

3

Pressupostos teóricos acerca da multimodalidade

Representações visuais são consideradas formas culturais de apresentar, descrever ou caracterizar pessoas, valores, conceitos, identidades e sociedades. Essas representações podem ter a função de apoiar a construção de idéias, sentidos, símbolos e contextos, e, como materialização visual, podem ser fixas em ambientes tais como paredes ou em livros, virtuais ou em movimento, configurando as visualidades da contemporaneidade, que muitas vezes, dentre as várias funções que exercem podem operar até interações sociais. Elas podem estar veiculadas a informação, ao entretenimento, a publicidade ou a ficção e podem ser utilizadas em ambientes pedagógicos ou executivos, por exemplo.

Apesar da importância do discurso lingüístico, é preciso reconhecer que a presença da multimodalidade e mais especificamente da imagem, muitas vezes, pode tornar o discurso mais rápido, efetivo e compreensivo (Mirzoeff, 2001). Em qualquer lugar que seja vista, a imagem exerce uma influência e pode exercer um poder que é o de dar à informação um caráter mais subjetivo (Augé, 2003).

Se observarmos o ambiente escolar, perceberemos quantos modos de representação existem nesse espaço. Os alunos, apesar do uso de uniformes, sempre procuram expressar no seu visual algo que lhes atribua uma marca particular. A própria escola é recheada de cartazes e informativos, entre outros que expressam várias semióticas presentes ali. O professor, muitas vezes, incentiva o aluno a desvendar outros mundos e outras formas de representação, possibilitando assim que o aluno conheça a si próprio, a cultura a que está inserido e a outras culturas, fazendo até mesmo um paralelo entre elas.

Após conversar com professores, que lecionam na mesma instituição que eu, percebi que alguns usam textos visuais em suas práticas pedagógicas, o que provocou em mim alguns questionamentos.

Uma das questões a que esta pesquisa pretende investigar e tentar responder é se as interpretações dos alunos para algumas imagens, selecionadas para trabalhar funções da linguagem, fazem alguma referência aos elementos mencionados por Kress e van Leeuwen (1996). Será levado em consideração que esses alunos não têm o conhecimento específico sobre a Gramática Visual, porém é um objetivo da pesquisa descobrir, se mesmo de forma inconsciente, eles mencionam ou demonstram conhecer, as características das imagens por essa perspectiva teórica.

Para esclarecer quais tipos de conhecimentos específicos sobre imagens está se falando serão apresentados alguns pressupostos teóricos sugeridos pelos autores acima citados.

3.1

Classificações propostas por Kress & van Leeuwen

Kress & van Leeuwen (1996), afirmam terem adotado a noção teórica da “metafunção” do trabalho de Halliday (1994) para analisarem o processo da comunicação e as diferentes semióticas que envolvem esse processo. Halliday (1996) propõe em sua Gramática Sistemática Funcional que os elementos da língua podem ser explicados com referência à sua função no sistema lingüístico. Assim, ele categoriza as orações de três maneiras diferentes: a função ideacional ou experiencial – que trata de uma representação ou seja, de especificar os papéis dos elementos da oração, na qual o significado está baseado na relação entre os objetos e suas relações com o mundo (Neves, 2004); a função interpessoal – trata das funções da fala (Neves, 2004), projeta as relações sociais entre o produtor, o receptor e o objeto representado (Kress & van Leeuwen, 1996); a função textual – que está relacionada a capacidade dos sistemas semióticos de formarem textos, a mensagem em si, relações do próprio enunciado ou do enunciado com a situação. Dessa maneira, diferentes arranjos composicionais permitem diferentes significados textuais.

Para Kress & van Leeuwen (1996) o código da linguagem verbal e da imagem tem cada um seu meio particular de realização, mas no fim, talvez, sejam semelhantes nas suas relações semânticas. Por exemplo, a relação que

na linguagem escrita é realizada por palavras, verbos de ação (*action verbs*), na imagem é realizada por “vetores”. O que na linguagem escrita é realizado por preposições locativas, na linguagem visual é realizado por características formais que criam contrastes entre o primeiro plano e o plano de fundo.

Isso não quer dizer que essas relações sempre aconteçam de forma direta como nos exemplos acima. Nem todas as relações lingüísticas possuem correspondências visuais e vice-versa (Kress & van Leeuwen, 1996).

Tendo em vista essas relações lingüísticas e visuais que podem ocorrer, Kress & van Leeuwen (1996) relacionam a metafunção ideacional de Halliday (1994) à narrativa representacional e usam o termo participante no lugar da palavra objeto. A metafunção interpessoal é relacionada às representações e suas interações e a textual ao significado da composição, pois a função de se integrar os códigos da composição é textual, a integração dos códigos serve para produzir texto, posicionar os elementos significativos como um todo, provendo coerência a esse todo.

3.1.1

A narrativa representacional

Esse tipo de representação nos faz analisar os participantes envolvidos em uma imagem, mais especificamente, a representação de suas interações, as relações entre as pessoas, os lugares e os objetos “descritos”. Tal interação acontece quando os participantes da imagem são conectados por vetores, representando arranjos espaciais transitórios. Esses vetores são formados por elementos representados na imagem, que podem ser corpos, braços ou pernas, por exemplo. O participante dentro da representação visual de onde parte um vetor é chamado de Ator.

Vários processos narrativos podem ser diferenciados com base nos tipos de participantes envolvidos (Kress & van Leeuwen, 1996). Como ilustração, a figura 1.0 foi retirada de um encarte de loja de roupas para o dia dos pais. Nessa imagem o braço da menina representa um vetor sendo direcionado ao ombro do homem. Dessa forma, a menina exerce a função de Ator, estabelecendo uma relação transacional com outro participante representado.



Figura 1.0 – Impecável- dia dos pais 2007

3.1.1.1 Processos de ação

Em um Processo de Ação, o vetor parte do Ator que é normalmente mais saliente que os outros participantes. No caso de haver apenas um participante, ele sempre será o próprio Ator e isso nos levará a uma estrutura denominada não-transacional. Retomando a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1994), podem-se comparar esses processos não-transacionais aos verbos intransitivos, já que esse tipo de verbo não exige um objeto, assim como Ator não teria um direcionamento a alguém ou a algo. Havendo dois participantes um é o Ator e o outro é o Alvo (para quem a ação é direcionada).

Retomando a figura 1.0, o homem seria então classificado como o *Alvo* (*Goal*), tendo em vista que o vetor, que parte do corpo da menina, é direcionado a ele.

Entretanto pode existir uma relação de reciprocidade e um mesmo

participante será Ator e Alvo, como na figura 2.0

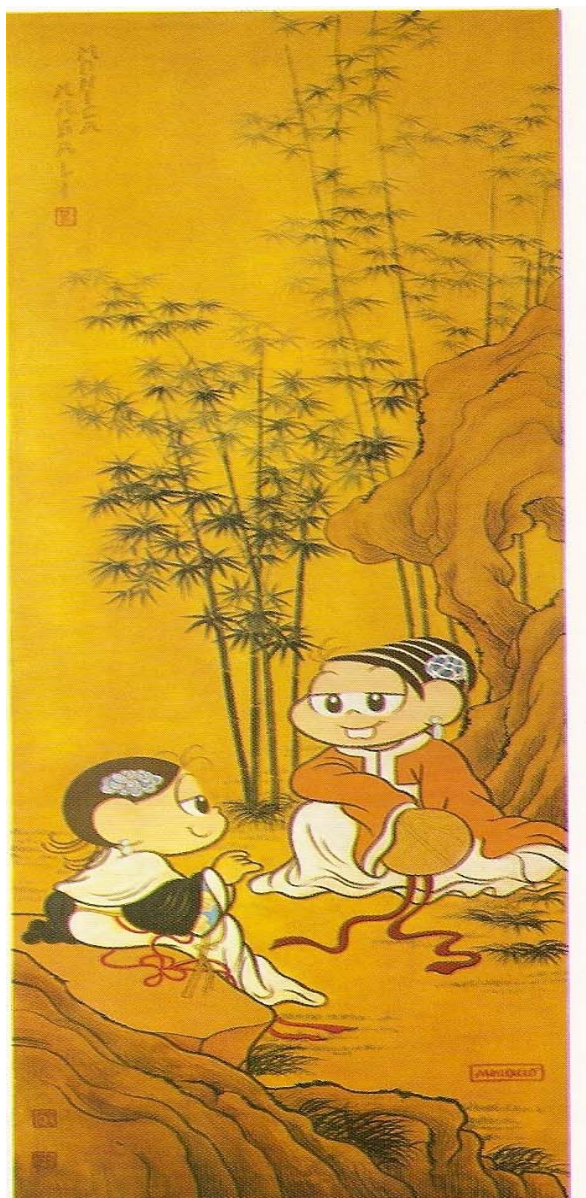


Figura 2.0 Speech circuit (de Saussure 1974 [1916])

Nessa figura os participantes estão interagindo, exercendo ambos os papéis de Ator e Alvo reciprocamente.

3.1.1.2 Processo reacional

Este processo acontece quando um determinado vetor é formado pelo olhar de um participante denominado Reagente (*Reacter*) e esse participante dirige o olhar para um outro participante, ou seja, o Fenômeno (*Phenomena*). Quando um processo transacional envolvendo um Ator e Alvo torna-se o objeto do olhar de um outro participante, o processo em si é, então, chamado de Fenômeno (*Phenomena*). É necessário que o participante seja um ser humano ou um animal, ou seja, seres que possuam olhos bem visíveis na imagem e que possuam expressão facial (Kress & van Leeuwen, 1996).



*Figura 3.0 Lindinhas sob o Bambu, 1999
acrílico sobre tela, 181 x 76 cm*

Essa figura 3.0 é uma recriação de Maurício de Souza feita para crianças a partir do quadro “Beldades sob o Bambu” de Gai Qi, que pode ser visto no anexo 2. Nessa tela, Maurício de Souza colocou personagens conhecidos da maioria das crianças brasileiras: a Mônica e a Magali.

Ao observarmos a Mônica, percebemos que parte dela um olhar para a Magali, formando um vetor. Seguindo as classificações de Kress e Van Leeuwen (1996), ocorre na figura um processo de Reação e a Mônica exerce a função de Reagente nesse processo. Entretanto, podemos fazer a análise partindo da participante representada pela Magali. Nesse caso, percebe-se um vetor formado pelo direcionamento do seu braço direito para a Mônica. A Magali, então, seria Ator e a Mônica, segundo esse ponto de vista, o Alvo. Percebemos,

por essa análise, que, pelo seu gesto, Magali representa uma relação transitiva e ativa.

3.1.1.3

Processo de fala e processo mental

É comum nas histórias em quadrinhos, por exemplo, a presença de balões com vetores que ligam os personagens às suas falas ou aos seus pensamentos. Como na figura abaixo.

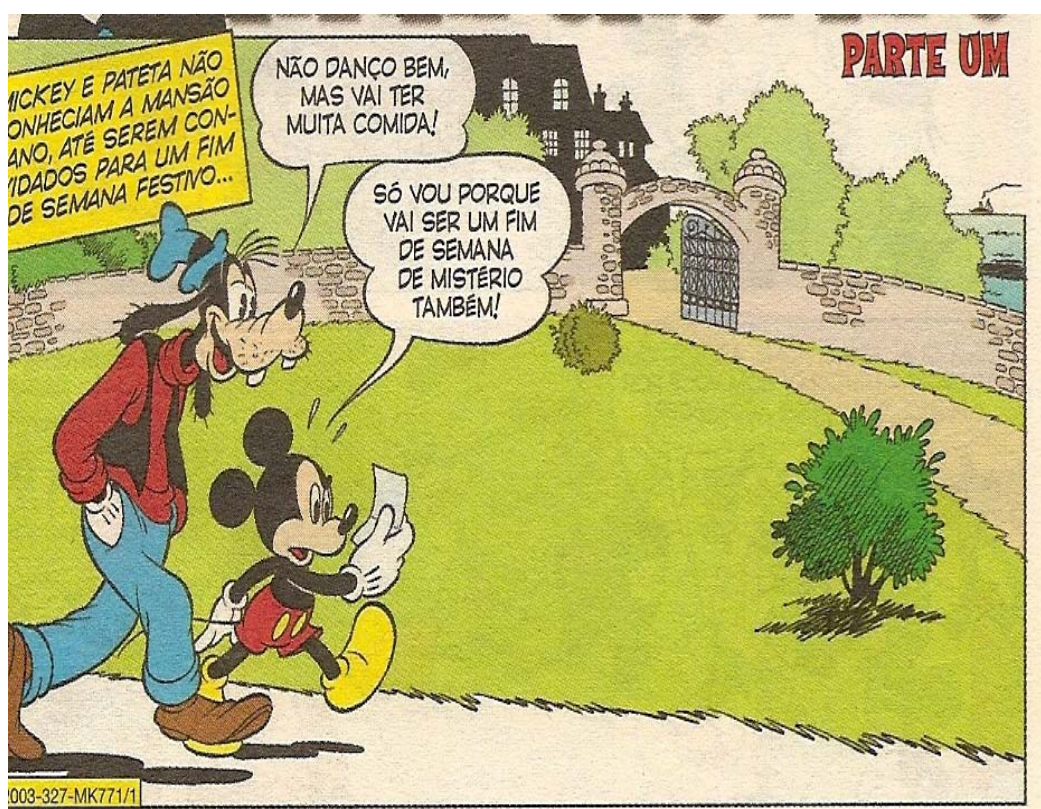


Figura 4.0 Pateta e Mickey recebem um convite para uma festa

Entretanto, esse tipo de texto com balões não é mais privilégio de charges ou histórias em quadrinhos, tendo-se tornado comum nos livros didáticos a fim de chamar atenção do aluno para algo importante, talvez. Veja exemplo na figura 5.0.

HELLO, FRIENDS!

When I went to Israel, I noticed that all the houses there have solar panels to heat the water. That's fantastic. The sun there is very strong, so people make use of solar energy and save other types of resources.

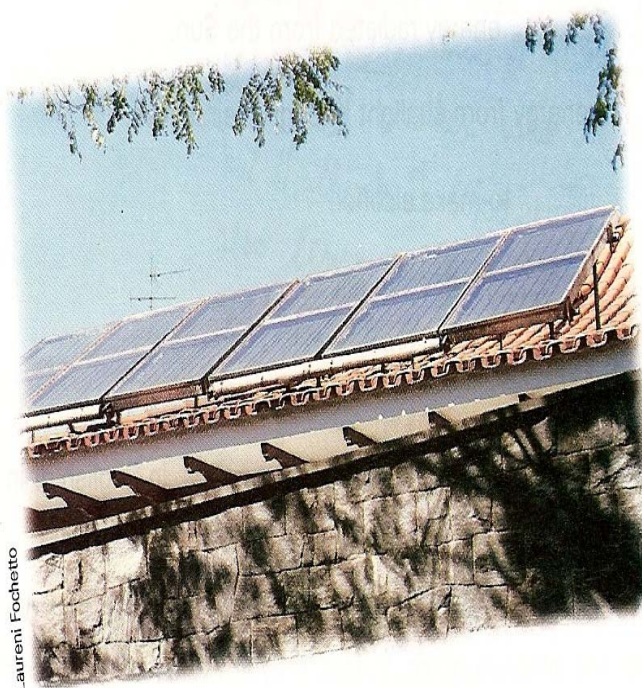


Figura 5.0 – Menina fala sobre Israel.

Essa figura foi extraída de um livro que faz parte de uma coleção didática de língua inglesa para o ensino fundamental. O objetivo do capítulo em que essa imagem se encontra é de esclarecer para os alunos de que maneira a energia solar pode ser utilizada. A fala da menina representada no balão, portanto serve para essa finalidade.

Notamos que há aqui uma reação transacional, conectando a menina à sua fala, servindo o formato do balão como vetor para o corpo dela.

3.1.1.4 Processo de conversão

Esse processo ocorre frequentemente nos diagramas, por exemplo, de cadeias alimentares, imagens que retratam ciclos ou eventos da natureza, porque são processos nos quais os participantes interagem entre si e não há um começo e um final para essa interação. É o tipo de processo, normalmente, utilizado quando o professor de ciências quer explicar aos alunos o ciclo da água por meio de imagens, como no exemplo da figura 6.0.



Figura 6.0 Ciclo da água

Nessa figura todos os participantes descritos interagem entre si e as setas funcionam como vetores que nos conduzem a um entendimento do

processo, que não tem um fim, ou seja, um processo cíclico, ecológico, no qual todos os elementos relacionam-se cada um a seu tempo, sem interrupção.

3.1.1.5 Simbolismo geométrico

Não há a presença de participantes aqui, pois o único elemento presente é o próprio vetor. Esses vetores podem ser atenuados, ampliados ou helicoidais como os das figuras 7 e 8 a seguir:



Figura 7.0 setas ampliadas



Figura 8.0 setas curvas

Nesta figura 7.0 exemplifica a imagem composta apenas por vetores que mostram além de uma certa densidade (pela cor reforçada no vetor maior), uma frequência, pelo fato de os três vetores apontarem para o mesmo lugar. Já na figura 8.0 (também representando um simbolismo geométrico), os vetores são helicoidais, pois suas setas são curvas.

3.1.1.6 Circunstâncias

Kress & van Leeuwen (1996), assumem o uso dessa nomenclatura novamente baseando-se em Halliday (1985). Em imagens que apresentam esse tipo de relação circunstancial, participantes secundários não se relacionam com os primários por vetores, mas por outros caminhos.



Figura 9.0 O Barco em Giverny, 1887
Claude Monet (1840-1936) óleo sobre tela, 98 x 131 cm
Musée d'Orsay, Paris, França

A figura acima 9.0 é a representação de um quadro pintado por Claude Monet durante um verão que passou na cidade francesa de Giverny. Nesse quadro, o próprio Monet diz ter pintado as filhas de sua futura esposa em um barquinho (Sousa, 2001)

Não existem vetores que relacionem esses participantes. Entretanto, pelo fato de estarem no mesmo barco, podemos concluir que há uma relação entre eles, no mínimo eles se conhecem. Sabendo da intenção de Monet ao retratar irmãs, concluímos com mais precisão que há nessa imagem uma circunstância de acompanhamento, visto que as meninas estão fazendo companhia umas para as outras.

Há também um processo transacional estabelecido por vetores entre as meninas e a água. Suas varas de pesca servem como vetores que as relacionam com a água num processo de ação, fazendo com que cada uma delas seja Ator nesse processo e a água, Alvo.

3.1.2

As representações e as interações

Esta subseção trata das relações que existem entre quem produz uma imagem, quem a vê e os participantes representados.

Kress e van Leeuwen (1996), descrevem dois tipos de participantes para essa interação: o participante representado seria aquele descrito na própria imagem e os participantes interativos que seriam os produtores e os “leitores” dessa representação visual. Três tipos de interações podem surgir a partir desses dois grupos. Uma relação que acontece dentro da própria imagem, entre os participantes representados; uma outra que se dá pela relação dos participantes representados com os participantes interativos; e, uma terceira relação entre os participantes interativos.

Os participantes interativos podem ser pessoas que se conheçam ou que esteja frente a frente, como no caso dos participantes que olham fotografias tiradas por membros da família ou retratando a família, ou pessoas que são desconhecidas umas das outras, como no caso dos leitores de revistas que não conhecem os produtores dos elementos visuais ali dispostos. A partir disso, os autores⁶ falam da existência de dois tipos de contextos: o contexto de produção e o contexto de recepção, tendo a imagem em si como fator de união entre esses dois contextos.

Para entender como essas interações ocorrem, os autores estabelecem algumas categorias para a análise das imagens. Observa-se que o conhecimento dessas categorias pode auxiliar o professor no sentido de ter um olhar mais apurado para as representações visuais.

3.1.2.1

Ato da imagem e o olhar

Precisa-se estar atento para perceber se os participantes representados estão olhando para quem observa a imagem ou não. Quando a primeira situação ocorre, um vetor é traçado conectando os olhares do participante representado e o observador da imagem (participante interativo). Esse tipo de imagem é

6 KRESS, G.;VAN LEEUWEN, T. **Reading Images:The Grammar of Visual Design**. London:Routledge, 1996.

denominada por Kress & van Leeuwen (1996) de Demanda⁷.

O produtor usa a imagem para dizer algo ao observador. Por essa razão nós chamamos esse tipo de imagem de “Demanda”: o olhar do participante (e gestos, se presente) exige algo do observador. Demanda que o observador entre em algum tipo de relação imaginária com ele (tradução nossa)

Entretanto eu, particularmente, prefiro trabalhar com a idéia de que nesse tipo de imagem é o olhar que cria a Demanda, não atribuindo à nomenclatura a imagem como um todo. Esse olhar estabelece uma relação imaginária entre os participantes. Porém outros vetores podem ser formados, como por exemplo, por gestos nessa mesma direção.

Francisco Goya, pintor espanhol, produziu um quadro chamado *Maja Nua*, que lhe trouxe sérios problemas nos anos de 1800 com a Igreja Católica. A Inquisição instaurou um processo contra o pintor que acabou pintando um outro quadro, vestindo a moça. Isso não fez com que as perseguições parassem (Sousa, 2001). Na figura 10 podemos ver uma tela que Maurício de Sousa pintou em 1991, inspirado pelo quadro de Goya (anexo 3), porém usando como modelo para a pintura uma de suas personagens: a Pipa. Nessa figura é claro o vetor traçado pelo olhar de Pipa com o observador da imagem, compondo um olhar de Demanda. Examinando inclusive a maneira em que seu corpo está posicionado pode ser subentendido que a imagem convida o observador a estar com ela. Talvez por isso, Goya tenha sido tão perseguido por sua produção, além do olhar de Demanda, há quase que um chamamento por todos os elementos envolvidos, a sensualidade corporal e o ambiente com a cama.

7 “...The producer uses the image to do something to the viewer. It is for this reason that we have called this kind of image a 'demand': the participant's gaze (and the gestures, if present) demands something from the viewer. Demands that the viewer enter into some kind of imaginary relation with him or her.” (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 122)

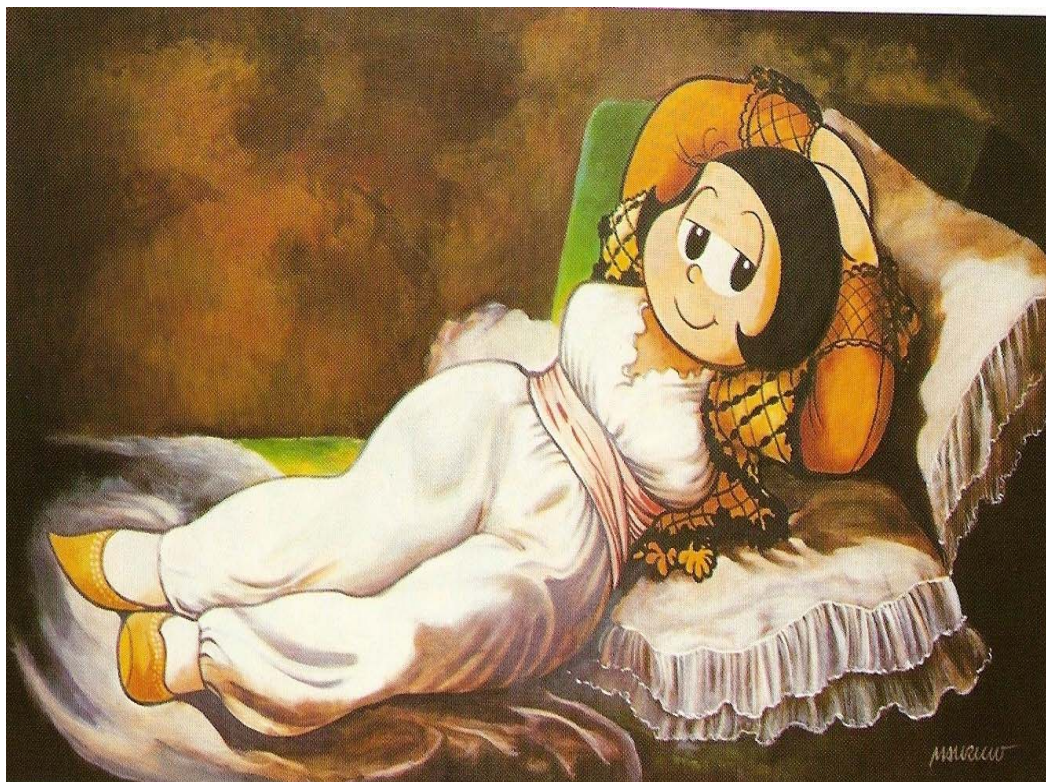


Figura 10 Pipa Vestida, 1991, acrílica sobre tela, 93 x 148 cm



Figura 11 Menina Entrevistadora

A figura 11, assim como a anterior, também é classificada como de Demanda. Porém, aqui, não há só um vetor traçado pelo olhar do participante representado para o interativo, mas também um vetor formado pelo gesto, pelo posicionamento do microfone em direção ao observador.

Por outro lado, há outras imagens que Kress & van Leeuwen classificam de Oferta. Nessas imagens assim denominadas, não há a ocorrência de vetores ligando participantes representados e o observador da imagem. O participante descrito na imagem, então, passa a ser “objeto” de quem a observa⁸, que se vê a vontade para olhar a imagem como um todo e não direcionado como nas imagens de tipo Demanda.

8 “Todas as imagens que contém participantes humanos ou quase-humanos olhando diretamente para o observador são deste tipo. Por essa razão nós chamamos esse tipo de imagem de “Oferta” - ela oferece os participantes representados para o observador como itens de informação, contemplação de objetos, impessoalidade, como se eles fossem exemplares em uma exposição” (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 124, tradução nossa)

“...All images which do not contain human or quasi-human participants looking directly at the viewer are of this kind. For this reason we have called this kind of image an 'offer' - it 'offers' the represented participants to the viewer as items of information, objects of contemplation, impersonally, as though they were specimens in a display case” (Op. Cit)



Figura 12 Conversa na biblioteca

Diferentemente das outras duas figuras anteriores, na figura acima não há vetores sendo traçados em direção ao observador da imagem. A esse tipo de imagem, Kress e van Leeuwen classificam como Oferta. Dessa forma, nos sentimos mais livres para olhar todos os detalhes da figura. Se pensarmos nos processos representacionais, há vetores sendo traçados dos corpos das participantes femininas (sejam por suas mãos ou pelo posicionamento da caneta nas mãos de uma menina) em direção ao único rapaz representado. Enfim esses vetores fazem com que na interação entre os participantes representados, elas sejam Ator e ele Alvo de um mesmo processo transacional.

3.1.2.2 Distância Social

Os produtores de uma representação visual, além dos itens já citados, ainda precisam se preocupar com a distância que determinada imagem terá entre o participante representado e quem a vê. Essas distâncias implicarão em relações interativas assim como as imagens de Demanda e Oferta, relações essas mais uma vez imaginárias. Se os participantes estiverem mais próximos, isso significará uma certa relação de amizade entre eles. Se estiverem mais distantes um do outro, isso implicará deduzir que são pessoas estranhas, que não tiveram antes um contato mais próximo.

A imagens que apresentam distâncias curtas entre os participantes representado e interativo tem a característica denominada Distância Pessoal Íntima (*Close Personal Distance*) por Kress & van Leeuwen (1996). Elas estabelecem uma relação bastante íntima e pessoal. São aquelas imagens que te permitem ao observador ver bem o rosto do participante. A figura 13 é um bom exemplo disso, pois além de ser uma imagem de close bem próximo (*Close Personal Distance*), que possibilita ver detalhes do rosto da moça, ainda há um olhar de Demanda que confirma essa relação de intimidade entre a mulher representada e seu participante interativo.



Figura 13 Olhar sedutor

As distâncias médias, são denominadas pelos autores de Distância Social Íntima (*Close Social Distance*) e são um pouco mais impessoais que o primeiro grupo. Neste tipo de imagem é possível visualizar o rosto, os ombros e até mesmo o busto dos participantes (no caso de serem seres humanos). Por fim, as imagens com distâncias mais longas, Distância Social Longa (*Far Social*

Distance) permitem ver o corpo inteiro e é, portanto, a mais impessoal de todas. Na figura 14 é possível perceber que devido à distância com que a foto foi tirada (Far Social Distance), não há relação entre os participantes representados e nós observadores. Vê-se além do corpo dos participantes, o ambiente, o cenário onde eles se encontram, sendo, portanto, uma imagem muito mais impessoal que a figura 13.



Figura 14 Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul

3.1.2.3 A perspectiva de uma imagem

O ângulo que uma imagem é retratada pode implicar em outras relações interativas como a expressão de atitudes subjetivas dos participantes. Tais expressões não necessariamente são individuais, mas podem ser socialmente determinadas. Se a imagem é Objetiva sua perspectiva é central e assim o ponto de vista é construído por quem a produziu. É como se esse tipo de imagem não levasse em consideração quem a observa, como se dissesse: “Eu sou dessa maneira, e não importa quem, onde ou quando você está”⁹. Normalmente figuras

9 “... Objective images, then, disregard the viewer. They say, as it were: I am this way, regardless of who or where or when you are.” (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 137)

técnicas e científicas apresentam essa característica. Se é Subjetiva, é possível ver o que está representado de um ponto de vista diferente, selecionado pelo observador.

Ainda levando em consideração essa questão do ângulo da imagem, ela pode tanto apresentar um ponto de vista frontal quanto oblíquo. Essa diferença dos ângulos (frontal e oblíquo) significa a diferença entre imparcialidade e envolvimento. Nas representações visuais com ângulos frontais há um maior envolvimento entre seus participantes. Por outro lado, o ângulo oblíquo sugere distanciamento social entre os participantes.

Se o participante representado é visto de um ângulo superior, então o participante interativo exerce certo poder sobre o representado. Entretanto, se o participante representado é visto de um ângulo baixo, então este passa a exercer uma relação de poder sobre o participante interativo. Se o ângulo estiver nivelado não há essa diferenciação e os participantes representado e observador têm uma relação de igualdade.



Figura 15 Série Mestre, Sebastião Salgado

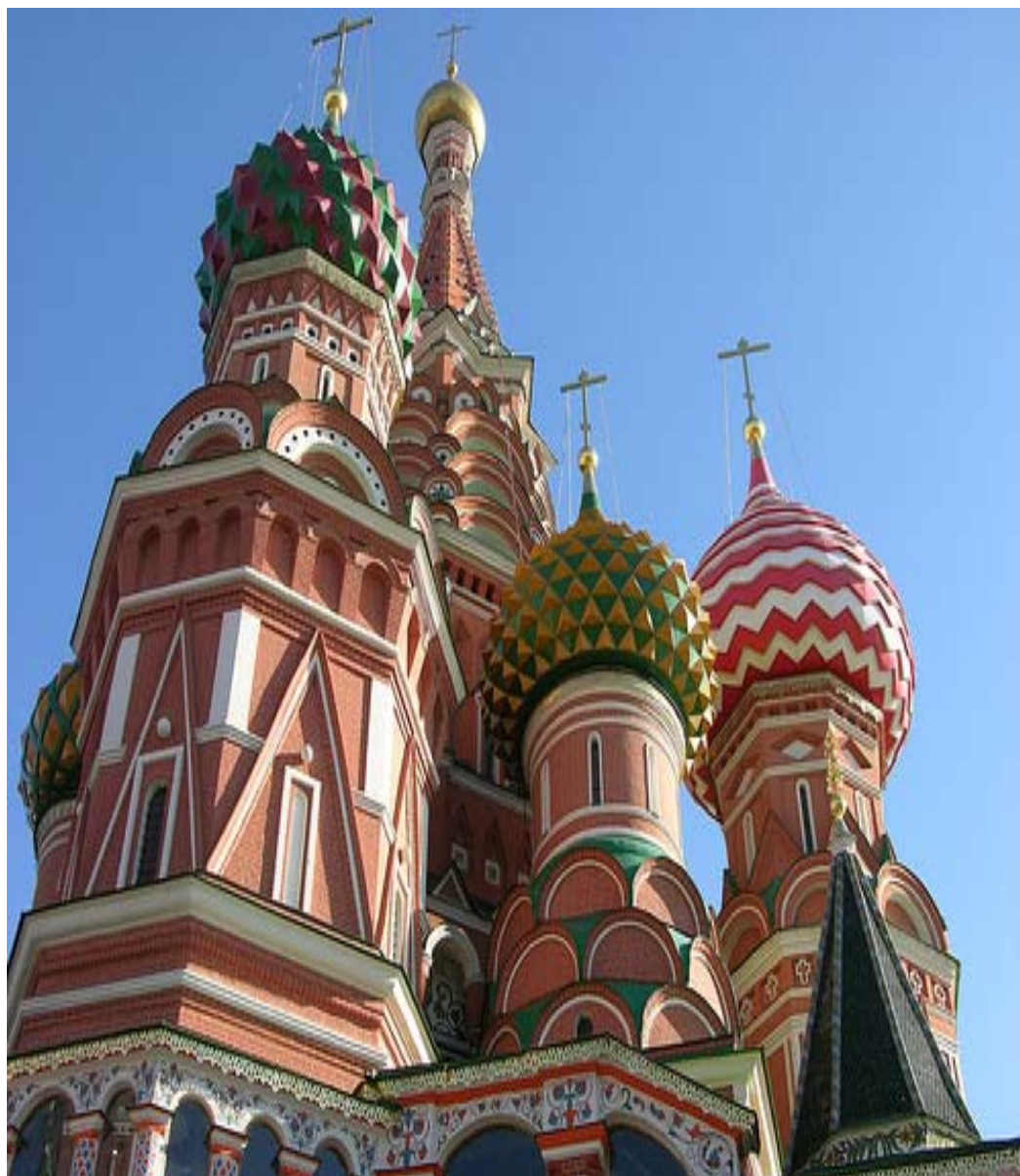


Figura 16 Prédio Russo

Na figura 15, além de um olhar de Demanda há uma angulação frontal, permitindo que participante representado e interativo estejam alinhados. Não existindo diferenciação de poder de um participante com outro, ambos interagem através do alinhamento de seus olhares. Já na figura 16, o fato do prédio estar num ângulo superior a nós que o observamos, faz com que esse prédio nos pareça enorme. É como se ele se impusesse diante de nós, estabelecendo assim um poder maior do participante representado (o prédio) sobre quem o vê.

O contrário pode ser observado na figura 17, pois é notório que a foto foi tirada de cima para baixo, ou seja, com um ângulo superior em relação a quem a observa. Nesta figura, o observador impõe-se ao objeto representado.

A foto foi tirada pelo astronauta Marcos Pontes em sua missão ao espaço numa tentativa de registrar o cair da noite sobre os continentes europeu e africano, ao passo que no mar ainda é possível ver a luz do dia.



Figura 17 A noite cai sobre a Europa e a África

3.1.3 O significado da composição

O significado de uma imagem como um todo se dá através da relação entre os seus elementos representacionais aos interativos resumidos nas subseções 3.1.1 e 3.1.2, e ainda um terceiro elemento, ou seja, a composição da imagem. Entende-se a composição como sendo constituída por três sistemas: o valor da informação que tem a ver com os locais específicos em que os elementos aparecem na imagem; a saliência que são os fatores que atraem o olhar das pessoas para um ponto específico da imagem e a moldura que pode estar presente ou não numa composição visual, conectando ou não seus elementos (Kress & van Leeuwen, 1996).

Diferentes modos semióticos podem ser relacionados de acordo com

esses três fatores e não somente os elementos de uma determinada imagem. Um texto escrito pode ser relacionado a uma ilustração, uma fotografia ou a um gráfico, por exemplo.

No nosso ponto de vista, a integração de diferentes códigos semióticos é o trabalho de um código mais amplo, cujos papéis e significados dão ao texto multimodal com a lógica de sua integração. Existem dois tipos de integração de códigos: o código da composição espacial, o ritmo, o código da composição temporal. O primeiro opera em textos nos quais todos os elementos estão co-presentes, por exemplo, pintura e páginas de revistas. A última opera textos que desdobram a questão do tempo, por exemplo, o discurso, a música, a dança (ver Van Leeuwen, 1985,1988). Alguns tipos de textos multimodais utilizam ambos, por exemplo, filme e TV, apesar do ritmo ser normalmente o princípio integrativo nesses casos (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 184, tradução nossa)¹⁰

3.1.3.1

O valor da informação

Segundo o conceito do valor da informação é preciso observar o local em que os elementos são dispostos na composição. Mais especificamente, é a tarefa de notar se determinado elemento apresenta-se mais a direita ou a esquerda, acima ou abaixo do plano mediano da composição e se é um elemento central, ou se está a margem de outros elementos centrais.

3.1.3.1.1

Dado e Novo (posicionamento a esquerda e a direita)

Essa relação entre o que é Dado (*Given*) e o que é Novo (*New*) é possível acontecer dentro de uma mesma imagem, ou em propagandas veiculadas em revistas, ocupando duas ou até mesmo uma página, layout de páginas de livros didáticos, em entrevistas exibidas em programas de Tv. Nesse último caso, segundo pesquisa de Bell e van Leeuwen (1994), normalmente, há

10 “... in our view the integration of different semiotic codes is the work of an overarching code whose rules and meanings provide the multimodal text with the logic of its integration. There are two such integration codes: the code of spatial composition with which we will be concerned in this chapter, and rhythm, the code of temporal composition. The former operates in texts in which all elements are spatially co-present, for example, paintings, streetscapes, magazine pages. The latter operates in texts which unfold over time, for example speech, music, dance (see Van Leeuwen, 1985,1988). Some types of multimodal text utilize both, for example film and television, although rhythm will usually be the dominant integrative principle in these cases”. (Op. Cit.)

um mesmo posicionamento do entrevistado e do entrevistador. O entrevistado, que apresenta a informação nova, é posicionado no lado direito (Bell & van Leeuwen, 1994: 160-4)¹¹.

É comum que o lado direito seja mais saliente que o esquerdo e isso acontece porque “o lado direito parece ser o lado da informação 'chave', da qual o leitor deve prestar uma atenção particular, é o lado da mensagem propriamente que se quer passar” (Kress & van Leeuwen, 1996). Dessa forma, o lado esquerdo seria o lado da informação já conhecida que Kress e van Leeuwen chamam de Dado, algo que o leitor provavelmente já sabe, algo que lhe é familiar¹².

Para exemplificar esse tipo de relação, utilizarei um exemplo que os próprios autores trazem na *Gramática Visual* (1996) sobre Michelangelo. Entretanto, acrescento a imagem (figura 18) para uma melhor visualização. Ressalto que novamente usarei uma pintura feita por Maurício de Sousa para incentivar as crianças a gostarem de obras de arte. A reprodução do original de Michelangelo encontra-se no anexo 4.

11 Bell & van Leeuwen (1994:160-4), in Kress e van Leeuwen (1996, p. 191)

12 “Olhando para o que é colocado no ladoesquerdo e o que é posicionado ao lado direito em outros tipos de textos visuais confirma-se essa generalização: quando figuras ou layouts fazem o uso significativo do eixo horizontal posicionando alguns dos seus elementos a esquerda, e outros a direita (o que não significa dizer, claro, que isso ocorre em toda composição), os elementos colocados a esquerda são apresentados como Dado e os elementos da direita como Novo” (Kress e van Leeuwen , 1996, p. 187, tradução nossa)

“...Looking at what is placed on the left and what is placed on the right in other kinds of visuals confirms this generalization: when pictures or layouts make significant use of the horizontal axis, positioning some of their elements left, and other, different ones right of the centre (which does not, of course, happen in every composition) the elements placed on the left are presented as Given, the elements placed on the right as New” (Op. Cit.)

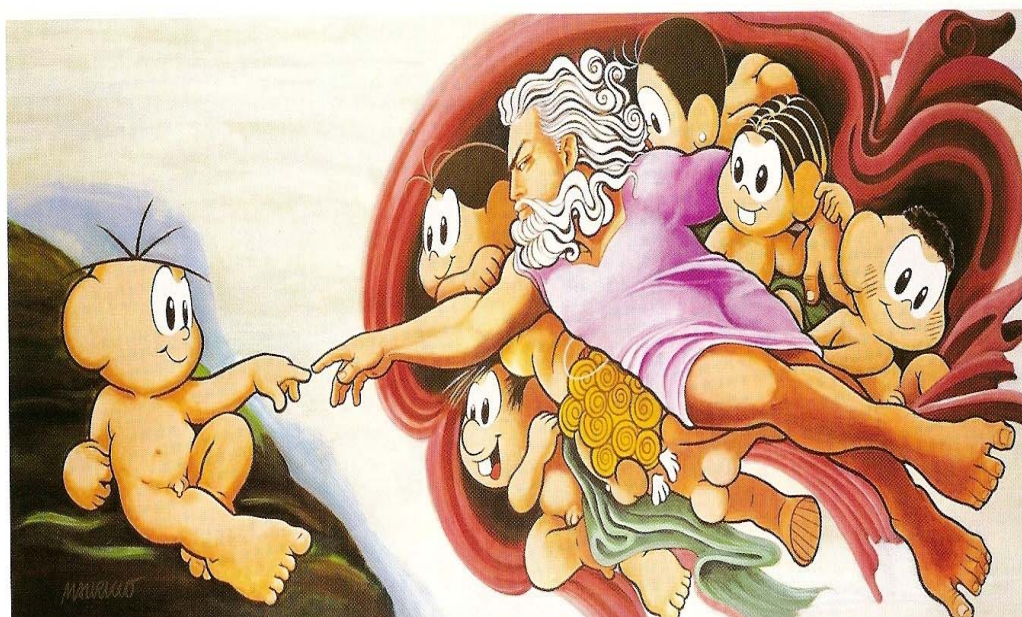


Figura 18 A Criação do Cebolinha, 1994
acrílica sobre tela, 109 x 209 cm.

Michelangelo, em sua famosa pintura A Criação de Adão no teto da Capella Sistina, colocou Deus no lado direito, devido ao espírito humanístico do Renascimento. Nesse período Deus de repente tornou-se Novo. Gerações de filósofos tentavam redefiní-lo de novas maneiras devido a nova ciência, tentando provar sua existência pelo uso da lógica. Nessa pintura, o movimento não é mais de Deus para o homem, mas do homem para Deus. É como se o homem alcançasse o status divino”. (Kress & van Leeuwen, 1996, p. 189, tradução nossa).¹³

A revista *Atrevida* colocou em seu site em Maio de 2007 umas dicas de moda de como as adolescentes podem se vestir, usando as tendências que as modelos desfilam nas passarelas, sem no entanto pagar o valor alto que famosas grifes cobram por suas peças. Na figura 19 retirada do site dessa revista, a modelo com a roupa da grife famosa aparece no lado esquerdo da página, portanto ocupando a posição do elemento Dado, ao passo que a menina vestindo as sugestões da revista foi posicionada no lado direito, afinal á a informação considerada Nova pelos leitores da revista e visitantes do site.

¹³ “... Michelangelo, on the other hand, in his famous painting The creation of Adam on the ceiling of the Sistine Chapel, placed God on the right, in keeping with the new, humanistic spirit of the Renaissance. In this period God suddenly became New, and problematic. Generations of philosophers were to attempt to redefine Him in ways commensurate with the new science, and to try to prove His existence by the use of logic. In this picture the moviment is no longer from God to 'Man', but from 'Man' to God. 'Man' reaches out, aspiring to divine status, and almost achieving it – but not quite”. (Kress & van Leeuwen, 1996: 189)

Vai rolar!

60



MARCIO MADEIRA/DIVULGAÇÃO

Look Animale

XADREZ
 Camisa Spezzato Teen (R\$ 189) por baixo do vestido Le Lis Blanc (R\$ 199,50), boina Dta (R\$ 120), meia 3/4 TriFil (R\$ 15, em média), sapatos Dona Florinda (R\$ 169) e bolsa Accessorize (R\$ 150).

www.atrevida.com.br

MAI'2007 atrevida

Figura 19 Atrevida

Por fim, tomando como exemplo a seguinte página de um livro didático de língua inglesa (figura 20), percebe-se que o conteúdo à esquerda da página traz uma informação, supostamente, já conhecida pelos alunos. Note que este lado traz imagens como Beatles, Santos Dumont, guerras e computadores, ou seja, textos visuais facilmente trabalhados pela professora, pois são imagens que, provavelmente, os alunos conhecem. A estrutura – will – pode ainda não ter sido trabalhada, mas há a possibilidade da professora trabalhar as imagens de

maneira diversas. Nesse sentido, a informação da direita é ainda Nova. É o conteúdo gramatical que será trabalhado.

- a** Who said what, and when? In pairs, try to match the speakers, dates, and predictions.

We think Margaret Thatcher said ... in 19...

Lord Haldane, politician
Dick Roe, London record producer
James Davidson, music critic
Margaret Thatcher, British Prime Minister 1979–90
Richard Nixon, President of the USA
Thomas Watson, chairman of IBM

1860 1907 1943 1961 1971 1976

We all make mistakes!

Even experts can be wrong. Here are six of the world's worst predictions:



1

'I don't think we'll have another war. This one is probably the last.'



4

'There'll only be a world market for about five computers.'



5

'These boys won't be a success.'



2

'I don't think there'll be a woman Prime Minister in my lifetime.'



6

'The aeroplane will never be able to fly.'

3
'Verdi's *Rigoletto* will be famous for a day or two and then will be forgotten.'



- b** • 5 • Listen and check.

GRAMMAR FOCUS 2

will / won't (predictions)

I think pollution **will** soon be the world's biggest problem.
There **won't** be another World War.

- a** Look at ex. 2a again. Highlight *will* / *won't* + infinitive in predictions 1 to 6.
- b** Use *will* / *won't* + infinitive to make predictions which are your opinions (what you think / guess will happen in the future).
- c** We normally use *I don't think* + *will* to make a negative prediction.
I don't think I'll get married.
NOT *I think I won't get married.*
Remember: can → **will be able to** NOT ~~will can~~
there is / are → there **will be** (there'll be)

PRACTICE 2

- a** • 6 • Listen to five conversations. Number the topics 1 to 5. Do the speakers agree or disagree?
- sport ☐ politics ☐ the weather ☐
fashion ☐ films ☐
- b** Make predictions about the topics using *will*.
Begin *I think* / *I don't think* ...
I think Benfica will win the League.
- c** Find a student who agrees with each one.

Agreeing / disagreeing with opinions

I think so. I don't think so. **Definitely** (not).
So do I. **Neither** do I. **Probably**.
I hope so. I hope not. I'm not sure.
Possibly. / **Maybe**. / **Perhaps**.

3 Talk about ... your future

Ask a partner.

Do you think you'll ever live in another country?

Do you think you'll ...

ever

live in another country?
speak English fluently?
go to Africa or India?
have your own business?

stay in your present house / flat?
have more than two children?
retire before you're 55?
study English here next year?

Figura 20 O uso do will

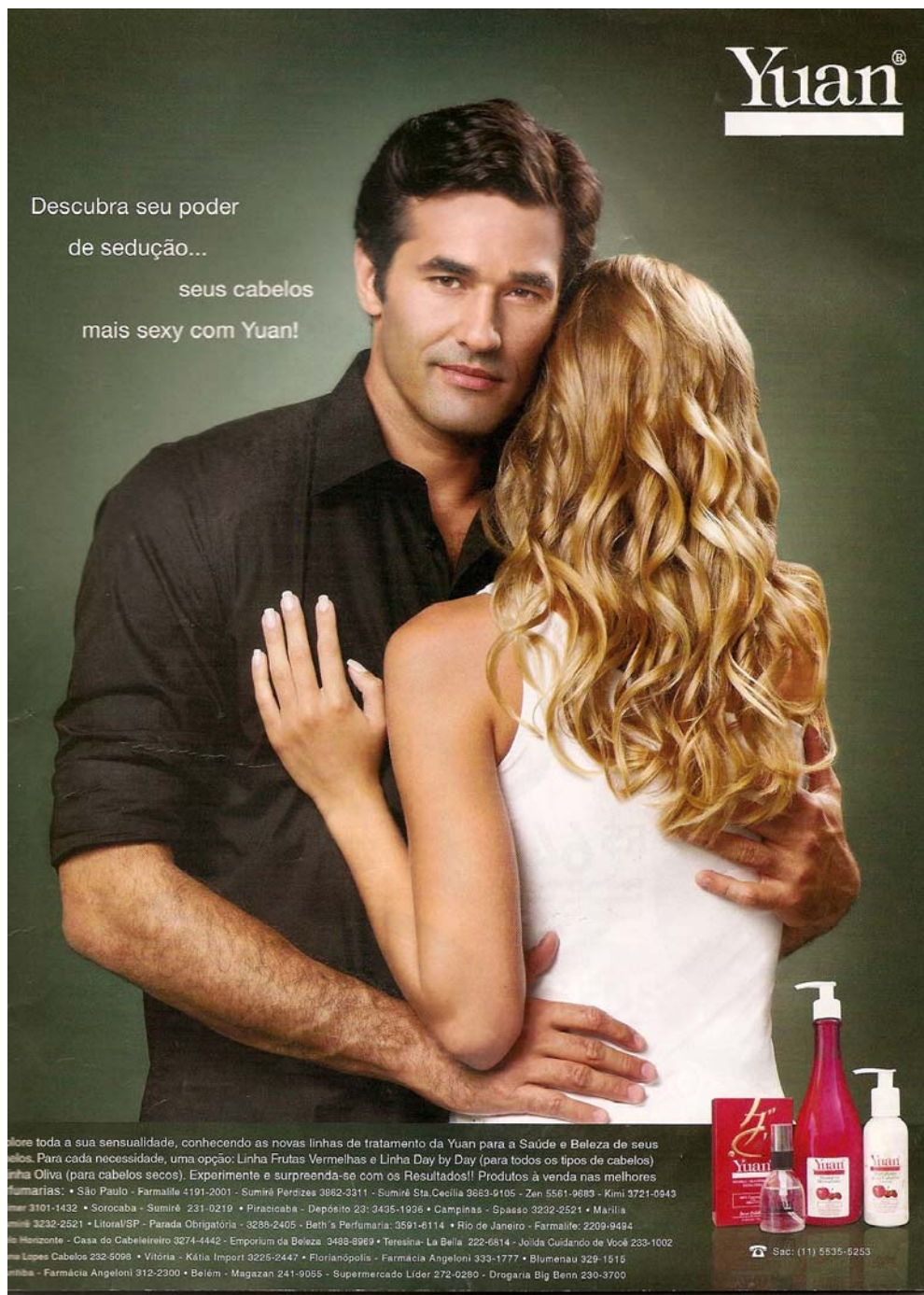
3.1.3.1.2

Ideal e Real (posicionamento acima ou abaixo)

Em se tratando de uma propaganda, normalmente a promessa que o publicitário estabelecerá, de que o produto é capaz, é posicionada acima do eixo vertical e Kress & van Leeuwen (1996) chamam esse posicionamento de Ideal. A foto do produto, as descrições sobre ele situar-se-iam na parte baixa: o Real. “A seção superior tende a gerar um apelo 'emotivo' e nos mostra 'o que poderia ser'; a seção mais baixa tende a ser a mais informativa e prática, nos mostrando 'o que é'.” (Op. Cit.)¹⁴

É possível observar que o que está no topo de uma composição visual é uma informação mais generalizada e saliente que o elemento da parte de baixo, freqüentemente, mais específico e concreto. É bastante comum encontrar, em imagens publicitárias, os textos escritos posicionados como Real e as imagens colocadas na posição Ideal, como o observado na Figura 21 abaixo.

14 “... The upper section tends to make 'emotive' appeal and show us 'what might be'; the lower section tends to be more informative and practical, showing us 'what is'.” (Kress & van Leeuwen, 1996: 193)



Yuan®

Descubra seu poder
de sedução...
seus cabelos
mais sexy com Yuan!

...toda a sua sensualidade, conhecendo as novas linhas de tratamento da Yuan para a Saúde e Beleza de seus cabelos. Para cada necessidade, uma opção: Linha Frutas Vermelhas e Linha Day by Day (para todos os tipos de cabelos) Linha Oliva (para cabelos secos). Experimente e surpreenda-se com os Resultados! Produtos à venda nas melhores farmácias: • São Paulo - Farmalife 4191-2001 - Sumirê Perdizes 3862-3311 - Sumirê Sta. Cecília 3663-9105 - Zen 5561-9683 - Kimi 3721-0943 - Sorocaba - Sumirê 231-0219 - Piracicaba - Depósito 23: 3435-1936 - Campinas - Spasso 3232-2521 - Marília - Sumirê 3232-2521 - Litoral/SP - Parada Obrigatória - 3288-2405 - Beth's Perfumaria: 3591-6114 • Rio de Janeiro - Farmalife: 2209-9494 - Montezote - Casa do Cabeleireiro 3274-4442 - Emporium da Beleza: 3488-8969 - Teresina- La Bella 222-6614 - Jolda Cuidando de Você 233-1002 - Lopes Cabelos 232-5098 • Vitória - Kátia Import 3225-2447 • Florianópolis - Farmácia Angeloni 333-1777 • Blumenau 329-1515 - Curitiba - Farmácia Angeloni 312-2300 • Belém - Magazan 241-9055 - Supermercado Líder 272-0280 - Drogaria Big Benn 230-3700

Sac: (11) 5535-5253

Figura 21 Propaganda de cosméticos

Na figura 21, em uma mesma página, podemos considerar um plano horizontal: Dado e Novo e um vertical: Ideal e Real. Se traçarmos um eixo horizontal, o ator Luciano Zafir, posicionado a esquerda da página, seria o elemento Dado. Já conhecido pelo observador da imagem, visto que é um ator famoso. Por outro lado a mulher aparece de costas como o elemento: Novo. Nessa imagem, a propaganda quer enfatizar a maneira como seu cabelo pode ficar muito mais bonito. Por essa razão a mulher não precisaria ser famosa ou estar de frente. O que precisa é ser salientado o fato Novo, o cabelo bonito que

ela apresenta. Ao mesmo tempo, ao considerar o eixo vertical, o casal representaria o Ideal, pois o cabelo da mulher, que está muito bem tratado, serviu como meio de seduzir um homem tão cobiçado como o ator em questão. Tal fato nos faz inferir que ao utilizar os cosméticos anunciados, o observador feminino também pode alcançar esse ideal de conquistar esse homem. Na parte baixa da página, como Real, aparece a foto do produto e um texto descritivo com informações mais detalhadas sobre os cosméticos e os lugares onde comprá-los.

Levando-se em consideração outras formas de análise apresentadas, há um processo de ação transacional entre os participantes representados, que é realizado por vetores traçados pelos braços do homem em direção ao corpo da mulher e vice-versa, compondo a realização do abraço. Com relação a interação entre participantes representados e participantes interativos, pode-se traçar um vetor entre a linha dos olhos do ator fotografado e dos participantes interativos. O que quer dizer que há nessa imagem um olhar de Demanda por parte desse participante representado.

3.1.3.1.3 Centro e Margem

Kress e van Leeuwen (1996), afirmam que na nossa cultura ocidental não é muito comum ver imagens com visualização central nas composições. O mais comum é a imagem estar dividida nos planos Ideal/Real, Dado/Novo. Para esse tipo de caracterização os autores usam a nomenclatura Central, se a informação que se quer destacar está posicionado no centro, no núcleo da composição. Para os elementos em torno desse Central, eles usam a nomenclatura Marginais (*Margins*).

Essa estrutura pode ser circular como no caso da figura 22, em que o olho passa a ser o elemento central e as cores das sombras são os elementos marginais.



Figura 22 Cores de sombras

Os autores afirmam ainda que “Quando o Centro não está preenchido, ele continua existindo *in absentia*”

Quando os elementos Marginais são iguais, os outros planos Dado/Novo, Ideal/Real, deixam de existir. Porém, algumas vezes esses planos são combinados de forma linear como nas figura 23.

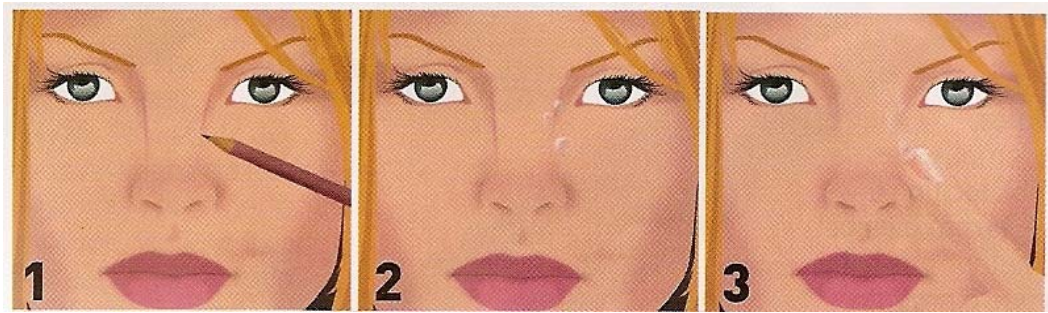


Figura 23 Dado

Mediador

Novo

3.1.3.2 Saliência

A saliência, segundo Kress e van Leeuwen (1996), atribui ao texto uma certa hierarquia. É como se uns elementos fossem mais importantes que outros. Os elementos mais salientes podem tanto ocupar a posição de Dado como de Novo, ou seja, sua relevância não tem a ver com o lugar que ocupa. A saliência normalmente não se expressa por um fator isolado, mas sim por uma combinação de fatores como: o tamanho da imagem, dos contrastes das cores, o formato ou a perspectiva, por exemplo.

Na figura 24, a reportagem pretende chamar a atenção para uma maneira diferente e sedutora pela qual as mulheres podem usar o batom nos lábios. Para despertar o interesse da leitora, a boca foi colocada como elemento de Saliência, ou seja, destaque, com tamanho muito além do normal, cores bastante vibrantes e um título para a reportagem com letras grandes e vermelhas.



Figura 24 Lábios provocantes



Figura 25 Ponte sobre o rio Daiya, Japão

Um outro exemplo de Saliência se encontra na Figura 25, em que fica muito nítida a imagem da ponte que passa pela natureza tão valorizada pelo verde. Mesmo com todo o verde da floresta, a ponte japonesa é sem dúvida o elemento saliente, em função da cor saturada.

3.1.3.3 Moldura

Através desse terceiro elemento do significado da composição: a moldura, os elementos de uma composição podem estar conectados ou não. “Quanto mais os elementos da composição espacial estão conectados, mais eles são apresentados como uma unidade de informação”¹⁵

A moldura pode realizar-se de diferentes formas. Pode ser através de uma linha contínua, por descontinuidade de cores (quando há uma gradação da cor mais escura para a mais clara) e até mesmo por espaços em branco. A

15 “...The more the elements of the spatial composition are connected, the more they are presented as one unit of information, as belonging together”. (Kress e van Leeuwen, 1996,p. 125

conexão entre esses espaços pode acontecer através de vetores, pela repetição de cores e tipos de letras, por exemplo. Na figura 26 foram colocadas dois artigos diferentes numa mesma página. Os dois falavam sobre beleza, mas seus enfoques eram distintos. Para solucionar o problema da marcação da diferença, foi colocada uma “moldura”, uma linha rosa, separando os dois textos. Nesse caso então a moldura serviu para desconectar os elementos.



Figura 26 Enfoques diferentes

Após esse panorama das sugestões de Kress & van Leeuwen (1996) para uma leitura visual, apresento a metodologia utilizada para que esta pesquisa alcançasse seus objetivos.