



Semiótica Social: intersemiotizações dos significados imagéticos na Gramática do *Design Visual*

Social Semiotics: Intersemiotizations of Image Meanings in Visual Design Grammar

Arlete Ribeiro Nepomuceno

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais/Brasil
arletenepo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6063-1603>

Maria Clara Gonçalves Ramos

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul/Brasil
CNPq

mariaclararamos43@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8204-5987>

Vera Lúcia Viana de Paes

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais/Brasil
Fapemig

verapaes2@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7501-3514>

Resumo: Neste artigo, objetivamos analisar múltiplos significados semiótico-imagéticos que constroem e/ou representam significados sociais, estabelecem interação e organizam os elementos da composição dos textos, numa malha multimodal, na consideração do contexto. Para atender a esse propósito, ancoramo-nos nos pressupostos teórico-metodológicos da Semiótica Social, numa abordagem multimodal, preconizada por Hodge e Kress (1998), Kress (1997; 2003; 2010), com ênfase nas categorias analíticas da tríade de significados metafuncionais, propostos por Halliday (2014 [1985]) e incorporados pela Gramática do *Design Visual* (Kress; van Leeuwen, 2006 [1996]). Metodologicamente, para uma análise qualitativo-interpretativista, o *corpus* selecionado é composto por um *frame* da primeira temporada da série nacional “Bom dia, Verônica” (2020), disponível na plataforma *streaming Netflix*, um *meme* sobre o

príncipe Charles (2022), um cartaz publicitário do Baile da Santinha (2022) e uma charge sobre a espetacularização da violência pela mídia (2023), veiculados no suporte midiático *Instagram*. Este estudo justifica-se pela necessidade de (re)conhecimento e entendimento da ampliação semântico-pragmática de significados orquestrados no todo social na e pela língua(gem). A partir disso, concluímos que textos construídos por multisssemioses são recorrentes na sociedade moderna, para atender a diferentes formas de divulgação, narrando experiências e construindo conceitos; estabelecendo relações interpessoais e organizando as informações.

Palavras-chave: Multimodalidade; Semiótica Social; Gêneros Discursivos.

Abstract: In this article, we aim to analyze multiple semiotic-imagery meanings that construct and/or represent social meanings, establish interaction and organize the elements of text composition, in a multimodal mesh, taking the context into account. To meet this purpose, we are anchored in the theoretical-methodological assumptions of Social Semiotics, in a multimodal approach, put forth by Hodge and Kress (1998), Kress (1997; 2003; 2010), with an emphasis on the analytical categories of the triad of metafunctional meanings, proposed by Halliday (2014 [1985]) and incorporated by the Grammar of Visual Design (Kress; Van Leeuwen, 2006 [1996]). Methodologically, for a qualitative-interpretivist analysis, the selected *corpus* is composed of a frame from the first season of the national series “Bom dia, Verônica” (2020), available on the *Netflix* streaming platform, a meme about Prince Charles (2022), an advertising poster for the Santinha Ball (2022) and a cartoon about the spectacularization of violence by the media (2023), published on the media platform *Instagram*. This study is justified by the need for (re)knowledge and understanding of the semantic-pragmatic expansion of meanings orchestrated in the social whole in and through language. From this, we conclude that texts constructed by multisemioses are recurrent in modern society, to serve different forms of dissemination, narrating experiences and constructing concepts; establishing interpersonal relationships and organizing information.

Keywords: Multimodality; Social Semiotics; Discursive Genres.

Recebido em 1º de março de 2023.

Aceito em 02 de maio de 2024.

1 Introdução

Charge, *meme*, *frame* e cartaz publicitário são alguns dos infundáveis gêneros discursivos-que apresentam o modo como a

língua(gem) ressignifica, discursivamente, necessidades, sentimentos, desejos, crenças, ideologias, valores sociais, informações etc. As inter-relações veiculadas pelos gêneros, que permeiam as práticas sociais, nos apontam que a natureza deles é multimodal, por estabelecer conexões por meio de semioses que fogem à convenção semiótica tradicional *saussuriana*, para a qual os signos linguísticos são arbitrários. Distante disso, a Semiótica Social, doravante SS, reflete sobre a condição humana atrelada a intenções comunicativas, cujos propósitos são motivados e articulados a micro e macrocontextos. Nessa perspectiva, o signo motivado é constantemente ressignificado como produto de processos sociais.

O processo de globalização, com a expansão da *internet*, oportunizou o surgimento de novos modos de representação e de comunicação social, com textos que atendam à realidade de internautas cada vez mais hiperconectados. Para Lévy (2010), a hiperconexão, na cibercultura, promove uma ligação instantânea e imediata entre as pessoas, que compartilham, curtem, comentam e interagem entre si no ciberespaço. Devido a isso e à necessidade de adaptação à sociedade visual do agora, os gêneros são veiculados numa variedade crescente de artefatos semióticos, divulgando valores e (re)formando identidades sociais pelo texto, via sistema de transitividade imagético.

A modernização das práxis humanas intensifica a necessidade de novos agenciamentos entre gêneros discursivos e sociedade, devido às roupagens mais dinâmicas e multimodais da atualidade, para que as pessoas interajam socialmente. Nesses termos, a hibridização textual, calcada na visão discursivo-semiótica, vai de encontro às concepções tradicionais e estruturalistas de Saussure (2006), que separa *langue* e *parole*, passando a dialogar com a vertente sociosemiótica.

No signo de Saussure, significante e significado são convencionados pelo social, numa relação arbitrária, e o significado (semântico) é o pensamento realizado no som (fonético). Contudo, para a SS, significante (forma) e o significado realizam-se no nível correspondente: o lexical. Assim, se o significante é uma palavra, deve ter correspondência no nível lexical, e não no fonológico. Em outras palavras, Kress (2005) advoga que, ao identificarmos qualquer objeto, cenas, experiências e fenômenos no mundo, imediatamente acionamos o sistema lexical que os nomeia e o lugar social nos quais eles se encaixam. Portanto, ele discorda de Saussure, que categorizou isso no sistema fonológico. Para Saussure, a

força social e coletiva estabelece a arbitrariedade do signo, mantendo-os estáveis, independentemente da motivação do indivíduo.

Segundo Kress (2005), a noção de arbitrariedade do signo vai contra os interesses dos produtores deles, negandolhes, pois a constituição interna de modos semióticos revela o interesse destes, e a composição das semioses revela constantes mudanças, em vez de rigidez ou repetição. Por essa razão, o termo arbitrário é substituído pelo termo “motivado” para todos os tipos de signos, tendo em vista que significante e significado abrangem o componente social, por sua vez, político e ideológico.

Os autores da SS, como Halliday (1985; 2014) e Kress (1997; 2003; 2010), definem os gêneros discursivos como formas de comunicação que possuem características específicas, como a estrutura, a linguagem utilizada, o propósito comunicativo e o contexto em que são produzidos. Nessa ótica, os gêneros são moldados pelas convenções sociais e culturais das comunidades em que são utilizados, sendo considerados produtos de práticas sociais, não apenas formas de expressão linguística, mas refletindo também relações de poder, identidades culturais e formas de interação social que existem nas comunidades em que são produzidos e utilizados. Ademais, a análise dos gêneros discursivos também pode contribuir para o desenvolvimento da competência comunicativa dos indivíduos e dos grupos sociais.

De acordo com a SS, a multimodalidade é característica inerente a qualquer texto (Kress, 2003), pois a comunicação humana não se limita apenas à linguagem verbal, mas também envolve vários modos semióticos: imagem, som, gesto, espaço, cores etc. Assim, os gêneros discursivos são formas de comunicação multimodais, que combinam diferentes modos semióticos, para transmitir informações e significados, moldados pelas necessidades comunicativas e convenções culturais, sendo analisados em relação ao contexto sociocultural.

Nessa abordagem, os gêneros são produtos da interação social complexa, envolvendo múltiplos interlocutores e diferentes contextos comunicativos e requerendo uma compreensão das relações sociais e das formas de interação que existem nas comunidades em que são utilizados. Eles são importantes para a construção e para a negociação de significados em diferentes contextos sociais e para a utilização de diferentes artefatos semióticos, permitindo que os falantes expressem intenções comunicativas de forma mais clara e eficaz, levando em conta as particularidades do contexto em que estão inseridos.

Em linhas gerais, na perspectiva da multimodalidade e da SS, o conceito de texto é extenso. Nessa configuração ampla sobre texto, incluem-se a linguagem verbal e a ligação entre outros modos semióticos (intersemioses), sendo o texto uma unidade comunicativa complexa, na qual diferentes elementos semióticos interagem entre si para criar um significado global.

Marcando uma nova fase de estudos, do texto como processo e produto, pontuam Halliday e Hasan (1989):

O **texto** é um **produto** no sentido de que é uma produção, algo que possa ser registrado e estudado, dotado de uma determinada construção que pode ser representada em termos sistêmicos. É um **processo** no sentido de ser um processo contínuo de escolhas semânticas, um movimento por meio de uma rede de significados potenciais, com a qual cada conjunto de escolhas constitui o meio para estabelecer o próximo conjunto (Halliday; Hasan, 1989, p.10, grifos nossos).

Isso posto, a superfície dos textos é apenas a base por meio da qual análises multimodais são elaboradas, na exploração de metamodos linguísticos plurissignificativos, responsáveis por desvelar intenções sociocomunicativas e divulgar, por exemplo, identidades constantemente (re)construídas. Nessa direção, apontam Gualberto, Brito e Pimenta (2021):

Multimodalidade não é uma teoria, e sim uma forma de observar, abordar e analisar os textos. Ela está no olhar interdisciplinar que o pesquisador lança sobre o texto. Olhar esse que vai guiá-lo(a) a enxergar as diversas formas comunicacionais presentes, e não apenas as ligadas ao verbal, como múltiplos modos de comunicação dentro do processo de semiose (Gualberto; Brito; Pimenta, 2001, p. 14).

De posse da inter- e transdisciplinaridade, gêneros discursivos, a exemplo de charges, *memes*, *frames* (capturas de tela) e cartazes publicitários, nada mais são que a concretude da plasticidade linguística, em que o intercâmbio verbo-visual projeta uma sociedade muito mais inovadora e consciente das novas modalizações discursivas, à medida que interagem socialmente por textos diversos.

A título de ilustração, um anúncio publicitário pode utilizar uma imagem, um texto verbal e uma música para comunicar uma mensagem persuasiva ao público-alvo, consumidor prospectado. Nesse viés, diferentes modos semióticos possuem diferentes recursos expressivos e

podem ser mais ou menos adequados para a transmissão de certos tipos de significados. Cabe ao *signmaker* (produtor de signos) distinguir qual recurso semiótico é mais adequado. Assim, de acordo com o propósito comunicativo, uma imagem pode ser mais eficaz do que a linguagem verbal para transmitir informações visuais, enquanto a linguagem verbal pode ser mais eficaz para transmitir informações conceituais e abstratas.

Este estudo se justifica pela necessidade de (re)conhecimento e entendimento da ampliação semântico-pragmática de significados imagéticos orquestrados no todo social na e pela língua(gem), pois ilustra como os discursos vão se tecendo de diferentes modos nas interações com o meio.

Assim sendo, como objetivo geral, analisamos múltiplos significados semiótico-imagéticos que constroem e/ou representam significados sociais, estabelecem interação e organizam os elementos da composição dos textos, numa malha multimodal, na consideração do contexto. De modo específico, objetivamos discutir e analisar a importância da interface multissemiótica no desmascaramento de ideologias e de aparelhamentos de poder nas relações interpessoais manifestadas pelas lentes visuais, ratificando a existência discursiva de manipulações por textos multimodais.

Metodologicamente, realizamos uma análise qualitativo-interpretativista. A análise das imagens e da organização delas junto aos textos dos gêneros midiáticos selecionados realizou-se a partir da Multimodalidade e da Gramática do *Design Visual*, de agora em diante GDV, propostas por Kress e van Leeuwen (2006[1996]). Usando esses aparatos teórico-metodológicos, consideramos ferramentas analíticas das funções comunicativo-imagéticas de representação, interação e composição.

Nesse sentido, aventamos a hipótese de que a linguagem multimodal manifesta-se como uma forma de comunicação expressiva, cujas imagens são também sistêmico-funcionais e socialmente acordadas entre usuários de uma dada língua, já que o mundo em si é textualizado. A multimodalidade e o sistema funcional estão interligados, à medida que os recursos multimodais são selecionados e combinados, para realizar funções comunicativas específicas.

Além dessa introdução, para embasar teoricamente este trabalho, discorreremos sobre a SS na seção seguinte, a Multimodalidade e a Gramática Sistêmico-Funcional, quanto à articulação dos significados

manifestados por semioses verbo-visuais. Em seguida, apresentamos a GDV, na esteira de Kress e van Leeuwen (2006[1996]), entrecortada pelos significados imagéticos representacionais, interativos e composicionais. Na terceira seção, expomos os procedimentos teórico-metodológicos. Depois, nas análises, aplicamos as considerações teóricas à prática social de multimodos presentes nos gêneros sob análise. Por último, evidenciamos a conclusão a que chegamos.

2 Revisitando conceitos: da Semiótica Social à Gramática do Design Visual

2.1 Semiótica Social e Gramática Sistêmico-Funcional

Seguindo influências dos estudos pós-estruturalistas, a SS (terceira escola que se iniciou na Austrália, na década de 1980) defende a realização de textos sob enfoque linguístico verbal e também a partir de modos outros de representação, como semioses imagéticas de gestos, expressões faciais, olhares, *layouts*, enquadramentos. À luz disso, a SS, calcada na concepção de Halliday (1985), adota a categorização de multimodos semióticos, em vez do termo linguagem, já que, na forma, “linguagem” associa-se à língua, podendo levar a entender a obrigatoriedade textual de modos verbais. Ela envolve, para Hodge e Kress (1988, p. 261), “significados socialmente construídos através de formas e práticas semióticas e de textos semióticos de todos os tipos da sociedade humana, em todos os períodos da história humana”.

Marcando filiação aos estudos *hallidayianos*, a SS convalida a relação intrínseca entre língua, cultura e sociedade, em que os enunciados linguísticos só se realizam com interesses comunicativos, correlacionando um sistema de significados motivados socialmente e contextualizados por convenções que formam a cultura humana. Os artefatos multissemióticos são acionados para que a interação entre os interlocutores possa ser efetivada, entrecortados, funcionalmente, por contextos de cultura (ideologias naturalizadas pelo senso comum) e situação (discursos específicos influenciados por arranjos ideológicos).

Essa inter-relação multimodal é, em certa medida, estudada pela GSF, consoante Halliday e Matthiessen (2014 [2004]), cujo estrato linguístico é analisado por uma conexão com o social, com funções sociais da língua(gem) realizadas no nível léxico-gramatical, no sistema

de transitividade (eixo sintagmático). Ainda que Halliday (1985; 2014) tenha considerado a relevância *signica* de semioses verbais – oral e escrita – e visuais – gestos, expressões etc –, a faceta *imagética* não foi tão contemplada. Por isso, a GDV, tributária dessa engrenagem *sociossemiótica*, interessa-se também pela transitividade visual, como se levasse à existência uma “*gramática*” *pictórica*, também decorrente da SS, segundo Hodge e Kress (1988); Kress (1997; 2003; 2010) e Kress e van Leeuwen (2006[1996]).

Na esteira de Halliday e Hassan (1989[1985]), *semioticamente*, é possível estudar toda e qualquer manifestação de linguagem, a partir de significados mobilizados por contextos diversos, em que a língua se comporta como sendo apenas uma das maneiras de significar as coisas e o mundo. Para Hodge e Kress (1988):

É a *semiótica*, algum tipo de *semiótica*, que precisa promover a possibilidade de uma prática *analítica* para as diversas pessoas, em diferentes disciplinas, que lidam com diferentes problemas de sentido social e precisam de formas para descrever e explicar os processos e as estruturas por meio dos quais os sentidos são *construídos* (Hodge; Kress, 1988, p. 2).

Isso posto, *multimodos linguísticos* são estudados atuando na *representação* das coisas no mundo de maneira *motivada*, em que a *concretude* das realizações linguísticas determina os diferentes interesses *discursivos* dos interlocutores envolvidos numa *interação* com o meio. Nesse contexto, Kress e van Leeuwen (2006[1996]), a partir do escopo dos estudos de Halliday (2014[1985]), valem-se da base *sociossemiótica* da linguagem para a *leitura* de imagens.

2.2 Gramática do *Design Visual*

Pelas lentes da *multimodalidade*, texto e discurso se *ampliam* e *complementam-se* em termos de significado e expressão, já que diversos modos *semióticos* se *fundem*, (re)construindo e organizando-se por maneiras *plurissignificativas*. A perspectiva *multimodal* oportuniza o poder de *significação multissemiótica* aos produtores de textos e a quem *interage* com essas produções, ao passo que a GDV possibilita a *análise* desses modos mistos, sobretudo a *sintaxe visual*.

Kress e van Leeuwen (2006[1996]) acreditam que uma *imagem* também pode ser lida em forma de texto, pois possui *sentido* e *intenção*,

tal qual o sistema semiótico verbal, com cenas que enunciam discursos diversos, promovendo transformações consideráveis na paisagem semiótica dos textos. Assim, a GDV endossa que, na concretude, a linguagem filia-se, pelo estrato imagético, aos significados que emergem da totalidade social, com signos manipulados pelo senso comum, para divulgar o modo como representam o mundo, narrando e conceitualizando as experiências por que passam (significados representacionais), a maneira como interagem e comunicam-se (significados interativos) e a organização multissemiótica estabelecida (significados composicionais).

Kress e van Leeuwen (2006[1996]), em diálogo com a GSF, inspirados pela SS, articulam as macrofunções de Halliday e Matthiessen (2014[2004]) ao sistema semiótico imagético, explorando um inventário de possibilidades analíticas, a partir das quais, assim como na linguagem verbo-semiótica, são investigados significados e intencionalidades discursivas que emergem de textos multissemióticos.

Assim é que Kress e van Leeuwen (2006[1996]) legitimam a importância das metafunções de Halliday e Matthiessen (2014[2004]), agregando a elas a necessidade de uma abordagem que se volte, por exemplo, ao sistema de transitividade visual, buscando evidenciar que, do mesmo modo que a semiótica verbal, imagens também são altamente expressivas e significativas, cujas escolhas e combinações nos eixos paradigmático e sintagmático acontecem de forma motivada e estratégica por parte de quem discursa imageticamente. Isso porque, para esses linguistas sobreditos, o código visual pode ocorrer concomitante à linguagem verbal, num espaço sociocultural em que são manifestadas ideologias e crenças, numa rede (extra)linguística de contextos de cultura e de situação, processando-se artefatos sígnicos multimodais.

A GDV renomeia as metafunções *hallidayianas* ideacional, interpessoal e textual, classificando-as como significados representacionais, interativos e composicionais, nesta ordem de correspondências, com a língua(gem) visual possibilitando um feixe de opções inesgotáveis de representações, conceitos, interações e organizações, com um modo de leitura que ajuda a descrever a realidade social. Imageticamente, a GDV, para Kress e van Leeuwen (2006[1996]), confirma a relevância da análise visual, por provar a existência de artefatos semióticos multidimensionais para além das convenções verbais, passando a tratar a imagem também de forma transitiva.

2.2.1 Significados semióticos representacionais: as experiências

Inspirados pelo componente ideacional da GSF, para a qual, no sistema semiótico verbal, via sistema de transitividade, experiências no mundo interior e exterior são codificadas, Kress e van Leeuwen (2006[1996]) atestam, analogamente, como o sistema semiótico imagético se configura na divulgação de experiências e eventos pelos significados representacionais. Também ocorrendo no sistema de transitividade, os significados representacionais, projetados numa *mise-en-scène* imagética, referem-se às ações (verbos/processos), aos participantes ou aos objetos envolvidos (grupos nominais/participantes) e às circunstâncias (advérbios/grupos adverbiais).

Se, por um lado, na semiose verbal, o encadeamento léxico-gramatical determina o sentido esperado, nos discursos imagéticos, por outro lado, a atribuição semântica fica condicionada aos níveis de afinidade estabelecidos entre os participantes representados e interativos. Inserida em um contexto de situação, essa metafunção é depreendida a partir do campo (objetos, pessoas e eventos representados), modo (escolhas de *design* visual que representam esses elementos) e ponto de vista (posição do observador em relação ao campo visual e à perspectiva adotada na representação), correspondentes às variáveis sociosemióticas do contexto de situação: campo, relação e modo (Halliday; Matthiessen (2014[2004])).

Nas estruturas visuais, nos significados representacionais, a linguagem efetiva-se nos processos ditos narrativos e conceituais, ambos recortados para análise a ser realizada. Os processos narrativos são identificados por vetores (verbos no sistema de transitividade verbal) que partem da linha dos olhos de um participante representado em direção a um participante ou objeto, guiando o olhar do leitor na cena. Eles são responsáveis por representar o desdobramento de ações e eventos no mundo, apresentando participantes em processos acionais ou envolvidos em acontecimentos, em circunstâncias. Os participantes representados na projeção visual, por exemplo, vetorizam (re)ações, pensamentos e falas, com conexões que demonstram a natureza da ação presente na cena, indicando movimento ou direcionalidade, como expressões faciais e corporais, gestos, olhares que ajudam a estabelecer um elo entre eles na imagem.

No que concerne ainda aos processos narrativos, há a recorrência de processos de (re)ação, mental, verbal etc., entre os quais, por atingir o escopo desta pesquisa, selecionamos os de (re)ação e verbal. Os processos narrativos de ação indicam ações dos participantes (ator e

meta) envolvidos no mundo concreto e material, com a realização dessas ações podendo ocorrer com várias possibilidades de representação, subcategorizados em: ação transacional unidirecional, ação não transacional unidirecional e ação bidirecional.

O processo narrativo de ação transacional unidirecional, imagetivamente, materializa-se por verbos transitivos (diretos e indiretos) com a presença de um ator (pratica ação em direção a outro participante) e um meta (afetado pela ação). Já o processo narrativo de ação não transacional unidirecional não explicita o ator na oração, sem ação diretiva, pois os verbos costumam ser intransitivos. Quando verbos transitivos diretos aparecem, mas sem demarcação de quem executa a ação, é porque há um interesse discursivo de mascará-lo. Por outro lado, o processo narrativo de ação bidirecional estrutura-se com voz reflexiva, em que tanto o ator quanto o meta praticam e recebem a ação, com vetores, portanto, que surgem dos dois.

Além do caráter acional, a estrutura narrativa também apresenta processos narrativos de reação, voltados, em geral, às expressões faciais dos participantes representados, externando sentimentos e estados (medo, tristeza, felicidade, sorriso, raiva, angústia etc.). Nesse contexto, há um vetor que parte da linha dos olhos de determinado participante (reator) na cena enunciativa, o qual observa e reage a algo que acontece na imagem, dirigindo-se a outro participante que, na representação semiótica, torna-se o centro da atenção (fenômeno). Esses processos podem ser de reação unidirecional transacional, unidirecional não transacional e bidirecional transacional.

O processo narrativo de reação unidirecional transacional representa o olhar (vetor) do participante dirigindo-se à ação que está na *mise-en-scène*, com a demarcação de reator-vetor-fenômeno. Na direção contrária, o processo narrativo de reação não transacional não apresenta fenômeno, pois o alvo da atenção do participante representado está fora da imagem, contando, assim, apenas com reator-vetor. Soma-se a esses dois processos de reação o processo narrativo de reação bidirecional transacional que representa ação e reação simultaneamente, visto que relaciona o olhar do participante que reage a uma ação na cena (reator-vetor-reator).

Adicionalmente, existem os processos narrativos verbais, que se direcionam às falas dos participantes representados, comumente construídos por balões de fala, cujo vetor é formado por um balão de

diálogo, como observamos no gênero charge sob análise, com o propósito de conectar os participantes dizente (participante em um processo verbal) e o enunciado (participante verbal encerrado no balão de fala).

Para além de processos e participantes, segundo Kress e van Leeuwen (2006[1996]), circunstâncias podem ser processadas, imagetivamente, do mesmo modo que acontece no sistema semiótico-verbal de Halliday e Matthiessen (2014[2004]), somando informações e significados, na apresentação de advérbios e grupos adverbiais.

Imagetivamente, o processo conceitual ocorre com interesse precípuo de formar conceitos, a partir de participantes descritos de forma estática, sem ações diretivas, numa abordagem que, de certo modo, filia-se aos processos relacionais e existenciais da GSF. Nessa esfera, a abordagem imagética conceitual da GDV categoriza, identifica, significa, define, analisa, classifica o participante representado (pessoa, lugar e/ou coisa), divulgando ideologias, crenças, valores e preferências que subjazem de um estrato sociocultural.

Trazendo isso à baila, os processos conceituais podem ser classificacionais, analíticos (com os quais não trabalhamos, motivo por que nos furtamos a descrevê-los) e simbólicos. No processo conceitual simbólico, o participante representado é explorado pelo que ele significa ou é, com conceitos que podem ser atributivos ou sugestivos. O processo conceitual simbólico atributivo direciona o foco do leitor pelo destaque que é conferido a um participante em detrimento de outro pela (o) iluminação, posicionamento na imagem, cor, brilho, entendendo as intenções discursivas para que a ênfase seja elaborada. Diferente disso, o processo conceitual simbólico sugestivo sugere significados produzidos pela representação de um único participante, com recursos pictóricos que divulgam valores culturais arraigados no senso comum.

2.2.2 Significados interacionais: uma relação imaginária

Tal qual a metafunção interpessoal em Halliday e Matthiessen (2014[2004]), Kress e van Leeuwen (2006[1996]) defendem que, assim como textos puramente verbais dialogam com os atores sociais, imagens também envolvem participantes interativos, pois são criadas relações imaginárias entre quem ou o que está representado com quem lê a proposição visual.

Essa defesa fundamenta-se na ideia de que imagens circulam mensagens previamente pensadas e arquitetadas pelo produtor textual que

se aproxima da cultura em que esse discurso é veiculado, para conseguir aceitabilidade do público-alvo. Ao dar validade ao modo de julgar, ver e interpretar o mundo do participante interativo (produtores e leitores da imagem), o criador da cena imagética tende a prender a atenção do leitor. No momento em que se divulgam conceitos e símbolos, quem interage com a cena é levado a agir de alguma forma, pois se envolve emocionalmente com o visual.

Nesse sentido, a aproximação ou o distanciamento, de modo direto ou indireto, para os produtores de imagens e os observadores (todos participantes interativos), nas composições imagéticas, pode ser, apenas, entre participantes representados, entre representados e interativos, ou, até mesmo, entre interativos, a partir de um discurso que traz a lume ideologias outras, com interações materializadas pelo(a) olhar, distância/afinidade social/enquadramento e ângulo/ponto de vista/perspectiva.

Conforme Kress e van Leeuwen (2006[1996]), as interações que acontecem pelo olhar são chamadas de atos de imagem, por meio dos quais participantes interativos podem aceitar ou rejeitar um comando ou algo ofertado, subdivididos, em olhar de demanda e oferta. Pelo olhar de demanda, o participante representado apresenta vetores que partem da linha dos olhos dele de forma diretiva ao participante interativo, estabelecendo conexões. É como se, ao olhar dentro dos olhos de quem interage com a cena, a interação passasse a ser mais íntima e sedutora, pois impacta o interativo, definindo a maneira como o representado quer ser percebido pelo leitor.

O olhar do participante (e o gesto, se presente) exige algo do público, exige que este entre em algum tipo de relação imaginária com ele ou ela. Exatamente o tipo de relação que é então representado por outros meios, por exemplo, a expressão facial dos participantes representados. Eles podem sorrir, caso em que quem visualiza é convidado a entrar numa relação de afinidade social com eles; eles podem olhar para o público com desdém frio, caso em que o público é convidado a se relacionar com eles, talvez, como um inferior se relaciona com o superior; eles podem fazer beicinho sedutor para a plateia, caso em que esta é convidada a desejá-los [...] (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 118).

Já o olhar de oferta sugere a invisibilidade do participante interativo, haja vista que deseja ser contemplado por quem lê, olhando de forma indireta, distante, impessoal, vaga e sutil para o interativo.

Semanticamente, leva o leitor a entender que, nesse momento, a credibilidade e a admiração estão todas voltadas ao representado, devendo competir ao leitor apenas admirá-lo num jogo semiótico interativo. O olhar de oferta pode ser usado para criar um senso de aspiração e de desejo, apresentando uma imagem de um personagem que é admirado ou invejado. Esse tipo de olhar pode ser usado para persuadir o público-alvo a adquirir ou a aspirar a um determinado produto ou estilo de vida.

A distância/afinidade social/enquadramento também interfere na relação imaginária criada entre os participantes, com planos que, nas entrelinhas, despertam sensações no leitor, articulados, na GDV, pelo *close-up*, *médium shot* e *long shot*. O enquadramento é uma técnica usada na linguagem visual para enquadrar ou moldurar uma cena, considerando a distância e a perspectiva do objeto em relação à câmera, bem como a forma como a cena é composta.

O enquadramento em *close-up* é usado para capturar um objeto ou personagem em detalhes íntimos e próximos, podendo criar uma sensação de proximidade emocional entre o participante representado e o interativo, aumentando a empatia e a identificação do público com o personagem. Mais especificamente, ainda há a possibilidade de existência de um *close-up* extremo, estando o enquadramento ainda mais perto, podendo ser usado para enfatizar a importância de um objeto ou detalhe específico na cena.

O enquadramento em *médium shot* (plano médio) é usado para capturar um(a) cena ou participante a uma distância média da câmera, mostrando-os até a cintura, comum em diálogos ou cenas de ação, permitindo que o espectador veja as expressões faciais e a postura dos participantes representados enquanto ainda vê o ambiente ao redor.

Por fim, o enquadramento em *long shot* (plano aberto) é usado para capturar uma cena ou participante a uma distância maior da câmera, mostrando o ambiente e o contexto da cena em questão, comum em cenas de paisagens ou para mostrar a localização e a posição dos participantes personagens em relação ao ambiente.

A afinidade social relaciona-se à escolha de enquadramentos e de perspectivas de uma imagem, que podem afetar a maneira como o público percebe e se relaciona com os participantes ou objetos. A escolha dele(a) pode afetar a proximidade emocional entre o participante representado e o interativo, bem como a percepção de poder ou autoridade dos participantes dentro da cena. Um *close-up* em um participante pode

criar uma sensação de intimidade emocional, enquanto um *long shot* pode enfatizar a posição de poder ou distância emocional entre os participantes. A escolha do enquadramento também pode afetar a percepção do público em relação ao ambiente e ao contexto da cena, permitindo que o espectador se sinta imerso na história ou distanciado dela.

Os ângulos de câmera, ponto de vista ou perspectiva são ferramentas utilizadas na linguagem visual para criar diferentes efeitos emocionais e narrativos em uma cena ou imagem. Nos termos de Kress e van Leeuwen (2006[1996]), alguns dos principais ângulos de câmera utilizados na produção audiovisual ou imagética são:

- i. Ângulo frontal: no qual a câmera é posicionada na frente do objeto ou participante, criando uma sensação de igualdade ou neutralidade entre o participante representado e o interativo, comumente usada em cenas de diálogo ou na apresentação de um objeto ou um personagem pela primeira vez;
- ii. Ângulo oblíquo: no qual a câmera é inclinada para um dos lados, criando uma sensação de desequilíbrio ou tensão na cena, podendo ser usado para destacar emoção ou conflito em uma cena;
- iii. Ângulo superior: em que a câmera é posicionada acima do objeto ou participante, criando uma sensação de dominação ou submissão, podendo ser usado para enfatizar a posição de poder ou de vulnerabilidade entre os participantes;
- iv. Ângulo inferior: em que a câmera é posicionada abaixo do objeto ou do participante, criando uma sensação de inferioridade ou de superioridade, podendo ser usado para enfatizar a posição de poder ou de vulnerabilidade entre os participantes;
- v. Ângulo na linha dos olhos: em que a câmera é posicionada na altura dos olhos do participante representado, criando uma sensação de empatia ou identificação com o público, comumente usado em cenas de diálogo ou para enfatizar a perspectiva do participante.

Isso posto, a escolha do ângulo pode afetar a percepção emocional e narrativa de uma cena ou imagem, criando diferentes efeitos visuais e interpretativos. Nessa medida, a escolha do ângulo deve estar relacionada à mensagem ou à narrativa, por exemplo, que se deseja contar, pois criam diferentes efeitos emocionais e narrativos.

2.2.3 Significados composicionais

De forma análoga à metafunção textual da GSF (Halliday; Matthiessen, 2014[2004]), competem aos significados composicionais a organização e a distribuição de informações no texto, com significações visuais que serão delimitadas por quem interage com os multimodos semióticos.

Na GDV, a formatação do texto acontece por arranjos sociosemióticos que são criados, reconhecidos e organizados de forma lógica e proposital pelo significado composicional, pensando o contexto em que a estrutura multimodal circula(rá), com a junção dos elementos e dos significados que subjazem dessa organização que podem ser inter-relacionados pelo(a) valor da informação, novo e dado, ideal e real, centro e margem, enquadre, saliência e formato dos balões.

Na integração entre os elementos representacionais e interativos, o valor da informação refere-se ao potencial significativo que um modo semiótico apresenta em relação a outro, a partir da posição ocupada na imagem, que internaliza, portanto, valores e significados. Com base nisso, se se pensar a sociedade ocidental, a leitura e a escrita acontecem da esquerda para a direita em termos de organização, lógica de que se valem Kress e van Leeuwen (2006[1996]) nas estruturas imagéticas. Elementos posicionados do lado esquerdo são informações já conhecidas, fornecidas e compartilhadas entre os leitores de uma imagem, com dados já familiares para eles. Já elementos posicionados do lado direito apresentam informações novas, que podem ser novidades para os participantes interativos ou parcialmente conhecidas (novo).

Além de a leitura e a escrita serem da esquerda para direita, a cultura do Ocidente também lê e escreve de cima para baixo, em que os elementos posicionados na parte superior de uma imagem são chamados de ideal, carregando idealizações ou um teor generalizado de uma dada informação, enquanto o real é formado por elementos na parte inferior de uma estrutura visual, com informações mais concretas, práticas, mais vistas como sendo verdadeiras. Quanto ao centro e à margem, dão ênfase à hierarquia e à harmonização de informações presentes na imagem, a depender da cultura na qual o texto é produzido, a exemplo de sociedades asiáticas, que, no centro, coloca o núcleo da informação, ao passo que as outras ideias e conceitos que circundam o texto aparecem na margem, na periferia, como se apresentassem valor subserviente e,

em certa medida, dependentes do centro, o que confirma a importância gráfica da posição ocupada.

O enquadre trata do emolduramento de identidades, que podem ser separadas ou relacionadas a depender do modo como o produtor as organiza na imagem, (des)conectando-as. O uso de cores e de formas descontínuas, por exemplo, oportuniza a sensação de que os elementos estejam separados dos outros recursos semióticos que estruturam o texto imagético. Na contramão disso, quando ocorre a continuidade e a integração entre os elementos, como cores, olhares, formas etc., há a percepção de artefatos gráficos conectados.

A saliência é o recurso cuja identificação acontece de imediato pelo participante interativo, já que é visível ao primeiro olhar do leitor, por chamar a atenção dele previamente, como se o conduzisse ao que deve ser lido primeiro, numa ordem hierárquica, pelo(a) tamanho, espessura, tipografia, negrito, itálico das letras, por exemplo, contrastando cores, *layouts*, sublinhados etc. Para Kress e van Leeuwen (2006[1996]):

Mas a composição de uma imagem ou de uma página também envolve diferentes graus de saliência com relação aos seus elementos. Independentemente de onde estejam posicionados, a saliência pode criar uma hierarquia de importância entre os elementos, selecionando algum como o mais importante, como o merecedor de maior atenção que os demais (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 213).

Quanto maior o peso da informação compartilhada, maior a saliência presente na imagem, com recursos que, intuitivamente, manipularão os significados estabelecidos pelos participantes interativos. Trazendo isso à baila, a saliência é uma estratégia composicional que possibilita, independentemente de onde esteja o modo semiótico, sobrepor informações, conferindo mais destaque. Soma-se ainda o formato das letras e dos balões que também influencia diretamente os significados atribuídos.

Segundo van Leeuwen (2006), o formato dos balões, com níveis diversos de inclinação, interfere no modo como os leitores interagem com as informações em gêneros híbridos, como charges e tirinhas. As formas mais inclinadas indicam uma escrita com característica mais pessoal e íntima, diferentemente da escrita vertical, com letra de forma, por exemplo, que remete uma ideia impessoal, generalizada. Além dessa consideração, os balões ainda exprimem sentimentos e reações

dos participantes representados, podendo mostrar raiva, medo, euforia, alegria, entre outros.

Ainda sobre as formas, Kress e van Leeuwen (2006[1996]) asseveram que, culturalmente, o formato dos balões divulga valores conectados ao contexto social. Um balão quadrado, a título ilustração, pode evocar discursos de poder, de progresso e de revolução tecnológica, ao mesmo tempo em que pode também denotar sentidos pejorativos (opressão, limitação), simbolizando, ainda, honestidade e retidão. Quando os balões estão em formato de círculos e formas curvas, os sentidos atribuídos, no plano histórico-social, são de ideia mística, associada à natureza, a tudo que foge à ordem artificial, sempre corroborando a intenção comunicativa.

3 Procedimentos metodológicos

Metodologicamente, esta pesquisa, de cunho descritivo-interpretativista, apresenta a escolha de gêneros discursivos, com a intenção de mostrar a dinamicidade e a aplicabilidade da multimodalidade em gêneros multifacetados, presentes em suportes outros, possibilitando a análise de múltiplos significados semióticos.

O *corpus* selecionado tematiza assuntos diversos, todos voltados a questões sociais que provocam questionamentos e debates inesgotáveis. O gênero *frame* (captura de tela) da série nacional “Bom dia, Verônica”, disponível na plataforma *streaming* Netflix, tematiza a superação do machismo e do patriarcalismo sofrido por mulheres em torno do globo, principalmente quando o assunto é maternidade e violência doméstica. O meme destacado ressalta, humoristicamente, o sistema político britânico de sucessão ao trono, que é liderado por um senhor de mais de 70 anos, já em idade avançada, período em que, na dinâmica do Brasil, deveria estar aposentado e sem significativas preocupações. O cartaz publicitário evidencia a divulgação e a comercialização de um evento comandado pelo cantor de axé Léo Santana, que se vale de estratégias multissemióticas para atrair público à festa. Por fim, a charge em questão evidencia uma crítica social contra a desumanização da sociedade, sobretudo da imprensa nacional, que mais se preocupa em comercializar notícias do que ter respeito e empatia por dores alheias, como a tragédia ocorrida em Santa Maria/RS, na boate Kiss, há 10 anos. Os gêneros *meme*, cartaz publicitário

e charge estão alocados na mídia digital *Instagram*, rede cibernética que promove relações instantâneas e acesso imediato às publicações.

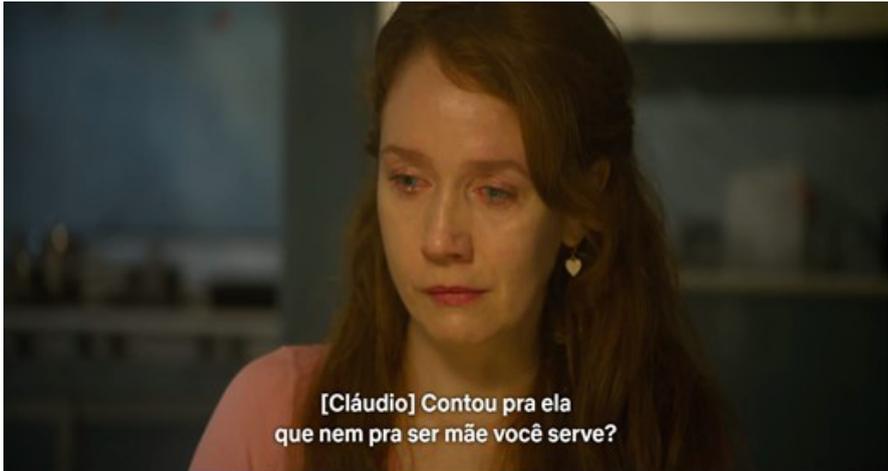
A análise de dados perpassa pelas contribuições imagéticas da Semiótica Social e da Multimodalidade preconizados por Hodge e Kress (1998), com ênfase às categorias analíticas (significados representacionais, interativos e composicionais) da Gramática do *Design Visual* (Kress; van Leeuwen, 2006[1996]), para quem estruturas visuais são multipropositivas e articuladas a diferentes arranjos sociossemióticos, na busca por mostrar à sociedade a relevância semântico-pragmática de significados oriundos de imagens. Essas articulações provam a praticidade da língua(gem) e as manipulações e as ideologias que permeiam uma sintaxe visual, envolvendo psicologicamente os leitores de cenas pictóricas.

4 Análise de dados

Antes de começarmos as análises, esclarecemos que, nelas, podemos perceber que os complexos semânticos dos gêneros são distribuídos em diferentes *modos semióticos*, não contemplando todos, conforme já fora dito, mas tão somente os selecionados. Nessa direção, os diferentes aspectos semânticos são alocados de diferentes maneiras pelos *modos* que formam o todo (conjunto multimodal), em que cada *modo* componente do conjunto é parcial em relação ao todo.

Por essa razão, as pesquisas multimodais analisam a interação entre eles, visando verificar o trabalho específico deles e como cada um interage e contribui com modos outros do conjunto. Assim, é preciso encontrar maneiras de entender e de descrever a integração dos significados que os compõem em todas as possíveis combinações desse gênero.

Figura 1 – Brandão humilha Janete na sala de jantar



Fonte: “Bom dia, Verônica”, alocada na Netflix, 2020, 1ª temporada, episódio 1, 31min49s.

No contexto de situação da figura 1, Janete e Brandão sentam-se à mesa, após ela preparar uma sopa para o jantar. Ele, no momento em que comia, pergunta à esposa, irritado, sobre a ligação telefônica feita para a irmã dela. Na ocasião, Janete havia acabado de perder o filho, ainda em período gestacional, e, por isso, ele menciona, no campo dessa representação visual, o suposto fracasso dela por não servir para fazer o “óbvio” da condição feminina: gerar.

Do ponto de vista imagético, coadunando os estudos de Kress e van Leeuwen (2006[1996]), no significado representacional, o processo narrativo de ação transacional unidirecional é identificado quando Janete, na cena em tela, olha vagamente para Brandão, com olhar retraído e marejado de lágrimas, sendo esta sentença propalada pela imagem: Janete (ator) olha vagamente (processo material) para Brandão (meta). Considerando a oração sobredita, sintaticamente, “Janete” é sujeito, “olha” é verbo intransitivo, acompanhado pela circunstância de modo “vagamente”, e “para Brandão” na função de complemento. Mais uma vez, a imagem divulga o cárcere velado vivido por Janete, que é sempre violentada pelo marido.

Já no processo narrativo de reação, o olhar (vetor) de Janete (reator) se dirige ao participante que não aparece no *frame* (processo

narrativo de reação unidirecional não transacional), pois a intenção do cinegrafista é levar o participante interativo a voltar a atenção ao sofrimento de Janete ao se sentir humilhada por Brandão, na tentativa de envolver psicologicamente o espectador da cena, deixando-o compadecido diante do sofrimento dela. Essa estratégia está materializada no olhar triste, choroso e oprimido de Janete, já que está com olhos vermelhos, sugerindo que ela estava chorando. O semblante cabisbaixo da participante representada reafirma a angústia e a insuficiência dela, provocadas pelas chantagens e pelos comentários cínicos do esposo.

Nessa representação, temos uma sintaxe visual complexa, na qual os participantes representados narram ações e transmitem conceitos e ideias abstratas, concomitantemente. Assim, em termos de estruturas conceituais, a prevalência da imagem de Janete sozinha no *frame* (processo conceitual simbólico sugestivo) fomenta a representação não apenas de uma personagem na narrativa da série, mas também de mulheres reais que vivenciam a realidade pela qual ela passa, transfigurada de diferentes maneiras. A dramatização de Janete atua na propagação da necessidade de combate às marcas ideológicas machistas, sexistas e misóginas, com a busca árdua de levar a sociedade a perceber e superar traumas herdados e naturalizados pelo senso comum sobre a cultura patriarcal.

Quanto aos significados interativos, observamos que Janete aparece com olhar de oferta, pois é projetada de forma impessoal diante do participante interativo, a partir do momento em que não olha diretamente para ele, solicitando, nesse momento, que seja vista, ainda que de maneira sutil. A intenção do produtor da cena é fazer com que o participante interativo olhe para Janete e sinta, de imediato, revolta pela situação por que ela passa, numa via de empatia e de solidariedade. Assim, o leitor da sintaxe visual tenderá a se conscientizar sobre a realidade da qual faz parte, passando a agir contra atitudes que falseiam a liberdade da mulher.

O enquadramento selecionado pelo produtor (região dos ombros de Janete) contribui para o despertar, no imaginário do participante interativo, de uma sensação de proximidade entre ela e quem assiste à cena (close-up), com plano fechado, visto que quem interage com a imagem se sentirá tão íntimo e próximo a ponto de se sentir na obrigação social de intervir no problema enfrentado por ela.

Nessa direção, o participante interativo não mais visualizará a violência contra a mulher, sobretudo psicológica, a exemplo da cena em destaque, como sendo um problema apenas de quem sofre, mas sim passando a perceber como uma patologia social que segrega identidades. Esse caminho é oportunizado pelo ângulo na linha dos olhos da projeção de Janete na estrutura visual, que endossa maior envolvimento entre os participantes representado e interativo, o que fomenta um vínculo mais afetivo, do qual o interativo vai se comover diante da condição de Janete.

Os significados composicionais manifestam-se com um jogo de cores que reafirmam a identidade de Janete como uma mulher que sofre e vive retraída, a partir da continuidade de cores escuras e apáticas, que simbolizam, numa paleta de cores, tristeza, obscuridade, relações sombrias, negativas etc., ainda que, em contextos outros, possa representar elegância, poder, autoridade, como a cor preta. A estratégia do cabelo mais escuro contrasta com a iluminação fria da cena, sobretudo quando se analisa o ofuscamento do fundo da imagem, com a intenção de dar mais visibilidade à participante representada, numa relação de saliência que induz o leitor a sentir o sofrimento dela.

Figura 2 – Príncipe Charles e o trabalho após os 70 anos



Sttenio
@Sttenio



Imagina começar a trabalhar aos 73
anos de idade



Fonte: *Instagram*. [professor malvado]. 9 set. 2022. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CiSVmEFrZbO/?igshid=MTg0ZDhmNDA=>>. Acesso em: 15 out. 2022.

No contexto de situação da figura 2, o gênero *meme* ressalta a plurissignificação oriunda do sistema semiótico multimodal, com estratégias altamente expressivas quando ocorre a articulação da verbo-visualidade no contexto do *meme* destacado. Culturalmente, na Inglaterra, o poder do monarca é mais simbólico e cerimonial, com funções mais limitadas (assinar leis, representar e construir a identidade do país, além de abrir e de fechar o parlamento em época de eleições).

Para suceder ao trono da realeza britânica, é necessário ser o primogênito do monarca falecido, seguindo o princípio da primogenitura, tendo como regime a monarquia parlamentarista, com o Chefe de Estado representado pela coroa britânica, e a Chefia de Governo (Primeiro Ministro), escolhido pelo monarca, em cujo regime a Rainha Elizabeth II ficou por 70 anos. De modo diferente, o Brasil é um país republicano (presidencialista), cujo Chefe de Estado governa o país por um período pré-determinado, com representantes eleitos pelo povo, por meio de votação livre e secreta, conforme a Constituição Federal.

Nesse contexto, o tema volta-se ao falecimento da Rainha Elizabeth II, uma das lideranças mais estimadas dos últimos tempos, pelo carisma e pela postura firme durante 70 anos de reinado, tendo o rei Charles III, com 73 anos, assumido, conforme a regra de sucessão, o trono. Assim, o *meme* brasileiro expõe a monarquia na política britânica, ironizando o momento em que o rei Charles III começará a trabalhar, com uma idade próxima a quem deveria estar se “aposentando”.

Tendo em vista o acontecimento histórico, é possível identificar e explorar a relação existente entre a rainha Elizabeth II, o rei Charles III e o trabalho. Como sabemos, o ofício realizado pelos integrantes da realeza britânica consiste em governar simbolicamente o país, pois quem toma as decisões políticas é o Primeiro Ministro. A rainha era uma monarca constitucional, com um papel cerimonial e estritamente apolítico, no qual nomeava o Primeiro Ministro, assinava as leis aprovadas pelo Parlamento e fazia nomeações oficiais.

Entre as funções dela, estava a abertura oficial da sessão anual do Parlamento, a leitura de um discurso não esboçado por ela, apresentando a futura política governamental, e reuniões com os 15 primeiros-ministros apenas para aconselhar e alertar, nunca podendo se opor às decisões do Primeiro Ministro, o que apresenta o contexto de situação da cena enunciativa desse *meme*, evidenciando um papel privilegiado

dos monarcas no mundo do trabalho. Ainda assim, ao ter de assumir o trabalho, ele foi motivo de *meme* pelos internautas.

A produção multissemiótica foi criada a partir do título “Imagina começar a trabalhar aos 73 anos” (modo semiótico verbal), sendo o modo semiótico visual a cara do príncipe com feições de quem não gostou da ideia, ocasionando o riso, principalmente pelo fato de ocorrer somente aos 73 anos de vida, configurando o contexto de cultura e de situação em torno da idade avançada para início de trabalho, fato gerador da risada. O texto verbal traz a linguagem típica do cotidiano, informal, descontraída, de forma que provoque a comicidade. Tempo presente, modo Indicativo e registros de linguagem informal são comuns ao contexto do *meme*.

Na composição visual, no que concerne aos processos narrativos e simbólicos sugestivos, observamos representações narrativas projetando ações sociais e conceitos, recontextualizados no gênero pelo produtor. Para Kress e van Leeuwen (2006[1996]), é importante observar que modos da escrita e da comunicação visual têm uma forma bastante particular de realizar relações semânticas, que podem ser semelhantes. Assim, podemos formular uma oração em modo verbal, que explica o sentido semântico de processos que ocorrem em uma imagem.

Nos significados representacionais (processos narrativos visuais), do ponto de vista do produtor, há processos que complementam o sentido do modo semiótico verbal, como: “Olha a cara do príncipe, sabendo que vai ter de trabalhar”, tendo você (participante interativo) como Ator e a cara do príncipe como participante Meta, com o processo de ação transacional “olhar”, em uma sintaxe com o processo de ação transacional (saber), que possui Ele (o príncipe) como Ator, e o fato de ter de trabalhar como Meta.

Por meio dos processos depreendidos semanticamente, os participantes interativos são levados à risada. A fotografia escolhida está com olhar do príncipe em posição de oferta, ou seja, para ser contemplado pelo público. O fato de estar com o olhar divagando mostra estar confuso e preocupado, o que complementa os complexos semânticos direcionados ao riso. O enquadramento em *médium shot* deixa o príncipe em certa proximidade com o público, capturado a uma distância média da câmera, mostrando-o de forma que o espectador veja as expressões faciais e postura dele e uma parte do ambiente ao redor, que contextualiza a cena.

Quanto aos significados composicionais, o príncipe aparece ao centro, com o plano de fundo em cores pretas, assim como a roupa que

ele porta, em função do acontecimento. A saliência da imagem está no rosto do príncipe, em fotografia de muito brilho e muita luminosidade, dando-lhe destaque nas feições, colocando em evidência uma expressão facial de profunda tristeza pela morte da mãe e que foi recontextualizada pelo *meme* como uma preocupação com o início do trabalho aos 73 anos, motivo do riso.

Para gerar o humor, foram necessários o enunciado e a imagem. Nesse contexto, o humor se instaura a partir do momento em que o enunciador objetiva produzir significados que podem ser ressignificados de maneira jocosa. Nesse contexto, Charles é retratado com um olhar perdido e um semblante cabisbaixo, passando aos leitores interativos do *meme* uma plurissignificação de sentidos semióticos que foram ressignificados no contexto brasileiro: do luto para a comicidade, pois nem a realeza escapa do jeito brasileiro de criar humor.

Figura 3 – Léo Santana em cartaz de divulgação do Baile da Santinha



Fonte: *Instagram*. [leo santana]. 12 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CmFReVVO5KQ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

No contexto de situação da figura 3, o gênero cartaz de divulgação se vale estrategicamente de multimodos semióticos a fim de envolver

psicologicamente os leitores da imagem, na tentativa de comercializar o que é vendido. No *corpus* em questão, trata-se de uma divulgação de uma festa do cantor baiano Léo Santana, chamado “Baile da Santinha”, evento que acontece em várias cidades e capitais do Brasil, sendo o artista a atração principal.

No processo narrativo de ação transacional unidirecional, o principal participante representado, Léo Santana (ator), vetoriza o olhar para os consumidores prospectados (meta), como se, ao olhar em direção ao leitor da imagem, convidasse-o para interagir com a cena e, conseqüentemente, com o evento. Por isso, para a GDV, o olhar do cantor baiano é de demanda (significados interacionais), pois, com a sobrancelha e testa franzidas, olha para o participante interativo de forma diretiva, sedutora, íntima, com vetores que emergem da linha dos olhos de maneira impactante.

O público, ao se deparar com o rosto de Léo Santana dessa forma, sente-se quase que recrutado a ir à festa, sob pena de perder um evento impecável. A expressão facial dele, portanto, é intimidadora, compartilhando um semblante sério, másculo, combativo e pronto para a caça e, por essa razão, ele (reator) olha (vetor) para o participante interativo que está fora da imagem, pois ainda não se uniu à equipe de guerra do Baile da Santinha (processo narrativo de reação unidirecional não transacional).

Conceitualmente, a diferença de projeção entre os quatro participantes representados também contribui para a formação de valores e símbolos da festa, classificando a relevância de cada um no evento. Dos artistas representados inferiores a Léo Santana (Xand Avião (ex-vocalista da banda Aviões do Forró), Luan Santana e Alok (ambos colecionadores, sobretudo de fãs jovens), todos aparecem com vestimentas que cobrem mais o corpo, sem ênfase a curvas corporais e à essência guerrilheira, na intenção de não ofuscar a predominância do “dono” da festa.

A imagem é permeada de simbologias, lembrando a tradição cristã, principalmente a católica apostólica, na qual há a representação de simbologias diversas, responsáveis por compartilhar personagens sacros, como arcanjos, pessoas canonizadas que, depois, santificam-se, além da presença de objetos litúrgicos e sacramentais, a exemplo da coroa, metaforicamente simbolizando a ascensão aos céus, usada por personalidades sublimes para o cristianismo, como Jesus e a Virgem Maria.

O diálogo entre o contexto da tradição católica e o evento do cantor Léo Santana acontece de forma estratégica pelos produtores do evento e,

principalmente, da equipe de *marketing*, já que, quando o artista principal aparece posicionado com asas de um anjo, ele sugere abraçar, envolver e proteger todos os outros três artistas, como se mostrasse ao participante interativo que, estando com ele, ninguém poderia contra nenhum deles.

Esse efeito de sentido é explicado quando Léo Santana está evidenciado na cena com armamentos e com escudos de alguém que luta em guerras, demonstrando uma essência de pessoa viril e corajosa. Ademais, o peitoral dele é enfatizado no cartaz publicitário, com marcas de um corpo malhado, forte, sedutor e deseável, o que justifica o uso de uma camisa regata que sugere uma pessoa em estado confortável, seguro com o próprio corpo, com intenção de ser notado pelas pessoas, diferente das outras atrações musicais da festa, marcando um processo conceitual simbólico atributivo.

Já mencionado, Léo Santana interage tentando criar vínculos com os leitores da imagem (significados interativos), por um olhar que recruta o participante interativo a fazer parte do evento. Porém, além dele, cumpre ressaltar o modo como Xand Avião (cantor de forró) e Luan Santana (músico sertanejo universitário, com estilo pop), com olhares de oferta, sutilmente, envolvem-se com o público-alvo, pois olham de forma indireta e impessoal, numa malha contemplativa por parte do interativo.

Isso acontece porque, no contexto da festa, Luan Santana é visto, no senso comum, enquanto um homem mais doce e delicado, com músicas mais dramáticas por temáticas amorosas, o que foge, em partes, ao padrão pré-estabelecido na cultura machista, ao passo que Xand Avião se apresenta de forma mais descolada e “esnobe”, portando óculos escuros e segurando na gola da blusa, como se estivesse exposto em uma vitrine. Com canções menos agitadas, o produtor da publicidade coloca Luan Santana entre Alok (artista de música eletrônica) e Xand Avião com a intenção de mostrar ao público um certo equilíbrio quanto aos estilos de músicas do evento, sugerindo a ideia de que o Baile da Santinha agrada a todos os gostos.

De modo diferente, Alok vetoriza o olhar ao público (olhar de demanda), na direção contrária ao que faz Léo Santana, um olhar de forma mais branda, ainda que sério, apenas com uma sobrancelha arqueada. No contexto dos artistas, Alok é o dj latino que, pelo segundo ano consecutivo, foi eleito o quarto melhor dj do mundo em 2022, disputando espaço com artistas do ramo eletrônico consagrados, como o neerlandês Martin Garrix e o francês David Guetta. Por toda essa

expressão e reconhecimento mundial, ele olha para o público de forma direta, demonstrando poder e prestígio.

Outrossim, o enquadramento dos artistas na figura 3 representa uma sensação mais próxima entre eles e os participantes interativos, com uma distância até os joelhos (*médium shot*), demonstrando afinidade social, respeito à história dos músicos e credibilidade sobre o trabalho desenvolvido, num plano mais fechado. O ângulo frontal da cena provoca um ponto de vista da imagem mais íntimo e pessoal, com trocas mais expressivas entre Léo Santana e Alok, quando olham com rosto de frente para o público, ao passo que, no caso de Xand Avião e Luan Santana, o ângulo é oblíquo, já que viram o rosto para os leitores, envolvendo-se menos com os participantes interativos, o que gera uma sensação de não pertencimento.

Nos significados composicionais, os elementos posicionados do lado esquerdo da imagem (dado), como a logo da empresa de cerveja Brahma, representam informações de que os consumidores prospectados já têm ciência, sobretudo quando, abaixo da marca cervejeira, há a ordem de “Beba com moderação”, pois, na maioria dos eventos do Baile da Santinha, há a venda de ingressos *open bar*, com bebidas alcoólicas à vontade para quem escolhe essa categoria. A informação posicionada do lado direito da cena (novo), que reafirma quem é o realizador do evento, pode ser um comunicado já conhecido por alguns leitores, mas não por todos, e, pensando nisso, o produtor de *marketing* posiciona essa informação dessa maneira.

Na parte superior do cartaz, o leitor já encontra o nome do evento e o local, contando com auxílio imagético de multimodos semióticos, na intenção de evidenciar informações indispensáveis (ideal), enquanto, na parte inferior, apresentam-se as fotos dos artistas, como se mostrassem aos participantes interativos que aqueles eram os verdadeiros responsáveis por fazer do evento uma realização imprescindível para o consumidor em potencial (real), manipulando-o.

As imagens dos cantores reforçam a ideia de que eles são os portadores das informações elencadas no texto verbal, pois, antes de saberem sobre local e nome de evento, pessoas que gostam de balada, primeiramente, voltam a atenção para as atrações que estarão na festa. É por essa razão que as informações superiores e as imagens das celebridades na parte inferior aparecem projetadas ao centro da figura. 3, pois objetivam que essas disposições estejam claras para o leitor.

As outras considerações, a exemplo dos patrocinadores do evento, aparecem à margem, já que não devem ser o foco do leitor, principalmente, porque, muitas vezes, apenas o patrocínio que é *master* aparece em maior destaque, por questões de financiamento do evento e de recepção do público quanto à fama de determinada empresa, explicando, assim, o motivo pelo qual o patrocínio da Brahma aparece com mais evidência do que o de outros patrocinadores.

A cor preta, usada por todos os cantores da festa, representa, nesse contexto, poder, riqueza, fama, luxo, elegância, com uso de cores que contrastam entre si, pelas cores preto e branco que, por serem mais neutras e flexíveis, combinam com várias outras cores, a depender da ocasião. A escolha desse contraste sugere que o público se sinta mais livre para fazer a escolha de cores vivas e quentes, simbolizando a energia do evento, que diz emanar felicidade para quem o compra.

Nesse sentido, a continuidade das cores sobreditas, além da combinação com cores celestiais, como o céu azul com nuvens limpas, provoca um enquadre que relaciona identidades diversas, conectando pessoas plurais. Quanto à saliência, os efeitos de sentido subjacentes à tipografia das letras indicam, na veia semântico-pragmática, intenções discursivas expressivas, porque informações são colocadas mais salientes que outras, devido à ordem hierárquica de interesse do produtor da publicidade.

O nome do evento, não aleatoriamente, é apelidado de Baile da Santinha, por evocar a realidade de mulheres que, na rede cristã-conservadora dos bons costumes, deve se comportar de forma recatada e feminina, portando-se como uma dama moldada aos parâmetros europeus de arquétipo feminino que nunca caça, mas que é caçada. Ironicamente, o nome Baile da Santinha aparece com letras mais aveludadas e desenhadas, sugerindo delicadeza, luminosidade, santidade e respeito às regras do jogo conservador patriarcal, cujas características oportunizam a essa moça uma coroação, como se fosse um selo de mulher respeitosa, razão pela qual, nas entrelinhas, há uma crítica à hipocrisia social.

Junto ao nome Santinha, há a representação de dois cavalos de Troia que, na guerra de Troia, foi um recurso utilizado pelos soldados gregos para derrotar os troianos, mais um motivo pelo qual Léo Santana também utiliza aparatos de guerra. Por definição, o animal destacado é astuto e traiçoeiro, metaforicamente simbolizando a imagem de uma mulher ardilosa, capaz de enganar alguém para conseguir o que deseja.

A espessura das letras negritadas no nome de Léo Santana e na data da festa também são recursos que tornam essas informações mais salientes, pois é de interesse publicitário chamar a atenção do leitor sobre o dia em que o evento aconteceria e principal personalidade da noite, inclusive a coroa na cabeça dele endossa a imagem de uma majestade, rei, chefe da festa. Embora o nome dos outros artistas também estejam negritados, a dimensão não é a mesma do modo como o de Léo Santana se apresenta, conferindo a ele ainda mais destaque em todos os aspectos imagéticos do cartaz.

Cantor de axé, estilo recorrente na Bahia, Léo Santana lança músicas com conotações que fogem ao padrão de santidade, cujas letras ressaltam a objetificação de corpos, sexualizando principalmente mulheres, a necessidade de bebidas em momentos de descontração e um estilo de vida badalado. Para exemplificar, um dos *hits* de carnaval de 2017 é do artista, chamada *Santinha*, que consagrou a identidade dele, com letra que narra a história de uma mulher que “quando bebe, é um perigo. Sai beijando de boca em boca. A santinha perdeu o juízo...”, nas palavras da música que inaugurou o evento nacional do cantor. Essa dicotomia é responsável por provocar a contradição social existente, mas que vende e gera lucro aos organizadores.

Figura 4 – 10 anos da espetacularização da tragédia da Boate Kiss



Fonte: *Instagram*. [charges históricas]. 5 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CoSEb9FOLLZ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

No contexto de situação da figura 4, o gênero charge ressalta uma crítica à tragédia acontecida em Santa Maria/RS, em 2013, que feriu cerca de 630 pessoas, além de ter matado em média 240 jovens após o incêndio na Boate *Kiss*, provocado por um *show* pirotécnico pela banda da noite que, não tendo o local a devida proteção, motivou um fogo em massa. Em 2023, o caso completa 10 anos, mas ainda com um desfecho sem sucesso na concepção da família das vítimas, pois o júri foi anulado e os réus foram soltos pela justiça do Rio Grande do Sul, depois de o Tribunal de Justiça conceder validade a algumas defesas feitas pelos advogados dos julgados, o que provocou novas tensões sobre o acontecido.

Ainda no contexto de situação, em 2022, com a liberação dos sócios da boate, do vocalista e do auxiliar da banda pelo Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul, o assunto da boate voltou à mídia e aos assuntos mais comentados nas redes sociais, motivando críticas à vigilância sanitária e ao sistema jurídico brasileiro. Isso porque, além de serem considerados negligentes por parte expressiva da sociedade na ocorrência do acidente, não prestaram auxílio necessário e urgente às famílias das vítimas. Com o lançamento da minissérie “Todo dia a mesma noite” (2023), pela plataforma *streaming* Netflix, potencializou-se a efervescência da opinião pública sobre a tragédia, devido à sensação de impunidade.

Na charge, a mulher (ator), claramente a pessoa que exerce a figura materna na vida da vítima em questão, abraça o caixão (meta), de um jeito triste (processo narrativo de ação transacional unidirecional), numa ação que indica, no mundo real, o sentimento de uma mãe que não suporta pensar a possibilidade de enterrar um filho, sobretudo quando se trata de um jovem ainda com vida e saúde, morto por uma tragédia. Os jornalistas (atores) agem de forma invasiva, já filmando a mulher (meta) e questionando (processo narrativo de ação transacional unidirecional) a ela, num momento nada oportuno, ainda que a resposta para a pergunta do jornalista seja óbvia: sofrimento.

A expressão corporal e facial da participante representada indica angústia, desespero, dor e choro, com os olhos fechados, mas direcionados ao corpo dentro do caixão que está na cena (processo narrativo de reação unidirecional transacional), mesma classificação reativa dos jornalistas (participantes representados), que dirigem o olhar à mulher, tratando a morte do familiar dela como um espetáculo para a mídia, com o interesse de conseguir mais audiência e reconhecimento, por ter entrevistado diretamente uma pessoa envolvida na tragédia. Sem

condições de resposta verbal ao questionamento do repórter, a participante representada se mantém calada. O semblante curioso e eufórico do jornalista articula-se ao do cinegrafista que inclina o corpo rapidamente para pegar uma filmagem adequada da participante representada.

A figura 4 veicula conceitos que simbolizam a comercialização do sofrimento alheio, em que tragédia e cenários tristes vendem e ganham visibilidade de forma instantânea, como se sugerisse que a sociedade fosse sanguinária e acostumada com infortúnios. Assim, o destaque da imagem conferido à mulher e ao caixão (processo conceitual simbólico atributivo) direciona o foco do leitor para a gravidade do crime acontecido na boate, que, por um descuido sanitário e por interesses mercenários, ceifou a vida de muitos jovens, ao passo que os corpos da equipe do jornal abaixados demonstram certa subserviência à vítima, pois ela é o alvo da matéria jornalística.

Os participantes interagem com os leitores da sintaxe visual indiretamente, na impessoalidade (olhar de oferta), pois desejam ser vistos, contemplados, notados por quem lê, já que o foco está no contexto do acidente e das consequências herdadas da fatalidade, fazendo com o que o interativo não seja o centro. O enquadramento da charge (*long shot*) provoca também certo distanciamento, num plano mais aberto, entre os participantes representados e interativos, o que contribui para a sensação de afastamento e de impotência do leitor da cena, pois é como se não fosse capaz de fazer nada contra a dor que a família das vítimas estaria sentindo, podendo apenas se solidarizar e lamentar. O ângulo oblíquo da imagem é outro fator que fomenta essa impressão dos leitores, reafirmando a impossibilidade de reversão do problema.

O formato do balão de fala (processo verbal) do jornalista (dizente) cria uma tentativa de dialogismo entre ele e a mulher, perguntando (enunciado) a ela sobre o que estava sentindo naquele momento. Na charge, a linha trêmula do balão expressa medo, desconforto, inquietude, ansiedade, todos esses sentimentos motivados pelo contexto do que a imprensa decidiu cobrir. Na saliência, a tipografia das letras com espessura grossa, devido ao negrito, sinaliza para uma chamada de atenção do leitor, na busca por enfatizar a dimensão da tragédia e os impactos desse cenário caótico na vida de famílias e de amigos das vítimas, mas também, em certa medida, de pessoas que se comoveram com os destroços do crime, sem precisar conhecer os envolvidos.

A cor vermelha do caixão junto à letra E avermelhada, simbolicamente, alude à/ao morte, agressão, perigo, violência, ainda que, em outros contextos efetivos de uso, possa significar excitação, desejo, paixão e ira. Na composição, o vermelho sinaliza um alerta que, no caso da charge, insere-se numa crítica à falta de empatia da mídia e imprensa brasileira, por querer entrevistar uma pessoa sem condições emocionais de dar algum parecer verbal, mas evidenciando uma das faltas na sociedade: humanização. Assim como o balão, a fonte das letras também está instável, indicando desespero, tristeza, infelicidade, com reforço das reticências que dão ideia de incompletude.

Convém esclarecer que o chargista Latuff, em 2013, criou a charge, no auge da comoção nacional do acidente na Boate Kiss, criticando a insensatez e a inconveniência do jornal brasileiro, que, na visão dele, não respeita o espaço e o tempo das pessoas quando estão diante de tragédias que provocam certo choque na sociedade. Aproveitando-se disso, jornalistas se valem dessa conexão para comercializar notícias e espetacularizar, portanto, violências, pois os telespectadores se engajam, conforme já critica Debord (2007), ao tratar da animalização do homem na busca por dinheiro.

5 Considerações finais

Neste estudo, concluímos que a sociedade moderna é multimodal e bombardeada, a todo momento, por discursos multissemióticos, altamente travestidos por ideologias, valores, crenças e ideais compartilhados no e pelo senso comum, confirmando, nesse viés, a necessidade premente de que a sociedade esteja letrada e consciente das intencionalidades que revestem um texto multimodal, segundo Kress e van Leeuwen (2006[1996]). Somente assim as pessoas conseguirão se tornar mais críticas, desnaturalizando discursos opressores, limitações e relações hegemônicas de poder.

Pela SS, Hodge e Kress (1998) contribuem para os estudos da atualidade, consagrando a linguagem multimodal à posição de prestígio semântico, possibilitando que diferentes áreas do conhecimento bebam dessa fonte, atendendo a diferentes interesses comunicativos. Isso confirma a prototipicidade linguística de uma ferramenta social que se realiza na interação, externando experiências, sentimentos, o eu no mundo, em diálogo com a totalidade social, sem restrição ao sistema

semiótico verbal que, assim como a imagem, só tem significado quando concatenado a um todo, em diferentes contextos.

Nessa ótica, respondendo à questão suscitada nesta pesquisa sobre o que as sintaxes visuais, quando cadenciadas à perspectiva sociocultural, discursam aos participantes interativos, concluímos que estruturas imagéticas são motivadas por diferentes intenções de quem as produz, com artimanhas que visam prender a atenção de quem interage com o que é discursado pela imagem, na possibilidade de manipulá-lo ou não. A partir dessa realidade, inferimos que a língua(gem) está longe de ser neutra, já que quem a utiliza é um ser social que carrega, historicamente, conceitos oriundos de uma dada cultura, naturalizados ao longo da vida e propagados até que (re)conheça as consequências de determinados discursos e de escolhas linguísticas.

Nessa perspectiva, o objetivo proposto neste estudo, que buscou promover uma discussão sobre os múltiplos significados advindos de semioses imagéticas e que comunicam à sociedade representações, conceitos e interações estrategicamente organizadas numa malha multimodal, é contemplado quando, por um *corpus* multifacetado, apresentamos a aplicabilidade semiótica da GDV em diferentes espaços e intenções discursivas, com temáticas plurais e de interesse social.

Se se pensar a realidade pós-moderna, tornou-se impossível reduzir a sociedade atual, imersa numa hiperconexão, à tradição verbo-escrita, centralizando e prestigiando apenas textos materializados por semioses verbais. Como poetas concretistas, os sujeitos da atualidade são mais imagéticos e lúdicos do que a sociedade pretérita, interessados em redes de sentido plurais, cuja visualidade é tão importante quanto o verbo. Afinal, a SS aproxima diferentes ancoragens linguísticas que se preocupam com a ligação entre língua, cultura e sociedade.

Declaração de autoria

Arlete Ribeiro Nepomuceno: introdução, resumo e elaboração da teoria;
Maria Clara Gonçalves Ramos: introdução, elaboração da análise e da teoria;
Vera Lúcia Viana de Paes: introdução, conclusão e elaboração da teoria.

Referências

- BOM DIA, VERÔNICA. Direção: José Henrique Fonseca; Izabel Jaguaribe Rog de Souza. Produção de José Henrique Fonseca; Eduardo Pop; Ilana Casoy; Raphael Montes. São Paulo: Netflix, 2020.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- GUALBERTO, C. L.; BRITO, R.; PIMENTA, S. Semiótica social, multimodalidade e Youtube: um estudo de caso sobre projeções de identidade. *Texto Digital: Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 6-34, 2021. DOI: 10.5007/1807-9288.2021.e82410
- HALLIDAY, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold, 1985.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press 1989.
- HALLIDAY, M. A. K. *An introduction funcional grammar*. London: Edward Arnold, 1985.
- HALLIDAY, M.A.K. *Introduction to function grammar*. London: E.A, 2004.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. *Introduction to functional grammar*. London and New York: Routledge, 4th., 2014.
- HALLIDAY, M. A.A.K.; MATTHIESSEN, C. M.I. M. *An introduction to functional grammar*. 3th. London: Hodder Arnold, 2004.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M.I.M. *Halliday's introduction to functional grammar*. 4th. London: Routledge, 2014.
- HODGE, R; KRESS, G. *Social semiotics*. London: Polity Press, 1988.
- KRESS, G. *Before writing: rethinking the patches to literacy*. Londres: Routledge, 1997.
- KRESS, G. 2003. *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- KRESS, G. *Literacy in the New Media Age*. Edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2005. Disponível em: <https://epdf.tips/literacy-in-the-new-media-age-literacies.html>.

KRESS, G. *Multimodality. A social approach to contemporary communication*. New York: Routledge, 2010.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. 2th. London: Routledge, 2006[1996].

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODO DIA A MESMA NOITE. Direção: Júlia Rezende; Carol Minêm. Criação de Gustavo Lipsztein; Daniela Arbex. Bagé, Rio Grande do Sul: Netflix, 2023.

VIEIRA, J.; SILVESTRE, C. *Introdução à multimodalidade: contribuições da gramática sistêmico-funcional, análise de discurso crítica, semiótica social*. Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.