só vai beber no Natal. Além disso, conseguimos compreender bem a situação de Katteca, já que todos nós, de uma forma ou de outra, sabemos dos males que o alcoolismo traz para as pessoas. Informações estas que não estão no texto, mas podem ser inferidas por meio da pragmática.

No 1º quadrinho, da Figura 27, podemos elencar alguns elementos do *processo de ação da metafunção representacional*. Os participantes representados são quatro homens, um deles é Katteca. Como sabemos, Katteca é um índio que acaba se distanciando de sua cultura e se envolvendo nos vícios. Katteca é *ator* - pratica a ação de reconhecer que o álcool destrói lares; sua ação é reflexiva, não se direciona para nenhum participante representado, tanto que seu olhar, *vetor*, aponta para o leitor e não aos frequentadores do bar. A *estrutura é não transacional*, pois, embora a imagem conte com mais de um participante representado, não há interação entre eles. Nos 2º e 3º quadrinhos, Katteca é *ator*, continua falando consigo mesmo, a estrutura também é *não transacional*, já que envolve apenas um participante representado. No 4º quadrinho, Katteca é *meta*, pois é surpreendido por um participante representado, que é *ator* e se dirige a Katteca pensando que “Natal” é nome de um boteco e mostrando interesse em ir lá. Aqui, a *estrutura é transacional*, envolve uma ação praticada por um ator, direcionada por um *vetor* - a linha dos olhos - a uma *meta*.

No 4º quadrinho, temos o *processo reacional*. O dono do bar apenas observa o que está acontecendo, é *reator*, não interfere na situação, e seu olhar aponta para Katteca, que é *fenômeno*. A estrutura é *transacional* porque tem a presença de dois participantes representados, que se relacionam por meio do olhar. No 5º quadrinho, o dono do bar continua

¹²³ Disponível em: <https://blog.psicologiaviva.com.br/alcoolismo-e-suas-consequencias/>

como *reator*, não pratica ações. O fenômeno não está nesse quadrinho, assim, o olhar do reator se dirige para fora do quadrinho. Esta é uma característica da estrutura *não-transacional*.

A Figura 27, também apresenta o *processo verbal*. Os *vetores* são os balões de diálogo que conectam o *dizente* - aquele de quem a fala parte - ao *enunciado*, conteúdo verbal do balão.

A *metafunção interativa* está presente na Figura por meio do *olhar*, da *distância social* e da *perspectiva* ou *ponto de vista* dos participantes representados. No 1º quadrinho, o olhar de Katteca é de *demanda*, direciona-se ao leitor, compartilhando com este uma informação pessoal e, ao que tudo indica, pode estar passando por conflitos familiares em função do álcool. No 3º quadrinho, o olhar também é de *demanda*, Katteca olha diretamente para o leitor e faz uma promessa: “só vou beber no NATAL”. Nos demais quadrinhos, o olhar é de *oferta*, não há uma interação direta com o observador da imagem.

No 1º quadrinho, temos duas formas de *distância social*. Na primeira, Katteca, que é retratado em plano médio, da cintura para cima, indicando distância *pessoal/social*; a relação com o participante representado interativo é de certa proximidade. Na segunda, os frequentadores do bar são mostrados a longa distância: é possível ver o corpo inteiro e o ambiente em volta deles; a distância é *social/impessoal* e a relação com o participante interativo é mais distante, já que os leitores não os conhecem. No 2º quadrinho, Katteca continua sendo mostrado a uma distância *pessoal/social*. No 3º e 4º quadrinhos, os participantes representados são mostrados a longa distância, de corpo inteiro, e incluindo o cenário; a distância é *social/impessoal*, o que denota também uma relação mais distante com o observador.

A *perspectiva* ou *ponto de vista* é dado pela seleção do ângulo em que os participantes representados são mostrados. Na Figura 27, as imagens são *subjetivas*, pois o espectador pode vê-las apenas do ponto de vista em que foram construídas. O *ângulo* é *oblíquo* - não há envolvimento com o observador - e ocorre a partir do eixo horizontal, o chamado *ângulo na linha dos olhos*, indicando relação de igualdade entre participantes representados e interativos. Nessa tirinha, ainda podemos observar que o 1º e 3º quadrinhos apresentam *ângulo frontal*, visto que Katteca se dirige ao participante interativo por meio do olhar de demanda, o que indica maior envolvimento com o observador.

A *metafunção composicional* estabelece relação entre os elementos constituintes da imagem. Dessa forma, na Figura 27, com relação ao *valor informacional*, nos 1º e 3º quadrinhos, Katteca está à esquerda na imagem, como informação *dada*, visto que ele é o

participante representado principal das Tirinhas do Katteca, ou seja, conhecido de todos os leitores. No 1º quadrinho, os frequentadores do bar estão à direita da imagem, informação *nova*, desconhecidos do leitor. No 3º quadrinho, Katteca está no lado direito superior da imagem, pode ser interpretado como informação *nova*, em função de sua decisão e ainda como *ideal*, que se opõe ao real. No 3º quadrinho, Katteca está à esquerda da imagem, elemento *dado*, uma vez que retoma o lugar inicial de consumidor de álcool, no quadrinho anterior, ele diz que não vai mais beber, mas em seguida diz que só beberá no Natal, portanto, não abandonou o vício. O dono do bar está à direita, como elemento *novo*, é mostrado pela primeira vez ao leitor. No 4º quadrinho, é apresentado mais um frequentador do bar, que ocupa o meio da imagem como elemento *central*, núcleo da informação, para quem convergem os demais elementos da imagem.

A *saliência* é dada por meio de palavras em *negrito* nos enunciados dos balões de fala: “*lares*”, “*chega*”, “*Natal*” e “*boteco*”, para as quais é conferido um valor adicional, sendo relevantes para a produção de significados no texto. Com relação à *saliência*, podemos mencionar que Katteca aparece em *tamanho maior* que os demais participantes representados; seu tamanho se sobressai aos demais, pois é o dono da tirinha. No 4º quadrinho, a *saliência* é dada também à mesa do bar na *cor vermelha* - cor quente que transmite força, energia, poder, embora a mesa esteja suja, subentende-se que nela muitos experimentaram momentos de excitação e alegria. Ainda no 4º quadrinho, o frequentador do bar usa uma camisa preta. A cor preta, conforme sugere Zylberglej (2017, p. 68), está relacionada à curiosidade, mistério, visto que o participante quer saber onde é o lugar que Katteca vai beber, já que entende que “Natal” é o nome de um boteco. Essa cor ainda pode ser sinônimo de morte, tristeza, coisas ruins, conforme Zylberglej (2017, p. 51), se levarmos em conta que o alcoolismo pode destruir a vida da pessoa e ainda levá-la à morte.

Sobre o *enquadramento*, no 1º quadrinho, os participantes representados estão todos no mesmo ambiente, há *conexão* entre eles e não existem linhas divisórias os separando. Assim, podemos compreender que compartilham das mesmas ideias, são todos alcoólatras. Observe que, no 2º quadrinho, momento em que Katteca decide que vai abandonar o vício, ele é *desconectado* dos demais, fica sozinho no quadrinho, considerando que essa decisão é só dele. No 3º quadrinho, embora Katteca esteja no mesmo ambiente que o dono do bar, estão *desconectados*, pois o balcão forma uma linha divisória entre eles e o dono do estabelecimento pode não concordar com Katteca, uma vez que perderá um freguês. No 4º quadrinho, há uma *conexão* entre Katteca e um frequentador do bar - eles compartilham do mesmo espaço, mas a conexão só existe nessa esfera, pois há diferença de pensamentos, já

que “Natal” para Katteca é uma data e para o outro, um boteco. Nesse quadrinho, o dono do bar continua desconectado dos demais participantes representados pelo balcão, visto que está perdendo dois frequentadores.

Na Figura 28, o autor das tirinhas do Katteca questiona a eficiência do trabalho desenvolvido pelos policiais militares das Rondas Ostensivas Táticas (ROTAM) e a alta no preço do etanol.

Figura 28 - Tirinha de 13/10/2019

GOIÂNIA, domingo, 13 de outubro de 2019 **O POPULAR** / M11



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

A ROTAM, no Estado de Goiás, foi criada no ano de 1981, devido à necessidade de uma tropa de elite de pronta atuação para combater o crescente aumento de roubos a bancos, perpetrados por guerrilheiros comunistas e demais criminosos. No Estado de Goiás, a ROTAM é muito conhecida por diversos fatores, como sua atuação rápida e intensiva em casos graves. Porém, em alguns anos, ela chegou a ser denunciada por casos de irregularidades e atuações indevidas, e mesmo diante de manifestações de ativistas pró-desmilitarização da PM, a população goiana tem se mostrado confiante e prestigiadora dos

serviços prestados pelos policiais militares, em especial à ROTAM, conforme o site da PM Goiás¹²⁴.

Na Figura 28, Katteca continua seu trabalho de repórter pelas ruas de Goiânia, procurando saber por que acontecem tantos roubos e critica a ROTAM, que deveria estar combatendo essa prática ilícita. Contudo, a ROTAM diz estar fazendo seu trabalho, pois o índice de criminalidade no Estado foi reduzido. Sabemos que a redução de um índice não quer dizer que o problema foi resolvido, conforme nos mostra Katteca na tirinha. Katteca chega à constatação de que os roubos estão por todos os lados, inclusive na bomba de etanol, cujo formato sugere uma arma. Aqui, mais uma vez recuperamos informações contextuais (pragmáticas), que são fundamentais para a compreensão da tirinha.

As *representações narrativas*, da *metafunção representacional*, presentes nessa tirinha são *os processos de ação e verbal*. O *processo de ação* pode ser percebido por meio dos participantes representados que praticam ações. No 1º quadrinho, o participante representado que diz: “fui assaltado na saída do banco” é *ator*, sua ação parece não se direcionar a Katteca, que está chegando na cena do crime com microfone de repórter em punho. No 2º quadrinho, o participante representado é uma senhora cujo carro foi roubado, ela é *ator*. No 3º quadrinho, Katteca é *ator*. No 1º, 2º e 3º quadrinhos, a *estrutura é não transacional*, pois as ações não se dirigem a uma meta. No 4º quadrinho, Katteca é *ator*, embora sua ação aborde a questão do trabalho da ROTAM, a linha de seus olhos não se dirige ao policial, assim, o policial não é meta em relação a Katteca. O policial que responde à pergunta indireta feita por Katteca é *ator* e Katteca é *meta*, já que a resposta do policial é dada a Katteca por meio de um *vetor* formado por uma linha invisível, que parte da mão levantada do policial. No último quadrinho, Katteca é *ator* e *meta* em relação ao bico da bomba de combustível, que está apontado para ele. Nos 4º e 5º quadrinhos, a *estrutura é transacional*, pois envolve dois participantes representados.

O *processo verbal* está presente na Figura 28, por meio dos balões de fala. Katteca é *dizente* no 3º, 4º e 5º quadrinhos. Os demais participantes representados dos quais partem balões de fala também são *dizentes*. O *enunciado* que está dentro dos balões é o conteúdo verbal e os *vetores* são os balões de fala, que ligam os *dizentes* aos *enunciados*.

Podemos elencar alguns elementos da *metafunção interativa* na Figura 28. O primeiro deles é o *olhar*. Nos 1º, 2º, 4º e 5º quadrinhos, o olhar é de oferta, não se volta para o participante interativo. No 3º quadrinho, o olhar é de *demandas*, Katteca se dirige ao leitor por

¹²⁴ Disponível em: <https://bombabomba.com.br/policia-militar-go/saudosismo-policial-a-antiga-barca-da-rotam/>

meio do olhar, compartilhando uma informação importante. O segundo é a *distância social*, nos 1º e 2º quadrinhos, os participantes representados são retratados de corpo inteiro e o cenário é incluído na imagem, logo, a distância é *social/impeessoal*, uma longa distância, o que revela uma relação mais distante com o leitor, em virtude de, geralmente, vermos essas situações na mídia, mas pensarmos que não acontecerão conosco. Nos 3º, 4º e 5º quadrinhos, Katteca é mostrado da cintura para cima, o plano é médio, a distância social é *peessoal/social*, o que caracteriza uma relação de certa proximidade com o leitor, posto que Katteca procura informar aos leitores sobre a realidade social em que vivemos. Ainda no 4º quadrinho, o policial da ROTAM é apresentado dentro do veículo, em plano aberto, distância muito longa, tanto que é possível ver somente sua mão e ele não pode ser identificado. Portanto, a distância é *impeessoal*, indicando uma relação sem intimidade com o leitor, dado que, de forma geral, a população costuma ver policiais apenas de longe, em seus carros pretos, com os braços para fora do veículo.

O terceiro elemento é a *perspectiva* ou *ponto de vista*. Na Figura 28, os participantes representados são mostrados no ângulo da *linha do olhar* do leitor, percebe-se, assim, maior igualdade entre os participantes. Contudo, o carro da ROTAM é apresentado num *ângulo superior* ao do observador, conferindo à polícia maior poder em relação a este. Temos ainda, nessa figura, o *ângulo frontal*, no 3º quadrinho, pois neste Katteca envolve-se com o participante interativo ao estabelecer contato direto com ele por meio do olhar de demanda.

Quanto à *metafunção composicional*, sobre o *valor informacional*, no 1º quadrinho, o homem que foi roubado ocupa o lado esquerdo da imagem, é informação *dada*, velha, devido à recorrência dos roubos. Katteca, na função de repórter, está do lado direito da imagem é informação *nova*, em função do seu aparecimento na cena do crime, visto que, raramente, os repórteres conseguem um furo de reportagem com essa relevância. No 2º quadrinho, a mulher que teve o carro roubado está no lado direito da imagem, informação *nova*. Aqui podemos perceber uma ironia do autor, já que essa situação é comum nos grandes centros, desse modo, a informação não é nova, mas corriqueira. No 3º quadrinho, Katteca está no *centro* da imagem. O elemento centralizado tem um caráter de permanência, núcleo da informação, mais simbólico, uma vez que Katteca é personagem fixo das tirinhas e problematiza as questões abordadas. No 4º quadrinho, Katteca é informação *dada*, conhecida dos leitores. O carro da ROTAM está no lado direito da imagem, informação *nova*, aquele elemento que requer mais atenção, passível de contestação, pois não é comum a ROTAM se manifestar em relação às críticas recebidas. No 5º quadrinho, Katteca (à esquerda) continua como informação *dada* e o bico da bomba de combustível é informação *nova*, uma vez que está do

lado direito da imagem e realiza uma ação surpreendente, apontando para Katteca como se fosse uma arma.

A *saliência* está presente na Figura 28 por meio das palavras “*banco*”, “*roubo*” e “*Estado*” grafadas em *negrito*. É uma forma de atrair a atenção do leitor e demonstrar a importância dessas palavras no contexto da tirinha. A *saliência* ainda pode ser percebida nas cores verde, azul e amarelo utilizadas no bico da bomba de combustível, cores oficiais da bandeira brasileira, referindo-se ao fato de que o etanol, mesmo sendo um produto brasileiro, sofre altas frequências e rouba nosso poder compra.

O *enquadramento* apresenta *desconexão* entre os elementos constituintes da tirinha, pois as linhas divisórias dos quadrinhos separam as ações realizadas pelos participantes representados. Observamos que no 1º quadrinho, o homem é assaltado na porta do banco. No 2º, o carro da mulher é roubado. No 3º, Katteca reclama da incidência de roubos. No 4º, a ROTAM se manifesta dizendo que a criminalidade foi reduzida e, no 5º, o roubo está no preço do etanol. Desse modo, cada quadrinho representa entidades separadas, embora mantenham coerência no todo porque, conforme Katteca, “é roubo pra todo lado”.

A seguir, a Figura 29 trata de questões ligadas à religiosidade e suas doutrinas. Essa tirinha foi publicada no mesmo mês em que o Papa Francisco canonizou a irmã Dulce, fato que se deu em 13/10/2019. Na tirinha, Katteca critica a posição da Igreja Católica, que se diz filantrópica, mas acumula riquezas há muito tempo, e também alfineta certas pessoas que esperam obter favores de instituições religiosas ao cumprir algumas de suas doutrinas.

A Igreja Católica é uma instituição que enriqueceu no decorrer da história. No período medieval, ela foi acumulando bens móveis e imóveis por meio de doações feitas por ricos aristocratas que se convertiam e por alguns imperadores, conforme afirma a historiadora Juliana Bezerra, no *site TodaMatéria*¹²⁵.

A tirinha em questão mostra o carro do Papa Francisco, ao que tudo indica, após a canonização da Irmã Dulce, e um pedinte que se diz “santo” por não ter permitido que sua esposa abortasse, por isso, tem 15 filhos. Sabemos que o aborto é uma prática rejeitada pela Igreja Católica, assim como o uso de contraceptivos artificiais. O pedinte ressalta que o papa é rico e pergunta como fará para criar os filhos. O papa lhe joga uma enxada.

Vejamos a Figura 29:

¹²⁵ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/igreja-medieval/>

Figura 29 - Tirinha do Katteca de 27/10/2019



Fonte: Jornal *O Popular* (2019).

Na contextualização dessa tirinha, percebemos que existem informações que são essenciais para que o leitor consiga entender o texto, mas que não estão explicitadas, as quais decorrem do contexto (pragmática), isto é, de circunstâncias que levaram a sua produção. Por exemplo, o fato da Igreja Católica não permitir o uso de contraceptivos é uma informação que tem se perdido na modernidade, dessa maneira, somente pessoas que são praticantes do catolicismo têm conhecimento disso.

Na Figura 29, temos a presença de elementos da *metafunção representacional* das *representações narrativas*. Um deles é o *processo de ação*. No processo de ação, os participantes representados podem exercer a função de ator e meta, o vetor mostra a quem se destina a ação. No 1º quadrinho, o repórter Katteca é *ator*, que pratica a ação de informar sobre a canonização da Irmã Dulce. A *estrutura é transacional*, uma vez que a ação não se dirige a uma meta. No 2º quadrinho, o pedinte é *ator* e a *meta* é o papa, que não está no 2º quadrinho, mas a ação do pedinte é direcionada a ele. Nos 3º, 4º e 5º quadrinhos, o pedinte continua sendo *ator* em relação ao papa que é *meta*. A *estrutura é transacional*, tendo em

vista que a ação é voltada a uma meta. No 6º quadrinho, o papa é *ator* em relação ao pedinte, *meta*, aquele que recebe a enxada. O braço do papa direcionado para o pedinte é *vetor*.

No último quadrinho, o *processo é reacional*. Katteca reage mais ao que vê do que executa uma ação, ou seja, ele é *reator*, visto que pratica somente a ação de ver. Os demais participantes representados são *fenômenos*, para os quais o reator olha. A estrutura é *transacional* - apresenta mais de um participante representado.

O *processo verbal* também está presente nessa tirinha. A presença dos balões de diálogo ou de pensamento caracteriza esse processo. Na Figura 29, os balões de diálogo formam *vetores* que conectam os *dizentes* aos *enunciados*, os quais estão dentro dos balões.

A *metafunção interativa*, por meio do *olhar de oferta*, está presente em todos os quadrinhos. Os participantes representados não interagem com o participante interativo/leitor por intermédio do olhar, conseqüentemente, o papel desempenhado pelo participante interativo é o de um observador invisível.

A *distância social*, subcategoria da metafunção interativa, também pode ser analisada na Figura 29. Nos 1º, 2º, 3º e 6º quadrinhos, os participantes representados são mostrados de corpo com o cenário em volta. Dessa maneira, a distância é *social/impessoal*, isto é, a relação entre participantes representados e interativo é mais distante, como se não fizesse parte do mundo do leitor, pois não é habitual o contato direto do papa com o povo. No 2º quadrinho, há uma multidão atrás do pedinte, a qual é mostrada em plano aberto, a uma distância muito longa, de forma que as pessoas não podem ser identificadas, portanto, a distância é *impessoal* e a relação com o participante interativo é sem intimidade. Nos 4º e 5º quadrinhos, essa distância diminui e passa a *pessoal/social*. Percebe-se aqui uma relação de certa proximidade com o observador, visto que, geralmente, encontramos nos grandes centros e até nas cidades pequenas pessoas pedindo ajudar para criar os filhos.

A *perspectiva* ou *ponto de vista* pode ser observada na Figura 29 por meio do *ângulo* na *linha dos olhos* do participante interativo, indicando relação de igualdade entre os participantes. As imagens são *subjetivas*, possibilitando ao observador uma única perspectiva.

A *metafunção composicional* está presente na forma como as imagens foram distribuídas no espaço para formar um todo, que integra e relaciona os elementos entre si. Com relação ao *valor informacional*, no 1º quadrinho, o pedinte está à esquerda na imagem e é *dado* - informação velha, se considerarmos que a narrativa se passa em um lugar público com a presença de uma multidão ao fundo, ambiente propício para pedintes. Katteca está à direita na imagem, é *novo*, aparecendo como repórter internacional. Nos 2º, 4º e 5º quadrinhos, o pedinte ocupa a posição *central* na imagem, assim, para ele, convergem as

demais informações, o foco está nele. No 3º quadrinho, o carro do papa está à esquerda, é *dado*, informação conhecida por ser o líder de uma religião muito conhecida, antiga e bastante praticada. O pedinte, ao abordar o carro, está à direita, é *novo*, pois não é sempre que um pedinte consegue passar pela segurança e ter contato direto com o papa. No 6º quadrinho, o braço do papa está à direita, é *dado*, visto que é de conhecimento das pessoas, de uma forma geral, que a Igreja Católica não faz doações individuais no formato em que o pedinte quer, mas opta por trabalhar com ação pastoral¹²⁶, que requer credenciamento e engajamento das pessoas no conjunto de atividades realizadas pela Igreja. O pedinte está à direita, é *novo*, e encontra-se perplexo com a atitude do papa. Com certeza, ele esperava tocar o coração da liderança católica com sua história de obediência aos preceitos de sua Igreja. Katteca está na parte inferior esquerda da imagem, apenas observa os fatos para noticiá-los, sendo elemento *marginal*.

A *saliência*, na Figura 29, pode ser identificada na palavra “papa” grafada em *tamanho maior* que as demais, no balão de fala do 1º quadrinho. O elemento pode ser notado também na *cor* verde presente na roupa do pedinte. O verde é uma cor fria, pode indicar “tristeza e distanciamento”, mas também “esperança e fertilidade”, de acordo com Zylberglej (2017, p. 42). A *saliência* ainda está presente na *cor* vermelha da roupa do papa, que pode transmitir “força, vigor” e poder por ser uma cor quente (HELLER, 2013, p. 294).

A respeito do *enquadramento*, as ações do mendigo apresentam *desconexão* em relação aos demais participantes representados. As linhas divisórias, que delimitam os quadrinhos, indicam que eles não partilham das mesmas opiniões, eles têm pensamentos diferentes.

A próxima seção apresenta a discussão dos dados resultantes da análise das tirinhas.

4.2 Discussão dos dados

Passaremos à discussão dos dados. Em síntese, chegamos ao seguinte quadro de análise da metafunção representacional aplicada na análise do corpus.

¹²⁶ Ação pastoral da Igreja no Brasil, ou simplesmente pastoral, é a atuação da Igreja Católica no mundo ou o conjunto de atividades pelas quais a Igreja realiza a sua missão de continuar a ação de Jesus Cristo junto a diferentes grupos e realidades. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/pastorais/>

Quadro 10 - Síntese da metafunção representacional na análise dos dados

METAFUNÇÃO REPRESENTACIONAL/REPRESENTAÇÕES NARRATIVAS		
PROCESSO DE AÇÃO - presente em todas as tirinhas analisadas.	Ator	Todas as tirinhas apresentaram atores. Geralmente, Katteca aparece como ator, mas também outros participantes exerceram a função de ator: pastor, flanelinha, carro do Katteca, Karmita, fanático, paramédicos, caixa do banco, fazendeiros, Kattequinha, consumidor, homem que procura filho de político com ficha limpa, frequentador de bar, homem que foi assaltado, mulher cujo carro foi roubado, pedinte e papa. Katteca só não aparece como ator nas Figuras 22 e 23.
	Meta	A maior parte dos atores também exerceram a função de meta nas tirinhas analisadas. Katteca só não foi meta nas Figuras 22, 25, 26 e 29.
	Vetor	De forma geral, os vetores, nas tirinhas analisadas, são formados pela linha dos olhos dos atores direcionados à meta. Contudo, nas Figuras 21, 26, 28 e 29, um dos vetores é dado, respectivamente, pela BR-153, pelo jato da bomba de pulverização, pela mão do policial da ROTAM e pelo braço do papa.
	Interactor	Katteca, pastor e flanelinha.
PROCESSO VERBAL - presente em todas as tirinhas analisadas.	Dizente	Todos os participantes representados aparecem como dizentes nas tirinhas, exceto, o médico urubu na Figura 24 e Katteca, em um dos quadrinhos das Figuras 20, 22, 23, 26 e 29.
	Enunciado	Todas as figuras apresentam enunciados.
	Vetor	Balões de fala presentes em todas as tirinhas.
PROCESSO MENTAL – presente nas Figuras 20, 22 e 24.	Experienciador	Katteca nas Figuras 20 e 22 e Karmita na Figura 24.
	Fenômeno	Conteúdo mental das Figuras 20, 22 e 24.
	Vetor	Balões de pensamento das Figuras 20, 22 e 24
PROCESSO REACIONAL – presente nas Figuras 19, 20, 23, 24, 27 e 29	Reator	Katteca, avião, médico urubu e dono do bar.
	Fenômeno	Dinheiro, gazofilácio, carro, fanático, caixa do banco, paramédicos, fazendeiros, Karmita, pedinte e papa.
	Vetor	Linha dos olhos dos reatores.
ESTRUTURA	Não transacional	Presente em todas as tirinhas.
	Transacional	Presente em todas as tirinhas.
	Transacional bidirecional	Presente nas Figuras 19 e 20.

Fonte: Elaborado pela autora.

A metafunção representacional considera a representação dos participantes em termos de seres, coisas e lugares envolvidos em processos que podem ser de ação, verbal, mental ou reacional em estruturas transacionais ou não transacionais. As representações narrativas são dinâmicas, se inserem na experiência material de mundo (fazer e acontecer).

Como já vimos, seus participantes estabelecem uma relação transacional visualmente descrita por meio de vetores indicadores da dinamicidade de suas ações.

No processo de ação, evidenciamos que o participante representado Katteca aparece como ator em 9 das 11 tirinhas analisadas. Isso se deve ao fato de que ele é a personagem principal do cartunista Britvs, nas Tirinhas do Katteca. Os demais participantes representados aparecem em uma única tirinha e são utilizados para fazer alguma denúncia social ou crítica, exceto, Karmita, esposa de Katteca, que está presente em duas tirinhas. Enquanto ator, Katteca se vale do poder de fala para se posicionar ou para nos levar a refletir sobre as temáticas abordadas, que são variadas e abrangem as relações sociais em diversos aspectos.

O processo verbal está presente em todas as tirinhas, o que as caracteriza como um texto multimodal, no qual o texto verbal é tão importante quanto as imagens. Nossa proposta inicial era analisar somente as tirinhas compostas pelos modos semióticos verbal e visual, contudo, no corpus, não encontramos nenhuma tirinha em que foi utilizado somente o modo semiótico visual.

O processo mental está presente somente em 3 tirinhas, nas Figuras 20, 22 e 24. Em duas delas, Katteca é o experienciador, aquele do qual emana o fenômeno - conteúdo do balão de pensamento. Isto é, mesmo não falando, Katteca deixa claro seus pensamentos a respeito da situação.

O processo reacional está presente em 6 tirinhas, nas Figuras 19, 20, 23, 24, 27 e 29. Nesse processo, o participante representado exerce a função de reator, só reage ao que vê, não pratica ações. Katteca é reator em 4 das 6 tirinhas e, em 3 dessas, apresenta-se como repórter, não reagindo diante das situações, mas as relatando para outras pessoas, o que pode ser considerada uma forma de ação.

A respeito da *estrutura*, como as tirinhas são textos narrativos em que os participantes representados estão envolvidos em ações, a maioria das tirinhas conta com a *estrutura transacional e não transacional*. A *estrutura transacional bidirecional* está presente em apenas duas tirinhas. Nelas, os participantes representados assumem tanto o papel de meta quanto de ator em ações sequenciais, atingindo um ao outro mutuamente. É o caso da Figura 19, na qual Katteca e o pastor travam uma luta corporal.

Feitas as discussões sobre os dados obtidos na análise das tirinhas com relação à metafunção representacional, a seguir, discutiremos os dados referentes à metafunção interativa.

Quadro 11 - Síntese da metafunção interativa na análise dos dados

METAFUNÇÃO INTERATIVA		
Olhar	Oferta	Presente em todas as tirinhas.
	Demanda	Aparece no 4º quadrinho da Figura 25; 1º quadrinho da Figura 26; 1º e 3º quadrinhos da Figura 27 e 3º quadrinho da Figura 28.
Distância social	Muito íntima/íntima	Presente nas Figuras 19, 20, 25 e 26.
	Íntima/Pessoal	Não está presente em nenhuma tirinha.
	Pessoal/social	Presente na maioria das tirinhas, exceto na Figura 23.
	Social/impessoal	Presente nas Figuras 19, 22, 23, 24, 26, 27, 28 e 29.
	Impessoal	Presente nas Figuras 21, 22, 23, 25, 26 e 29.
Perspectiva ou ponto de vista	Ângulo frontal	Presente no 4º quadrinho da Figura 25; 1º quadrinho da Figura 26; 1º e 3º quadrinhos da Figura 27 e 3º quadrinho da Figura 28.
	Ângulo oblíquo	Todas as tirinhas apresentam ângulo oblíquo.
	Ângulo na linha dos olhos	Presente em todas as tirinhas.
	Ângulo superior	Aparece apenas no 6º e 4º quadrinho, respectivamente, das Figuras 20 e 28.
	Ângulo inferior	Não está presente em nenhuma tirinha.

Fonte: Elaborado pela autora.

A metafunção interativa instancia as relações entre os participantes representados e interativos (observador/leitor/produtor da imagem). Essas relações são construídas por meio de realizações visuais como o olhar, a distância social, a perspectiva ou ponto de vista e ainda pela modalidade, que não foi abordada nesta pesquisa.

O olhar de oferta está presente em todas as tirinhas analisadas. Esse olhar não estabelece contato direto com o participante interativo, o qual se sente observando a cena e não fazendo parte dela, uma vez que o objetivo dessas tirinhas é narrar um fato. O olhar de demanda, por sua vez, aparece somente no 4º quadrinho da Figura 25, no 1º quadrinho da Figura 26, nos 1º e 3º quadrinhos da Figura 27 e no 3º quadrinho da Figura 28. Nesses quadrinhos, Katteca se volta para o participante interativo, chamando-o a interagir com ele. Aqui, o objeto do olhar e o gestual são direcionados para o participante interativo.

A distância social que predomina nas tirinhas é a pessoal/social, isto é, média distância, em que os participantes representados são mostrados da cintura para cima ou da parte superior das pernas para cima. Assim, a relação entre os participantes representados e interativo é mais distante, o que pode ser pelo fato de que as Tirinhas do Katteca retratam problemas do cotidiano, portanto, as pessoas, de forma geral, não querem que esses problemas façam parte de suas vidas, embora isso seja impossível, sendo quase uma negação à realidade própria do ser humano.

Nas Figuras 19, 20, 25 e 26, temos quadrinhos com distância social muito íntima/íntima, nos quais os participantes representados são mostrados em primeiríssimo plano ou *close up* extremo. O rosto do participante representado ocupa todo o espaço do quadrinho, denotando uma relação muito próxima, de intimidade com o participante interativo. Nesses casos, o participante interativo reconhece-se nas ações narradas.

A distância íntima/pessoal, em que o *close up* mostra acima dos ombros focando no rosto e cabeça, não está presente nas tirinhas analisadas. Podemos entender que, nessa distância, o observador parece tão próximo que poderia fazer parte da cena. Entretanto, as questões abordadas nas tirinhas analisadas não são atrativas a ponto de o participante interativo desejar estar tão próximo a elas. Essa também pode ser uma das razões pelas quais a distância impessoal está presente nas Figuras 21, 22, 23, 25, 26 e 29, isto é, em 54% das tirinhas analisadas, nas quais o participante representado não pode ser identificado, uma vez que é mostrado a uma distância muito longa, o que indica impessoalidade/relação sem intimidade com o participante interativo.

Com relação à perspectiva ou ponto de vista, o ângulo oblíquo e o ângulo na linha dos olhos estão presentes em todas as tirinhas analisadas. O ângulo oblíquo é aquele que indica afastamento em relação ao observador da imagem e o ângulo na linha dos olhos denota uma relação de igualdade de poder entre os participantes. Desse modo, a maioria dos acontecimentos narrados nas tirinhas não envolve o observador e coloca os participantes representados e interativos no mesmo nível de poder.

O ângulo frontal está presente apenas nos quadrinhos cujo olhar é de demanda: 4º quadrinho da Figura 25, 1º quadrinho da Figura 26, 1º e 3º quadrinhos da Figura 27 e 3º quadrinho da Figura 28. Nesses quadrinhos, Katteca se dirige ao participante interativo por meio do olhar de demanda, esse ângulo traz maior envolvimento do participante representado com o observador.

O ângulo superior aparece apenas nos 6º e 4º quadrinhos, respectivamente, das Figuras 20 e 28. Esse ângulo indica uma relação de superioridade entre os participantes representados. Na Figura 20, Katteca sente-se superior ao flanelinha e o ameaça; já na Figura 28, o policial da ROTAM mostra-se superior a Katteca ao dizer que está diminuindo a criminalidade no Estado, contrariando a denúncia da tirinha de que há roubo por todo lado.

A seguir, discutiremos os dados referentes à metafunção composicional, cuja síntese está descrita no Quadro 12.

Quadro 12 - Síntese da metafunção composicional na análise dos dados

METAFUNÇÃO COMPOSICIONAL		
Valor da Informação	Dado	Katteca, pastor, gazofilácio, flanelinha, Karmita, BR-153, fanático, fazendeiros do Amazonas, prédio do INCRA, agente de saúde, mosquito <i>Aedes Aegypti</i> , homem que foi assaltado, pedinte, carro do papa, braço do papa.
	Novo	Katteca dizimando, pastor, Fusca do Katteca depredado, Katteca dirigindo após ingerir bebida alcoólica, Katteca como repórter, caixa do banco, equipe de paramédicos, fazendeiros realizando manifestação em frente ao prédio do INCRA, médico urubu, Kattequinha, atendente de açougue, frequentadores do bar, Katteca decidindo largar o alcoolismo, mulher que teve o carro roubado, carro da ROTAM, bico da bomba de combustível, Katteca como repórter internacional, pedinte.
	Ideal	Balões de fala ou pensamento, 1º andar da Figura 25; 1º andar da Figura 26.
	Real	Karmita, 3º andar da Figura 25; 3º andar da Figura 26.
	Centro	Fusca do Katteca na Figura 21, no 3º quadrinho; fazendeiro líder do movimento a cavalo na Figura 23, 4º quadrinho; Katteca como denunciante do surto de dengue e mosquito <i>Aedes Aegypti</i> na Figura 26, 1º e 3º quadrinhos, respectivamente; pedinte na Figura 29 - 2º, 4º e 5º quadrinhos.
	Margem	Karmita, Kattequinha, Katteca repórter, dono do bar.
	Saliência	Negrito em palavras e interjeições
Negrito em todo o conteúdo verbal do balão de fala.		Enunciado do balão no 3º quadrinho da Figura 2; conteúdo verbal dos quadrinhos 1, 3 e 4 da Figura 23; conteúdo verbal do 1º balão de fala da Figura 24.
Tamanho maior em relação aos demais participantes representados.		Katteca na maioria das tirinhas.
Cores		Azul, vermelho, verde, amarelo, branco, preto.
Enquadramento	Conexão entre os elementos da imagem	Participantes representados juntos no mesmo quadrinho, conteúdo verbal e participantes, linha dos olhos lançada de um quadro para outro.
	Desconexão entre os elementos da imagem.	Linhas divisórias dos quadrinhos.

Fonte: Elaborado pela autora.

A metafunção composicional combina estruturas visuais de significados representacionais e interativos, fazendo com que a imagem resulte num todo significativo. A esfera composicional integra três significados: valor da informação, saliência e enquadramento.

O valor informacional é dado através da disposição dos elementos da imagem no espaço. É a maneira como esses elementos assumem posições entre si dentro desse espaço em termos de dado/novo, ideal/real, centro/margem.

Katteca é dado, informação conhecida, em todas as tirinhas analisadas, porque configura-se como a personagem principal das Tirinhas do Katteca, assim, está presente em todas. Ao analisar as tirinhas, percebemos que os demais participantes representados nas tirinhas, geralmente, são introduzidos como novo - informação nova, uma vez que caracterizam a denúncia ou crítica abordada. Contudo, no decorrer das narrativas, passam a ocupar a posição de dado, pois já foram apresentados aos leitores. Katteca, em ações bem específicas e simbólicas, as quais não lhe são habituais, ocupa a posição de novo, como nos seguintes casos: Figura 19, Katteca dizimando; Figura 20, Fusca do Katteca depredado; Figura 21, Katteca dirigindo após ingerir bebida alcoólica; Figuras 22, 23, 28, Katteca como repórter; Figura 27, Katteca reconhecendo o alcoolismo como destruidor de lares e decidindo abandoná-lo e, na Figura 29, Katteca como repórter internacional.

Os balões de fala ocupam, nas tirinhas, o topo dos quadrinhos, verticalmente. Essa posição refere-se a algo que é ideal, instanciado pela base, denotando uma situação idealizada e informações conceituais, visto que, nas tirinhas, o que é expresso pelo texto verbal nem sempre corresponde às ações dos participantes representados. É possível ainda identificar nas tirinhas o ideal/real, a partir da análise das tirinhas como um conjunto de três andares. Nas Figuras 25 e 26, o 1º andar das tirinhas expressa uma situação idealizada, opondo-se ao real, já o 3º andar é real e concreto.

Observamos que em alguns quadrinhos, os elementos ocupam o centro. Desse modo, realizam suas significações em termos de informação nuclear, essencial para a construção de significados, para os quais os demais elementos da imagem convergem e são subservientes. São eles: Fusca do Katteca na Figura 21, 3º quadrinho; fazendeiro líder do movimento a cavalo na Figura 23, 4º quadrinho; Katteca como denunciante do surto de dengue e mosquito *Aedes Aegypti* na Figura 26, 1º e 3º quadrinhos, respectivamente; pedinte na Figura 29 - 2º, 4º e 5º quadrinhos.

A saliência foi identificada nas tirinhas analisadas pelo uso do negrito, pelo tamanho maior de alguns participantes representados em relação aos demais e pelo emprego de cores quentes e frias. Percebemos que uma das características de Britvs, autor das tirinhas, é usar negrito em palavras, interjeições e até em todo o conteúdo verbal de alguns balões, que são centrais nas temáticas abordadas. Outra característica desse autor é apresentar o personagem Katteca em tamanho maior que os demais participantes representados, dando-lhe ênfase, uma

vez que ele é a personagem central das tirinhas. O autor ainda lança mão das cores quentes e frias nas roupas dos participantes representados para indicar sentimentos e atitudes. As cores utilizadas foram azul, vermelho, verde, amarelo, branco e preto, que se constituem como signos que podem indicar sentimentos, emoções e atitudes, influenciando nossas reações sobre o mundo que nos rodeia, de acordo com Zylberglej (2017, p. 36), “a ligação das cores com os nossos sentimentos são experiências universais profundamente enraizadas na nossa linguagem e no nosso pensamento”.

O enquadramento é observado nas tirinhas pela desconexão entre os elementos das imagens, por meio das linhas divisórias dos quadrinhos, que indicam passagem de tempo e individualizam as ações. A conexão está presente nos quadrinhos em que os participantes representados executam ações juntos. A conexão ainda por ver vista no conteúdo verbal conectado aos participantes pelo balão de fala ou de pensamento e nos vetores, geralmente, formado pela linha dos olhos, lançados de um quadro para outro.

Após a discussão dos dados, podemos perceber que a GDV fornece ao leitor categorias inspiradas na teoria semiótica social de Halliday para interpretação de imagens. Essas categorias permitem melhor compreensão das funções sociais dos textos e dos critérios seletivos do produtor de signos em relação ao potencial semiótico, conforme seus interesses e recursos acessíveis em sua cultura. Nas palavras de Kress e van Leeuwen (2006, p. 9) “um potencial semiótico é definido pelos recursos semióticos disponíveis para um indivíduo específico em um contexto social específico”¹²⁷.

Desse modo, na semiótica social, o produtor da imagem é, segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 8), um “criador de signos”¹²⁸, motivados¹²⁹ porque surgem do interesse do criador, que pratica o exercício da escolha na interação social, a partir de um sistema complexo de potenciais de significados linguísticos e não linguísticos. Assim, podemos afirmar que, nesta pesquisa, o autor das Tirinhas do Katteca, intencionalmente, utilizou a linguagem verbal, imagens e cores - modos semióticos - na composição de textos multimodais visando à produção de determinados significados relacionados ao cotidiano político, social e econômico que perpassa a vida em sociedade.

¹²⁷ Tradução nossa do trecho: “A semiotic ‘potential’ is defined by the semiotic resources available to a specific individual in a specific social context”.

¹²⁸ Tradução nossa do trecho: “The sign-maker”.

¹²⁹ Kress, Leeuwen e Leite-Garcia afirmam que os “signos surgem do nosso *interesse* em um dado momento [...] e ele [o interesse] adquire seu foco a partir de fatores do ambiente em que o signo está sendo produzido”. Tradução nossa do trecho: “*Signs arise out of our interest at a given moment [...] it gets its focus from factors in the environment in which the sign is being made*” (KRESS; LEITE-GARCIA; VAN LEEUWEN, 1997, p. 257).

Ainda com relação à semiótica social, os significados construídos na análise das tirinhas foram além das metafunções, pois consideramos tanto o contexto de situação quanto o contexto cultural em que estão inseridas, ao abordá-las criticamente, citando os fatos que levaram à publicação de cada tirinha. Conforme Halliday e Hasan (1985, p. 5), o contexto de situação “vai além do que é dito e escrito: inclui outros acontecimentos não verbais - o ambiente total em que um texto se desdobra”¹³⁰. O conhecimento do contexto situacional e cultural, isto é, o conhecimento pragmático, sem dúvida, tem papel fundamental no entendimento global das tirinhas, visto que amplia nossa compreensão e possibilita o engajamento de práticas de leituras.

Britvs, produtor das Tirinhas do Katteca, usou a linguagem verbal e a visual num processo de interação na construção de significados. Esses dois modos semióticos não se sobrepõem um ao outro, mas se complementam, uma vez que o texto verbal dos balões de fala ou de pensamento “amplia o significado da imagem ou vice-versa” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 18)¹³¹.

Finalizadas nossas análises e discussões, a seguir, apresentamos as considerações finais.

¹³⁰ Tradução nossa do trecho: “Goes beyond what is said and written: it includes other non-verbal going-on-the total environment in which a text unfolds”.

¹³¹ Tradução nossa do trecho: “The verbal text extends the meaning of the image”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar e discutir os resultados na seção anterior, retomaremos as questões de pesquisa pelas quais nos guiamos para atingir os objetivos propostos. Nossa investigação parte da seguinte questão: como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos nos textos multimodais? E apresentamos as seguintes questões complementares:

- (1) De que forma a Gramática do Design Visual auxilia na análise da linguagem visual ou multimodal?
- (2) Quais elementos linguísticos e não linguísticos caracterizam o gênero tirinhas?
- (3) Qual a sua função social das tirinhas?
- (4) O conhecimento sobre multimodalidade pode contribuir para a compreensão global do texto?

Desse modo, após a análise de tirinhas do Katteca, para a nossa questão principal de compreender como *palavra e imagem* se relacionam na produção de sentidos no texto multimodal, percebemos que a linguagem verbal está presente em todos os quadrinhos por meio dos balões de diálogo. Isso nos leva a compreender que palavras e imagens se relacionam nessas tirinhas de forma integrada na construção de sentidos. Dessa forma, o que não é dito por meio das palavras é dito pelas imagens.

Assim, a imagem não é uma ilustração do texto verbal e nem o texto verbal uma explicação da imagem, mas são signos complementares na produção de significados. Nessa perspectiva, o emprego apenas da linguagem verbal, nessas tirinhas, limitaria, e muito, a produção de sentidos, pois as imagens trazem informações fundamentais para o processo de compreensão global do texto e a inexistência de um destes dois modos semióticos tornaria a mensagem incompleta e até inconcebível ou ininteligível.

Kress e van Leeuwen (2006) explicam que nem todas as relações semânticas realizadas linguisticamente podem ser concretizadas por meio de imagens e vice-versa, isto é, existem relações que só podem acontecer linguisticamente, enquanto outras, só visualmente. Os dois modos não são alternativos no processo de comunicação, mas cada um tem limitações e potenciais de significação próprios, pois, conforme os autores da GDV (2006, p. 31)¹³² “diferentes modos semióticos - o visual, o verbal, o gestual, etc. - cada um tem suas potencialidades e suas limitações”, o que pode ser notado nas tirinhas analisadas, que utilizam dois modos semióticos num processo de interação entre si.

¹³² Tradução nossa do trecho: “That different semiotic modes – the visual, the verbal, the gestural, etc. – each have their potentialities and their limitations”.

Com relação à primeira pergunta de pesquisa, ressaltamos que as metafunções da GDV foram preponderantes na leitura das tirinhas, visto que nos fornecem um quadro descritivo para interpretar os significados criados a partir dos modos semióticos utilizados: linguagem verbal e visual. Logo, possibilitam melhor compreensão das imagens e, conseqüentemente, do texto multimodal, considerando que as metafunções representacional, ideacional e textual direcionam para o entendimento da imagem em suas várias perspectivas, para que o leitor compreenda os significados que podem ser gerados a partir das escolhas do produtor da imagem.

Para a segunda pergunta, observamos que as tirinhas são textos construídos por meio de imagens, cores e linguagem verbal. Contudo, para ser uma tirinha não é necessário a junção desses três modos semióticos, podendo ela ser somente imagética. Em relação à função social da tirinha, evidenciamos que esse gênero reflete a cultura e valores de seu país de origem, abordando questões sociais pertinentes ao cotidiano, relacionadas às diversas áreas da vida em sociedade. Sua função está relacionada às denúncias sociais, reflexões sobre os fatos do dia a dia e ainda visam ao humor.

A respeito da última pergunta de pesquisa, compreendemos que os conhecimentos sobre multimodalidade são fundamentais para a compressão dos textos multimodais, uma vez que esses estão presentes nas variadas esferas da atividade humana e são construídos a partir de mais de um modo semiótico. Dessa maneira, emerge a relevância de se desenvolver habilidades que capacitem o leitor/escritor a interagir em diferentes situações sociodiscursivas, com competência para ler/interpretar os modos semióticos que compõem os textos multimodais, isto é, considerar no processo de leitura todas as linguagens empregadas no texto.

Nesta pesquisa, inferimos que o conhecimento sobre a inter-relação entre *palavra e imagem* nos leva a realizar uma leitura mais aprofundada e consistente, entendendo que um modo semiótico complementa o outro. Desse modo, compreendemos que os textos multimodais devem ser lidos a partir da correlação entre todos os modos semióticos neles inscritos. Assim, confirmamos a hipótese de pesquisa de que a falta de conhecimento acerca da interação entre *palavra e imagem* na produção de sentidos de textos multimodais dificulta a compreensão, interpretação e construção de significados do texto.

Ao analisarmos o contexto de produção das tirinhas, percebemos que a pragmática é de suma importância na leitura das tirinhas e dos textos de forma geral, pois tudo o que ocorre no nosso cotidiano tem uma dimensão pragmática, por isso, é indispensável considerar os elementos contextuais na produção de leitura. Por meio da pragmática, entendemos melhor

como a língua extrapola o literal, uma vez que as informações dadas pelas estruturas linguísticas - o que é dito - nem sempre são suficientes para a construção de significados no processo de leitura. Em outras palavras, a pragmática traz à cena os pressupostos, a partir dos quais é produzida uma leitura que leva em conta o sistema de crenças subjacentes aos atos de fala.

O enfoque qualitativo, na análise das tirinhas, permitiu-nos conhecer e refletir sobre aspectos subjetivos dos fatos que não poderiam ser revelados em dados quantitativos. Essa metodologia foi adequada, especialmente, para percebermos informações relacionadas ao contexto de situação e de cultura, as quais interferem diretamente nas escolhas do produtor da imagem (cartunista) quanto ao uso dos modos semióticos e, conseqüentemente, na produção de significados.

Os resultados deste trabalho podem contribuir não só para a ampliação da formação do leitor, como também para a prática de ensino da maioria das disciplinas, em especial, língua e literatura, a fim de que se forme um leitor capaz de atribuir sentidos menos superficiais ao texto. Entendemos que o desconhecimento de sentidos engendrados em um gênero multimodal é um impeditivo para a compreensão do texto em sua totalidade.

Diante do exposto, é importante ressaltar que esta dissertação teve o propósito de contribuir com os estudos sobre a teoria da multimodalidade, da semiótica social e da gramática do design visual aplicada à análise de tirinhas. Contudo, não se pretende, nem seria razoável, pretender esgotar esse assunto, pois ele apresenta muitos aspectos a serem explorados, como por exemplo, a aplicação pedagógica dos conceitos aqui trabalhados para o ensino de leitura e interpretação, o que abre espaço para muitas outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Uma experiência de análise filosófica. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de P. Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 307-336.
- BELÉM, Euler França. O Popular demite Britvs, criador do Katteca. *Jornal Opção Online*, Goiânia, 06/01/2020. Disponível em <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/o-popular-demite-britvs-criador-do-katteca-229767/>. Acesso em 30 de jun de 2020.
- BEZERRA, B. *Gêneros no contexto brasileiro: questões [meta]teóricas e conceituais*. São Paulo: Parábola, 2017.
- BRAIT, Beth. O texto nas reflexões de Bakhtin e do Círculo. In: BATISTA, Ronaldo de Oliveira (org.). *O Texto e seus conceitos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016, p. 13-30.
- BIEMBENGUT SANTADE, Maria Suzett. A metodologia de pesquisa: instrumentais e modos de abordagem. In: SIMÕES, Darcilia; GARCÍA, Flávio (org.). *A pesquisa científica como linguagem e práxis*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 95-109. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/livro_a_pesquisa_cientifica_como_linguagem_e_praxis.pdf Acesso em: em 05 de maio de 2021.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Semiótica e totalitarismo*. São Paulo: Contexto, 2020.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BRONCKART, JeanPaul. *Atividades de linguagem, textos e discursos*. Por um interacionismo sociodiscursivo. São Paulo: Editora da PUCSP, EDUC, 1999.
- COSTA, Jorge Campos da. *A relevância da pragmática na pragmática da relevância*. [Recurso eletrônico] Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- CUNHA, Andreia Honório da. *Tiras e gramática do design visual: a produção de sentidos no gênero multimodal*. 2017. 198 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/20040>. Acesso em 20 de set. de 2019.
- DIONÍSIO, A. P. Multimodalidade discursiva na atividade oral e escrita (atividades). In: MARCUSCHI, L. A.; DIONÍSIO, A. P. (org.). *Fala e escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

- DIONISIO, A. P. *Multimodalidades e leituras: funcionamento cognitivo, recursos semióticos, convenções visuais*. Recife: Pipa Comunicação, 2014.
- DOLZ, J.; NOVERBAZ, N.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e o escrito: apresentação de um procedimento. In: DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 95-128.
- DUBOIS, Jean *et. al.* *Dicionário de Linguística*. Tradução de Prof. Dr. Izidoro Blickstein. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- EGGINS, S. *An introduction to Systemic Functional Linguistics*. 2. ed. London - New York: Continuum, 1994.
- FÁVERO, L. L.; KOCH, I. V. *Linguística textual: uma introdução*. São Paulo: Cortez, 1994.
- FIDALGO, Antônio; GRADIM, Anabela. *Manual de Semiótica*. UBI – Portugal 2004/2005. Disponível em www.ubi.pt. Acesso em: 20 de jan. de 2021.
- FIORIN, J. L. *Introdução à linguística*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FLICK, Uwe. *Designing qualitative research*. Los Angeles: Sage, 2007.
- FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. p. 25-40.
- GERHARDT, Tatiana Engel. A construção da pesquisa. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (org.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p. 43-64.
- GIL, A. A. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas São Paulo*, v. 35, n.3, p, 20-29 Mai./Jun. 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rae/v35n3/a04v35n3.pdf>. Acesso em: 30 de abr. De 2021.
- GRICE, H. P. *Logic and conversation*. Harvad University Press. Copyright, 1975.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Language, context and text*. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- HALLIDAY, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social – La interpretación social del lenguaje y del significado*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica da Argentina, 2001.

HALLIDAY, M. A. K.; Matthiessen, C. *An Introduction to Functional Grammar*. Oxford University Press, 2004.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JEWITT, C. An introduction to multimodality. In: JEWITT, C. (Editor). *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*. London and New York: Routledge, 2010, p. 14-27.

JORNAL O POPULAR. Tirinhas do Katteca. *O Popular Online*. Goiânia, edições online de agosto a outubro de 2019. Disponível para assinantes em: <https://opopular.com.br/>.

KATO, Mary. *No Mundo da Leitura: Uma perspectiva psicolinguística*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

KOCH, Ingedore; TRAVAGLIA, Luiz C. *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez, 1992.

KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore V. *Oralidade e gêneros emergentes*. São Paulo: UNICAMP/CNPq, 2021. Disponível em: www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/SENALE_IV/IV_SENALE/Ingedore_Koch.htm. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

KOCH, Ingedore V.; ELIAS, Vanda M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3. ed. 13. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

KRESS, Gunther. *Linguistic processes in sociocultural practice*. Oxford University Press, 1989.

KRESS, G. *Writing the future: English and the Making of a Culture of Innovation*. New York: Routledge, 1995.

KRESS, G. R.; LEITE-GARCIA, R.; VAN LEEUWEN, T. Discourse Semiotics. In: VAN DIJK, T. *Discourse as Structure and Process*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, p. 256-291, 1997.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images: the grammar of visual design*. 5. ed. London; New York: Routledge, 2006.

KRESS, G. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London; New York: Routledge, 2010.

LEVINSON, Stephen C. *Pragmática*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARCUSCHI, Luiz A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais & Ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 19-38.

MENDONÇA, Márcia R. de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais & Ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 209-224.

MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Ana C. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. v. 3. 5. ed. São Paulo: Cortez Editora. 2011.

NASCIMENTO, R. G.; BEZERRA, F. A. S.; HEBERLE, V. M. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. *Linguagem & Ensino*. v. 14. n. 2. p. 529-552, 2011. Disponível em: <http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/38>. Acesso em: 08 de jul. de 2020.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática funcional: interação, discurso e texto*. São Paulo: Contexto, 2018.

NEVES, Maria Helena de Moura. Língua falada, língua escrita e ensino: reflexões em torno do tema. In: URBANO, H. *et al.* (org.). *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia ensino*. São Paulo: Cortez, 2001.

NICOLAU, Vitor. *Tirinhas & mídias digitais: a transformação deste gênero pelos blogs*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

OLIVEIRA, Roberta Pires de. *et.al. Semântica: 6º período*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2012.

OLIVEIRA, Rosane Reis; AURORA, Aline. *Os fatores de textualidade em abordagem semiótica*, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mw2G6f1fH4A>. Acesso em 15 de set. de 2021.

OLIVEIRA, Francisca Verônica Araújo; FERREIRA, Fernanda Castro. A tirinha de humor Mafalda: uma análise da representação narrativa. *Revista Alpha*. n. 16, dez. Centro Universitário de Patos de Minas, 2015, p. 98 -107. Disponível em <https://docplayer.com.br/41383708-A-tirinha-de-humor-mafalda-uma-analise-da-representacao-narrativa.html>. Acesso em 20 de set. de 2019.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. *Manual de pesquisa em estudos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2019.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. [recurso eletrônico]. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, LucVan. *Manual de investigação em ciências sociais*. Tradução de J. M. Marques, M. A. Mendes e M. Carvalho. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995.

RAMOS, Paulo. *Tiras no Ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. *In*: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005, p. 184-206.

RODRIGUES, Rosangela Hamives. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. *In*: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005, p. 152-183.

SAUSSURE, F. *Escritos de Linguística Geral*. Texto organizado e editado por Simon Bouquet e Rudolf Engler. São Paulo: Cultrix, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

SILVEIRA, Denise Tolgo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. *In*: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (org.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p. 31-42.

SIMÕES, Darcília. *O livro sem legenda e a redação*. Tese de doutoramento em Letras Vernáculas. Orientação Maria Helena Duarte Marques. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

SIMÕES, Darcília. Semiótica e Ensino: estratégias para a leitura e textualização. *SOLETRAS*. Ano IV. n. 07. São Gonçalo: 130 UERJ, jan./jun. 2004.

SIMÕES, Darcília. *Semiótica e Ensino*. Letramento pela imagem. Rio de Janeiro: 4. ed. Dialogarts, 2017.

SIMÕES, Darcília. *Para uma Teoria da Iconicidade Verbal*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SIMÕES, Darcília. Iconicidade nos signos multimodais das HQS. Artigo apresentado no VIII Colsemi - "Semiótica e culturas em diálogos". Rio de Janeiro: UERJ, 2021.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de Leitura*. Tradução de Cláudia Schilling. 6. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

VAN LEEUWEN, T. Multimodality. *In*: SIMPSON, J. (Editor). *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*. London and New York: Routledge, 2011, p. 668-682.

VIEIRA, Josenia; SILVESTRE, Carminha. *Introdução à Multimodalidade: Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica e Semiótica Social*. Brasília: J. Antunes Vieira, 2015.

ZYLBERGLEJD, Raissa. *A influência das cores nas decisões dos consumidores*. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola Politécnica, 2017. Disponível em: <http://repositorio.poli.ufrj.br/monografias/monopoli10023496.pdf>. Acesso em: 12 de jul. de 2021.