

A semiótica visual e a questão da identidade racial: uma leitura sistêmico-funcional em duas capas de literatura infanto-juvenil brasileira

Célia MAGALHÃES (Universidade Federal de Minas Gerais)
Ariel NOVODVORSKI (Universidade Federal de Minas Gerais)

RESUMO: As imagens desempenham um papel fundamental, na produção e veiculação de significados, com os mais diversos propósitos, na atualidade. As estruturas visuais, enquanto sistema semiótico, possuem características comuns com a linguagem verbal, uma vez que constituem meios de representação e de produção de significados. Esses significados, representados nas imagens em estruturas narrativas e/ou conceituais, realizam seus contextos culturais que, por sua vez, são impetrados por ideologias. No marco das pesquisas desenvolvidas na FALE/POSLIN/UFMG, enquanto abordagens que envolvem tanto questões de identidade e preconceito racial como de pluralidade cultural, este trabalho visa analisar os elementos que compõem a semiótica visual das capas de dois livros da literatura infanto-juvenil brasileira: *Amanhecer Esmeralda*, de Férrez, e *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio Braz. O referencial teórico adotado, de base sistêmico-funcional e com a orientação hallidayana de linguagem como semiótica social (HALLIDAY, 1978), é o proposto e desenvolvido por Kress e van Leeuwen (1996) na aplicação à análise do sistema semiótico de imagens. No presente trabalho, comprovou-se a pertinência da aplicação desse referencial, compreendendo o modo como a concepção das imagens pôde ter estado ligada à idéia de literatura como instrumento de denúncia, de formação de criticidade e de transformação social. A análise aponta um envolvimento diferenciado por parte dos produtores, determinado pelas escolhas na composição das imagens. A questão da identidade racial é situada em nível de máxima saliência, mas o tipo de interação e (des)contextualização representadas indica uma abordagem mais direta da questão, por um lado, e outra mais esquiva, menos comprometida.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica visual; identidade racial; representação; significados; gramática do *design* visual.

1. Introdução

Este trabalho resulta da participação em dois projetos de pesquisa, desenvolvidos no Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos (POSLIN) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ambos os projetos, coordenados pela Profa. Dra. Célia Magalhães, integram os trabalhos de um projeto maior, também na FALE/UFMG, o Corpus Discursivo para Análises Lingüísticas e Literárias (CORDIAL). O primeiro desses projetos, intitulado “Corpus híbrido(s): identidades raciais em tradução”, foi desenvolvido em parceria com a Universidade de Lancaster (Inglaterra), e buscou, entre seus principais objetivos, investigar construções identitárias em corpora de gêneros do discurso literário, jornalístico e acadêmico, por

meio de aspectos micro e macro-discursivos específicos (a coesão lexical e a intertextualidade), aliando as perspectivas da análise crítica do discurso, dos estudos culturais e da lingüística de corpus. Esse projeto, já concluído, encontra, nesta publicação, um meio de veicular alguns dos resultados levantados durante seu desenvolvimento, principalmente, no que diz respeito à questão racial. O outro projeto, ao qual se acha vinculado este trabalho, é desenvolvido pelo grupo “Abordagens textuais da tradução”, e conta com o aporte de teorias de base sistêmico-funcional, em busca, entre outros, de uma interface entre o uso da linguagem e questões políticas, em especial, políticas raciais. O projeto integra pesquisas que abordam a representação em corpora de textos multilíngües e multimodais, a partir dos estudos da tradução e da semiótica social, por meio da gramática do *design* visual, tal como proposta por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (1996).

É dentro desse marco de pesquisa que este trabalho se insere, mediante a análise dos elementos que compõem a semiótica visual das capas de dois livros da literatura infanto-juvenil brasileira, que abordam a questão da identidade e do preconceito racial, da pluralidade cultural e da melhora da auto-estima, entre outros. Os livros são *Amanhecer Esmeralda*, do escritor paulista Ferréz, nome mais importante da chamada “literatura marginal” no Brasil, e *Felicidade não tem cor*, do escritor mineiro, carioca por adoção, Júlio Emílio Braz. O primeiro livro narra o cotidiano de “Manhã”, criança negra e moradora de uma comunidade pobre, e as mudanças que vão surgindo a partir de pequenos gestos de amor que melhoram sua auto-estima. A personagem foi inspirada, segundo comenta o próprio Ferréz¹, em uma criança que assistia às palestras que dava e que o impressionava pela altivez, “comparada a das grandes nobres africanas”. Tal como afirma DinhoK2², a respeito do lançamento do livro, “as nossas crianças, que nunca tiveram histórias infantis em que estivessem inseridas, terão as chances de se encontrar em novos livros infantis que o Ferréz vai escrever”. No outro livro, Braz também aborda a questão do preconceito, narrando os sentimentos de um menino negro (Fael) que não está satisfeito com sua cor. Além do preconceito racial, o livro revela, como um alerta à consciência do leitor, outras formas de atitudes

¹ Comentários do autor em: http://www.relativa.com.br/livros_template.asp?Codigo_Produto=75264. Acesso em 14/01/2008.

² Texto disponível em: http://dinhok2.multiply.com/journal/item/942/Amanhecer_Esmeralda. Acesso em 14/01/2008.

preconceituosas, comuns no cotidiano, tendo como alvo os que são muito magros, gordos ou que possuem alguma incapacidade física³.

A teoria adotada para a análise dos elementos que integram as capas dos livros é a gramática do *design* visual, tal como desenvolvida por Kress e van Leeuwen (1996). Os autores assinalam a importância do papel desempenhado pelas imagens na atualidade, na produção e veiculação de significados. As estruturas visuais e as verbais, enquanto sistemas semióticos, compartilham características comuns e constituem meios de representação e de produção de significados, em contextos culturais, impetrados por ideologias. Kress e van Leeuwen assumem que a linguagem visual, como todo sistema semiótico, serve a diferentes funções comunicativas e representacionais. A partir dessa aceção, os autores se propõem descrever um modelo de análise das estruturas visuais, a partir da orientação hallidayana de linguagem como semiótica social (HALLIDAY, 1978).

Reading Images (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996) é, portanto, uma tentativa de prover um inventário com as estruturas composicionais, estabelecidas como convenções, no curso da história da semiótica visual. A tentativa dos autores é analisar o modo como as imagens são utilizadas para produzirem significados, e a forma como a linguagem visual se organiza pelo uso, na contemporaneidade. Tanto em função dos propósitos comunicativos quanto de manipulação por parte dos produtores de imagens, os autores destacam a importância das pessoas serem treinadas nos modos de interpretar o design visual. A proposta não é de uma gramática universal (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996, p.3), e sim adaptada à leitura de imagens da sociedade ocidental, podendo encontrar questões particulares ou regionais, uma vez que a comunicação visual está atrelada, culturalmente, às convenções sociais da escrita e da leitura de um determinado local. Em função de cada tipo de imagem, os autores argumentam que tanto a inclusão como a exclusão de detalhes estão diretamente relacionadas a implicações ideológicas, encontrando subsídios na análise crítica do discurso, na tentativa de desvendar opacidades discursivas. O trabalho é apresentado, assim, como uma ferramenta de aplicação prática e, ao mesmo tempo, crítica na leitura de imagens.

A partir dessa disposição teórica, Kress e van Leeuwen passam a estudar, principalmente com a motivação do “letramento visual”, a organização da “gramática”

³ Comentários sobre o livro em: http://www.ciadaescola.com.br/guia/livros_2006-04-11.asp. Acesso em 10/01/2008.

do sistema semiótico de imagens. Os autores (1996, p.45) afirmam que a estrutura visual foi, na maioria das vezes, lida como uma simples representação das estruturas da realidade. No entanto, com base em categorias de análise semiótica, propõem a existência de uma sintaxe visual passível de ser examinada, pois concebem as imagens, assim como o signo verbal e outros signos, como formas de comunicação, munidas de linguagem própria, portanto, dotadas de sistemas capazes de representar a experiência e, conseqüentemente, como forma particular de ser veiculada e recebida nos sistemas sociais. Juntamente com a idéia de textos que expressam uma elaboração cada vez mais multimodal, encontra-se a literatura infanto-juvenil, com sua dupla função de educar e entreter. Para autores que entendem a literatura como uma ferramenta de denúncia, por exemplo, ou como responsável por transformações sociais – tal como se propõe a literatura marginal –, a produção multimodal de textos resulta em campo fértil para a produção de significados.

Diante do quadro apresentado, o objetivo deste trabalho é, a partir das categorias de base sistêmico-funcional propostas e desenvolvidas por Kress e van Leeuwen para a análise do sistema semiótico de imagens, analisar a composição das capas dos livros *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz, e *Felicidade não tem cor*, de Julio Emilio Braz, no intuito de compreender o modo como sua concepção pode estar ligada à idéia de literatura na forma de educação e transformação social observada por esses escritores.

Após esta introdução, a seguinte seção aborda a conformação do grupo de escritores da periferia paulista que se autodenomina “literatura marginal” no Brasil e suas relações com a questão da identidade e do preconceito racial, da diversidade cultural e da recuperação da auto-estima. A terceira seção traz a apresentação dos principais conceitos da teoria de Kress e van Leeuwen (1996) para a leitura de imagens. Na seção 4, é apresentada a metodologia aplicada na análise das imagens investigadas. A quinta seção apresenta a análise e a discussão dos dados resultantes da aplicação do referencial teórico às capas de *Amanhecer Esmeralda* e *Felicidade não tem cor*. Na última seção, apresenta-se a conclusão do modo como foi conduzida a investigação e dos principais resultados obtidos.

2. Literatura marginal e a questão do preconceito racial

A chamada “literatura marginal” do Brasil, enquanto espaço tanto para a denúncia de problemas como para a valorização da solidariedade da periferia, surge como um projeto dos escritores de regiões periféricas no limiar deste novo século, segundo Nascimento (2006)⁴, dando voz aos grupos excluídos da sociedade e ajudando a formar pensamento crítico. Esses escritores da periferia, além de sua produção literária, desenvolvem uma intensa atuação cultural nas comunidades onde residem. Alguns dos registros do grupo são: a fundação de associações, o desenvolvimento de projetos e atividades culturais com apresentações de literatura, música e teatro, a criação de uma biblioteca comunitária e a distribuição gratuita de livros e revistas em escolas, presídios e favelas. Outra manifestação são os encontros que levam o próprio nome do grupo, “Literatura Marginal”, oferecendo performances, leituras, atitude, artesanatos e a lua de Capão Redondo, tal como consta na divulgação dos eventos (ver Anexos, Ilustrações 3 e 4).

Nascimento (2006, p.18-20) tece, comparativamente, as especificidades do movimento da “literatura marginal”, nascido no início deste século, em relação à geração de poetas marginais da década de 70. Se, no passado, os escritores representavam as camadas privilegiadas, estavam ligados às universidades públicas e residiam, principalmente, no estado de Rio de Janeiro; no presente, os autores são representantes das classes populares e moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras, sobretudo do estado de São Paulo. Em relação ao mercado editorial, a pesquisadora aponta que, “enquanto os poetas marginais dos anos 70 se opunham ao circuito oficial de editoração, os escritores da periferia (...) anseiam fazer parte do rol de alguma grande editora, até mesmo como forma de reconhecimento das suas expressões narrativas”. Por ocasião do lançamento da coletânea que leva o nome do movimento, Alessandro Buzo⁵, um dos autores que integram a publicação, assegura que “O livro *LITERATURA MARGINAL* é importantíssimo porque foi lançado pela EDITORA AGIR, uma das grandes do mercado com distribuição nacional”. Embora não haja dados sistematizados a respeito do público consumidor da nova geração de escritores marginais, segundo Nascimento (2006, p.19), um dos expoentes do grupo, o escritor

⁴ Dissertação de Mestrado defendida no Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo – USP, com o título “*Literatura Marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. Arquivo disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/>. Acesso em 08/01/2008.

⁵ Texto disponível em: <http://www.rapnacional.com.br/destaque.asp?id=45>. Acesso em 09/01/2008.

paulista Ferréz, talvez seja o único a atingir dois públicos diferentes: o de classe média e alta, em eventos como a Bienal do Livro ou a Feira Literária de Paraty, e o público dos bairros de periferia, nos Centros Educacionais Unificados (CEU) em São Paulo.

No seguinte fragmento, publicado na agenda cultural da Periferia⁶, de julho de 2007, anuncia-se a chegada ao mercado editorial brasileiro da literatura feita nas periferias. Com o lançamento de cinco autores nesse ano, é possível observar tanto o acionar do movimento literário urbano paulistano como a importância concedida pelo grupo ao papel desempenhado pelas editoras, na divulgação da denominada “literatura marginal”:

Chegou a hora. A hora e a vez da Literatura Periférica. Cinco destacados autores paulistanos deste movimento literário urbano ocuparão as prateleiras das livrarias de todo o País a partir de julho. E são apenas os primeiros volumes de uma Coleção que promete crescer muito e se firmar no mercado editorial brasileiro. Sergio Vaz puxa o cordão com seu último livro Colecionador de Pedras, cujo evento de lançamento promete ser uma exaltação à cultura periférica. Ao colocar no Mercado obras de autores de periferia, a Global Editora está evidenciando a escrita produzida nos arrabaldes das grandes cidades brasileiras por autores que ali vivem e extraem de seu lugar de morada toda a verve literária que vem chamando a atenção de um público cada vez mais amplo. Não se trata de Literatura Marginal. Marginal é menos uma identidade e mais uma atitude. Periférico é condição geográfica e é também um sentimento de pertencimento. Sentimento este que caracteriza um tipo de produção literária visceral, contundente, engajada e impregnada de ódio às misérias que marcam a tragédia da vida urbana. Mas é uma literatura que fala de amor, solidariedade e de esperança na humanidade, escrita também com lirismo, humor e paixão.

A literatura marginal encontra em Ferréz um de seus maiores expoentes. Esse autor busca, em sua temática, fatores relevantes no cotidiano da periferia urbana, em que a elevada exclusão social é uma clara demonstração da omissão por parte do Estado. Tal como consta na citação acima, os autores que vivem na periferia extraem de seu lugar de morada sua motivação para a escrita. Por um lado, a preocupação do grupo consiste na denúncia da violência – principalmente a policial –, o alcoolismo nas famílias, a força do tráfico e a falta de perspectiva dos jovens. Por outro lado, há uma busca da valorização de aspectos positivos da periferia, tais como a solidariedade, o modo de falar e as gírias características, além das manifestações culturais surgidas

⁶ Texto disponível em: http://nsae.acaoeducativa.org.br/porta/images/stories/agenda_julho.pdf. Acesso em 08/01/2008.

nesses lugares. Para o autor paulistano Ferréz⁷, a literatura marginal é uma forma de abordar toda a problemática da exclusão e, ao mesmo tempo, um instrumento de mudança. Nascimento (2006, p.113) cita o comentário do próprio Ferréz a respeito da dupla função de seu livro *Amanhecer Esmeralda*: “atingir o público infantil (especialmente, as crianças pobres e negras) e exercitar a liberdade de escolha dos temas e dos gêneros literários”. A autora ainda comenta que o Ministério da Cultura adquiriu, em março de 2006, 18.000 exemplares do livro para serem distribuídos nas bibliotecas do país.

Compartilhando dessa mesma visão apontada por Ferréz, o escritor mineiro Júlio Emílio Braz vê na literatura uma forma importante de educação, acreditando que, mesmo diante da exclusão, a literatura pode fazer a diferença. Entre os temas sociais que o autor aborda em suas obras estão a miséria nas ruas e o preconceito racial, além de temas transversais como a sexualidade, gravidez na adolescência e a AIDS. O autor publica obras para a conscientização dos jovens sobre a realidade social do país, caracterizando-se por tratar situações problemáticas e polêmicas sociais. Em entrevista publicada na página do Colégio Marista do Paraná⁸, ao ser interrogado a respeito dos temas sobre os quais prefere escrever, o autor confessa o seguinte:

Sou apaixonado pela temática social. Acho que os jovens do meu país têm direito de saber como ele realmente é, até para mudá-lo no que ele tem de ruim e aprimorá-lo no que ele certamente tem de bom (...) Acho que a literatura tem tudo a ver com esse viver a vida na medida em que ela traz o mundo para nós quando teimamos em não vê-lo, mas principalmente porque ler é pensar. O ato de ler é um gesto de envolvimento e consciência. O homem não lê impunemente. Consciente ou inconscientemente, o homem se envolve com o mundo que o cerca depois de cada parágrafo lido.

Braz assume que seu sonho ainda não realizado é “Viver numa terra onde o cidadão, independentemente de sua cor, fé ou condição social, seja respeitado em suas opiniões e em sua própria existência”.

Assim, a produção de literatura, tal como concebida por esses autores e com o público infanto-juvenil como alvo, é, portanto, uma consequência de engajamento social que ajuda a formar o pensamento crítico. A literatura passa a ser, nesse sentido, uma

⁷ Texto disponível em: http://ferrez.blogspot.com/2006_03_01_archive.html. Acesso em 09/01/2008.

⁸ Texto disponível em: <http://www.marista.org.br/index.cfm?FuseAction=noticias.Detalhe&nNoticia=4741&unecod=100>. Acesso em 14/01/2008.

forma de denúncia não só dos problemas, mas também da valorização da solidariedade na periferia, na medida em que dá voz aos grupos excluídos da sociedade. Uma das características da literatura infanto-juvenil, mantida no projeto dos autores, é a presença significativa de imagens interpostas ao texto verbal. Entendendo a literatura enquanto instrumento de educação e mudança, o sistema semiótico das imagens também se constitui em um meio pelo qual seus produtores estabelecem um vínculo com o leitor e veiculam a representação que fazem da realidade.

Na seguinte seção, apresentam-se os pressupostos teóricos e as ferramentas de análise propostas por Kress e van Leeuwen (1996) para a leitura de imagens.

3. Fundamentação teórica

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) entende a linguagem como sistema semiótico, organizado por funções com respeito ao uso, numa relação de realização entre linguagem e contexto social (HALLIDAY, 1978; 1985; 1994; HALLIDAY E MATTHIESSEN, 1999; 2004). As imagens, enquanto sistema semiótico, produzem significados, portanto, e, ao fazê-lo, constituem um sistema estratificado em conteúdo e expressão. O conteúdo é o próprio significado, mas, para sua realização, precisa justamente do elemento que materializa ou, em termos sistêmicos, realiza esse significado: a expressão. As figuras representadas na composição de uma imagem, o enquadre e a saliência das formas, assim como as cores, incluindo sua intensidade, saturação ou diluição e a disposição dos elementos que compõem toda imagem são a expressão de um dado conteúdo, isto é, a realização de significados veiculados pelo sistema semiótico da linguagem visual. Na atualidade, é possível observar em grande parte das fontes de informação, educação e entretenimento a importância que desempenham as imagens, intercaladas ou independentes da linguagem verbal, na produção e veiculação de significados.

Kress e van Leeuwen (1996) assumem a linguagem visual como um sistema de representação e de produção de significados, em contextos culturais impetrados por ideologias, servindo, como todo sistema semiótico, a diferentes funções comunicativas e representacionais. Diferentemente da proposta de Barthes, que pensa o significado das imagens como dependente da linguagem verbal, sendo esta um prolongamento ou uma elaboração daquela, os autores afirmam que o componente visual de um texto é uma

mensagem organizada e estruturada independentemente, ligada ao texto verbal, mas não dependente dele. É a partir dessa acepção que Kress e van Leeuwen se propõem descrever um modelo de análise das estruturas visuais, partindo da orientação hallidayana de linguagem como semiótica social. Com a intenção de prover ferramentas e categorias de análise, e preocupados com a necessidade de letramento visual, os autores (*idem*, p.32-33) questionam o papel das escolas no dever de equipar os alunos, adequadamente, para a nova ordem semiótica da comunicação visual.

Pensando o sistema semiótico da linguagem verbal como um conjunto de sistemas estratificados, Halliday (1978) observa que o estrato correspondente ao elemento semântico da linguagem se estrutura a partir de três componentes metafuncionais, o ideacional, o interpessoal e o textual, que atuam simultaneamente na realização do significado. O componente ideacional diz respeito ao uso da linguagem como representação das experiências internas e externas do indivíduo. O elemento interpessoal se relaciona ao modo como ocorre a interação entre os interlocutores na comunicação. O componente textual, por sua vez, consiste na integração das outras duas metafunções na conformação de um texto, por meio dos sistemas de Tema e de Informação. Halliday (1985; 1994) desenvolve, também, todo um aparato analítico e metodológico para a descrição das metafunções da linguagem.

Kress e van Leeuwen (1996) retomam o princípio metafuncional hallidayano, por meio da apresentação de um modelo de leitura das estruturas visuais e da adaptação das categorias analíticas desenvolvidas por Halliday (1985; 1994). O intuito dos autores é descrever o modo como a linguagem visual representa a experiência, estabelece relações com o observador e se organiza na composição imagética. Partindo-se do estrato semântico, estruturado por metafunção, descrevem-se a seguir as ferramentas e categorias de análise, tal como abordadas por Kress e van Leeuwen (1996) para a leitura de imagens. Tais categorias serão retomadas, mais adiante, na seção de análise e discussão dos dados do presente trabalho.

3.1. A representação de narrativas: o desenho da ação social

Pelo componente ideacional da teoria hallidayana, Kress e van Leeuwen (1996, p.43-78) estudam os modos como a linguagem visual configura um meio de representação da experiência. Os sistemas semióticos possuem meios de representar

objetos em sua relação com o mundo. No caso das imagens, há dois tipos de relações possíveis: as estruturas narrativas, que podem ser *transacionais* ou *não-transacionais*, e as estruturas conceituais, que podem ser *classificatórias*, *analíticas* ou *simbólicas*. “Enquanto padrões conceituais representam participantes em termos de sua classe, estrutura ou significado (...), padrões narrativos servem para apresentar o desdobramento de ações e eventos, processos de mudança” (*idem*, p.56). A diferença entre essas duas estruturas, a narrativa e a conceitual, depende da presença ou ausência de vetor. Os vetores são linhas visíveis ou imaginárias indicadoras de ação, portanto, as estruturas conceituais se caracterizam pela ausência de vetor.

3.1.1. Realizações vetoriais

As estruturas narrativas resultam da configuração de processos, participantes e circunstâncias. Os processos são representados por *vetores*, podendo indicar *ações*, *reações*, *pensamento e fala*. A cada um desses vetores associam-se participantes que são nomeados segundo a função que exercem nos processos em que participam. Nesse sentido, tratando-se de uma *ação*, que envolve os processos materiais e comportamentais, os participantes podem ser *Ator*, *Meta*, *Interator (Interactor)* ou *Retransmissor (Relay)*, segundo o papel desempenhado na representação visual. Na *reação*, no caso dos processos mentais definidos pela direção do olhar, os participantes podem ser *Reator (Reactor)* ou *Fenômeno*, mas, se o processo mental for definido por um balão indicativo de pensamento, os participantes da *reação* são *Experienciador* ou *Fenômeno*. Os processos verbais são outro tipo de reação. Seus participantes estão integrados por meio de um globo indicativo de fala e se denominam *Dizente* e *Enunciado*. As circunstâncias, por sua vez, se relacionam ao *Cenário*, ao *Meio*, e ao *Acompanhamento* figurados na composição.

Os autores apontam, ainda, sobre as realizações vetoriais, indicando que a diferença entre uma *ação transacional unidirecional* e outra *bidirecional* é que, na primeira, o vetor que conecta os participantes vai de um Ator a uma Meta, e que, na segunda, o vetor equivaleria a uma seta dupla, isto é, indo e vindo entre os participantes denominados Interatores. Na *ação não-transacional*, o vetor que emana de um participante não se direciona a nenhum outro participante representado. Por Ator deve entender-se o participante ativo a partir do qual emana o vetor de uma ação, podendo,

também, estar representado como integrado ao vetor. A Meta vai ser o participante passivo para o qual se direciona o vetor de uma ação. Os participantes de uma *ação transacional bidirecional* são chamados Interatores, pois os vetores são emanados de ambos os participantes e entre si. Outra forma de representação de narrativa é a *conversão*, que consiste no processo pelo qual um participante, o Retransmissor (*Relay*), é a Meta de uma ação e o Ator de outra, envolvendo uma mudança de status do participante.

Tal como assinalado acima, as *reações* podem estar relacionadas a processos mentais em função da direção do olhar ou de balões que indicam pensamento ou fala. No primeiro caso, se de um participante ativo em um processo de reação, o Reator, emana uma linha visual em direção a um participante passivo na representação, o Fenômeno, esse vetor criado pelo olhar origina uma *reação transacional*. Se o vetor da linha visual que emana do Reator não se direciona a nenhum Fenômeno, o resultado é uma *reação não-transacional*. No caso dos processos mentais, indicados por balões de pensamento, os participantes representados são o Experienciador, do qual emana o balão que indica pensamento, e o Fenômeno, que é o conteúdo do balão em si. Nos processos verbais, Dizente é o participante do qual emana o balão que indica a fala e Enunciado é o conteúdo inserido no balão.

O último elemento atrelado às estruturas narrativas são as circunstâncias. Estas podem estar relacionadas ao *Cenário*, definido por meio do contraste entre o primeiro e o segundo plano, e realizado pela sobreposição dos participantes ao Cenário, pela presença de escassos detalhes, de pouco foco ou de cores brandas. Outra circunstância apresentada por Kress e van Leeuwen é o *Meio*, representado pela ferramenta com a qual a ação é executada, indicando, geralmente, a direção do vetor. O *Acompanhamento* é a última circunstância apresentada pelos autores, e consiste em um participante de uma estrutura narrativa sem relação vetorial com os demais participantes.

3.1.2. Realizações não-vetoriais

Além da estrutura representacional da *narrativa* também há a *conceitual* (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996, p.79-118). Essa estrutura descreve *classes* (classificatório), *estruturas* (analítico) ou *significados* dos participantes (simbólico), identificados como *Portador* e *Atributo*. Apesar dessa distinção entre estruturas narrativas e conceituais, as

estruturas visuais podem se encontrar imbricadas numa estrutura complexa, envolvendo mais de um processo e, portanto, mais de um nível estrutural encaixado (*idem*, p.112). Segundo a abordagem de Halliday (1985; 1994) para a linguagem verbal, a estrutura conceitual apresentada por Kress e van Leeuwen (*idem*, p.114-115) corresponderia aos processos relacionais e existenciais.

Os processos classificacionais relacionam seus participantes em termos de uma taxonomia, havendo, pelo menos, um participante Superordenado em relação a outro Subordinado. Os processos analíticos relacionam seus participantes representados segundo uma estrutura de parte e todo, sendo um deles o Portador, o todo, e o outro o Atributo Possessivo, a parte. Em representações analíticas, a profundidade, as cores e o segundo plano, por exemplo, são pouco explorados ou até nulos, caracterizando uma opção não-marcada da representação. Nos processos simbólicos, terceiro tipo de processo conceitual, os participantes são representados em termos do que significam ou são, subdividindo-se em atributivos ou sugestivos.

O participante dos processos simbólico-atributivos cujos significados ou identidades são estabelecidos na relação é o Portador, e o participante que representa o próprio significado ou identidade é o Atributo Simbólico. A saliência e a presença de um gesto com a função de atrair o observador são algumas das características do Atributo Simbólico. Os autores apontam que esse gesto não deve ser interpretado como uma ação de estrutura narrativa. O participante dos processos sugestivos é o Portador, e seu significado simbólico é estabelecido por meio da mistura de cores, da suavidade do foco ou da acentuação da luminosidade, contornando apenas a silhueta dos participantes, dissolvendo os detalhes.

3.2. Representação e interação: o desenho da posição do observador

Por meio da Metafunção Interpessoal da teoria hallidayana, Kress e van Leeuwen (1996, p.119-158) estudam os modos como a linguagem visual estabelece relações com o observador. Os autores fazem uma distinção entre *participantes representados* e *participantes interativos*, e apontam três sistemas: os *atos de imagem*, a *distância social* e a *atitude*.

Na relação imagem/observador, há uma distinção entre participantes representados -as pessoas, lugares e objetos representados na imagem-, e os

participantes interativos -o produtor e o observador-, ou seja, as pessoas que se comunicam por meio da imagem. Partindo dessa distinção, os autores identificam uma forma de interação entre os participantes representados, outra entre o participante representado e o interativo e, por último, entre os participantes interativos.

3.2.1. Atos de imagem

Nas relações estabelecidas entre imagem/observador, o produtor da imagem pode utilizar os participantes representados para *oferecer* ou *demandar* algo do observador (KRESS e van LEEUWEN, 1996, p.126), situando-o numa posição passiva ou ativa frente à imagem. A relação de *demanda* é estabelecida pelo vetor da linha do olhar dos participantes representados em direção ao observador ativo. Uma vez estabelecido o contato visual, é possível identificar o tipo de relação mantida (afinidade, desdém, entre outras), pela observação, por exemplo, da expressão facial. Na relação de *oferta* não existe o vetor visual em direção ao observador, sendo este posicionado como mero observador passivo da imagem.

3.2.2. Distância social

A análise da distância social constitui outro sistema para identificar as relações estabelecidas entre imagem/observador. É identificada por meio da altura e das partes corporais representadas na figura dos participantes da imagem. Quando os participantes são representados dos ombros para cima, há uma relação *íntima/pessoal*, quando são representados da altura dos joelhos para cima, há uma relação *social*, e, quando são representados em um enquadramento em que se pode ver todo o corpo, a relação é *impessoal*, afirmam os autores.

3.2.3. Atitudes

As relações estabelecidas entre imagem/observador também envolvem o sistema de *atitudes*, descrito a partir da estrutura de perspectiva. Kress e van Leeuwen (1996, p.135) fazem uma distinção entre imagens *subjetivas* e *objetivas*. As imagens *subjetivas* são aquelas em que o olhar do observador é guiado sob um ponto de vista particular. Essas imagens envolvem uma perspectiva angular na horizontal ou na vertical, definindo a relação estabelecida entre os participantes representados e o observador.

Nos ângulos horizontais, essa relação pode ser de *envolvimento* ou de *distanciamento*. No primeiro caso, o ângulo horizontal em que se posiciona o participante representado é paralelo à posição do observador, no segundo caso, o ângulo horizontal é oblíquo. Nos ângulos verticais, essa relação pode ser de *superioridade*, de *inferioridade* ou de *igualdade*.

As imagens *objetivas* são aquelas que não apresentam uma perspectiva central. Essas são utilizadas geralmente na representação da ciência e da tecnologia, e suas figuras são dispostas nos ângulos *frontais ou de cima para baixo (top-down)*. Kress e van Leeuwen (1996, p.149) apontam ainda que, dentre essas duas posições, as imagens representadas na frontal são mais objetivas. O ângulo de máximo envolvimento é o *frontal*, que está orientado para a ação. Por outro lado, o ângulo de máximo poder é o *de cima para baixo*, que está orientado para o conhecimento objetivo.

3.3. O significado da composição

Kress e van Leeuwen (1996, p.181-229) tratam da organização das composições de imagem e de textos multimodais, retomando alguns conceitos hallidayanos referentes à Metafunção Textual. Esses autores descrevem os modos como a composição relaciona os significados representados e interativos da imagem, a partir de três sistemas inter-relacionados: *valor da informação, saliência e enquadramento*.

3.3.1. Valor de informação

O sistema do valor de informação está baseado no grau de importância atribuída aos elementos representados, a partir da posição que ocupam no enquadramento da imagem, quer dizer, ao lugar que lhes foi atribuído na representação por aqueles que produziram as imagens. Nesse sentido, as imagens podem ser *polarizadas*, na horizontal ou na vertical, ou *centralizadas*.

Na polarização horizontal, os elementos posicionados à esquerda nas imagens são apresentados como o *Dado*, e os elementos posicionados à direita como o *Novo*, sendo que a cada uma dessas posições associam-se valores específicos. Por um lado, o *Novo* pode ser identificado como algo problemático, contestável ou desconhecido, algo que se queira levantar como questionamento. Por outro lado, o *Dado* pode ser apresentado

como senso-comum, como ponto de partida da mensagem, passivo e familiar ao observador, afirmam Kress e van Leeuwen (1996, p.187).

Na polarização vertical, se alguns dos elementos que constituem uma composição visual se encontram posicionados na parte superior da imagem, correspondem ao *Ideal*. Os elementos posicionados na parte inferior, por outra parte, representam o *Real*. Segundo Kress e van Leeuwen (*idem*, p.193), o *Ideal* é identificado como a essência idealizada ou generalizada da informação, já o *Real* é identificado como as informações mais específicas, práticas e próximas da realidade.

Ainda analisando o significado da composição pelo valor de informação, os autores (*idem*, p.203-211) observam que as imagens podem ser estruturadas ao longo da dimensão entre Centro e Margens. O elemento Centro é apresentado como o núcleo da informação e os outros elementos, as Margens, são apresentados, de certa maneira, como subservientes ao Centro. Estruturas *circulares* também podem criar uma distinção de gradação entre o Centro e as Margens. A estrutura *tríplica*, por sua vez, pode ser uma estrutura simples e simétrica, no esquema Margem – Centro – Margem, ou pode ser uma estrutura polarizada na qual o Centro age como mediador entre o *Dado* e o *Novo*, ou entre o *Ideal* e o *Real*.

3.3.2. Saliência e enquadramento

A análise do modo como se organiza o significado da composição também leva em consideração os sistemas de saliência e de enquadre. O sistema de *saliência* resulta da maneira como os elementos são representados na imagem, partindo de diferentes níveis de intensidade, de forma a atrair a atenção do observador. O sistema de *enquadre* deriva da forma com que os elementos se associam ou desassociam na imagem, por meio de linhas divisórias ou enquadres distintos.

A *saliência* é realizada por meio do posicionamento em primeiro ou segundo plano, ou pelo tamanho dos elementos na imagem, pelo contraste ou saturação das cores, etc. Esse sistema permite observar, por exemplo, se um elemento posicionado em primeiro plano é mais significativo que outro em segundo plano. Segundo Kress e van Leeuwen (*idem*, p.212), os observadores de composições espaciais são intuitivamente hábeis para julgar o peso dos elementos que integram uma composição. Assim, o sistema da *saliência* não é objetivamente mensurável, pois resulta de uma complexa

integração. O *enquadre* é o recurso utilizado para indicar se as imagens possuem uma identidade de sentido ou se seus significados são desconexos. Os autores (*idem*, p.217) observam que, o *valor de informação* e o *enquadre* são sistemas separados e, nesse sentido, é possível que um dos elementos, seja Dado ou Novo, Ideal ou Real, Centro ou Margem esteja mais forte ou fracamente (des)associado que o outro.

Na seguinte seção, apresenta-se a metodologia utilizada na análise das capas dos livros *Amanhecer Esmeralda* e *Felicidade não tem cor*.

4. Metodologia

Com base no referencial teórico de Kress e van Leeuwen (1996), apresentado na seção anterior, analisaram-se as imagens que compõem as capas dos livros infanto-juvenis *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz, e *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio Braz. Ambas as imagens foram analisadas, segundo a perspectiva da “gramática do design visual”, do ponto de vista do desenho da ação social, mediante os participantes, circunstâncias e vetores que realizam a semiótica visual nas capas. Foram observadas na análise a posição do observador e o tipo de relação estabelecida entre os participantes, assim como entre o produtor e o observador. Também foi analisada a composição da imagem, segundo as categorias de Dado e Novo, Real e Ideal, Centro e Margens, etc.

Ainda foi relevante, para o desenvolvimento do presente trabalho, investigar elementos que pudessem constituir as imagens, pensando nestas como integradas e, de certa maneira, dependentes de uma unidade semântica maior. Nesse sentido, procurou-se alcançar o contexto de situação sob o qual essas imagens foram produzidas, influenciadas pela postura de comprometimento de seus autores com a formação de pensamento crítico em meio à transformação social. Partindo dos dados encontrados na análise, procurou-se realizar, em etapa ulterior, uma comparação entre a constituição semiótica de ambas as imagens, assim como sua ligação com o referido contexto de situação que, em certa medida, determinou sua concepção. A próxima seção traz a análise e a discussão dos dados.

5. Análise e discussão dos dados

Nesta seção, será apresentada a análise das imagens contidas nas capas dos livros *Amanhecer Esmeralda*, do escritor Ferréz, e *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio

Braz (ver Anexos, Ilustrações 1 e 2). A análise das capas dos livros seguirá, seqüencialmente, os recursos apresentados ao longo da fundamentação teórica.

5.1.1. *Amanhecer Esmeralda*

O livro em questão é um romance infanto-juvenil que narra o cotidiano da personagem *Manhã*, criança negra e moradora de uma comunidade pobre. Na narrativa, a personagem evolui, melhorando sua auto-estima, a partir de um presente vindo de um professor. O autor desse livro é o escritor paulista Ferréz que, como foi apresentado na segunda seção, encontra-se situado dentro da chamada literatura marginal do Brasil.

Analisando o visual como representação da experiência, isto é, pela metafunção ideacional, verifica-se que a imagem da capa configura uma estrutura complexa, com mais de um processo e níveis de análises. Os participantes representados são Manhã e uma pomba branca localizada um pouco acima e atrás da menina. Por um lado, há uma estrutura conceitual, por meio de um processo *Simbólico*, em função da saliência da participante Manhã, em primeiro plano, e de seu gesto para o participante interativo, o observador, como em estado de pose querendo atrair sua atenção (KRESS e VAN LLEUWEN, 1996, p.109). Manhã, por representar o significado ou a identidade em si mesma, é o *Atributo Simbólico*. Comparando com a linguagem verbal, uma representação similar seriam os processos relacionais identificativos.

Por outro lado, na imagem também há uma estrutura narrativa, definida pela linha do olhar da pomba, que configura um vetor em direção à menina, caracterizando uma *reação transacional*. A pomba é o Reator, no processo, e Manhã é o Fenômeno. Ainda é possível observar um processo por *Conversão*, integrando os dois processos. Manhã, participante ativada na estrutura conceitual, está apassivada na estrutura narrativa, sendo o alvo do olhar da pomba. Em segundo plano e complementando a cena, há uma imagem claramente definida, à esquerda de Manhã, com casas coloridas de bairro de periferia, com flores, uma pomba branca e o céu; e, à direita, uma imagem escura e pouco definida. A figura da menina, aparecendo em primeiro plano, estabelece um contraste com as imagens de segundo plano, caracterizando-as como um tipo de circunstância, a de *Cenário*.

Na análise da *interação* da estrutura visual, isto é, pela metafunção *interpessoal*, pode-se afirmar, em relação ao *contato*, que a imagem da capa do livro é de *demand*. A

participante representada, Manhã, está de frente, olhando e sorrindo para o observador, portanto, numa atitude de quem reclama seu reconhecimento, como afirmado acima. Em relação à *distância* entre a participante representada e o observador, observa-se um leve afastamento. A imagem da menina aparece dos joelhos para cima, o que caracteriza uma distância de nível *médio*, denominada *social*. Pode-se considerar que se trata de alguém que está próximo ao observador, mas que não lhe chega a ser familiar.

Sobre o *ângulo da imagem*, observa-se que é *frontal*, com leve inclinação do rosto da menina para a direita, o que não compromete sua atitude de *envolvimento*. Cabe observar que a inclinação do rosto da menina condiz com as imagens oblíquas do fundo, como se uma linha imaginária fosse traçada dos olhos de Manhã em direção às imagens em segundo plano, unindo o lado claro da esquerda ao escuro da direita, mas passando pela menina, especificamente por seus olhos. Uma interpretação possível seria que através dos olhos da menina, que se encontram num ponto de igualdade com os do observador, chegar-se-ia até o mundo dela. Manhã, assim, estaria apresentando o meio onde vive. Como observado acima, o *ângulo de visão* entre o observador e a participante representada é de *igualdade*, talvez mostrando a evolução da personagem da história que, apesar de todas as dificuldades, agora já pode erguer seu olhar, situando-se em igualdade de condições frente ao observador.

Procedendo à análise dos *significados composicionais*, na imagem da capa do livro *Amanhecer Esmeralda*, foram utilizadas as ferramentas propostas em função do valor informativo da disposição dos elementos participantes na composição da imagem. Verificou-se, em primeiro lugar, que a figura da menina Manhã está *centralizada*, sendo polarizadora dos elementos envolvidos ao seu redor, quer dizer, o ponto de condensação da informação da esquerda e da direita encontra-se centralizado em Manhã, é nela que se centra a composição. Tem-se, portanto, uma posição *trípica*, uma vez que os elementos situados a ambos os lados da figura central encontram-se em posição polarizada, isto é, o observador chega a eles por meio da figura da menina. A imagem de Manhã, conseqüentemente, pode ser vista como *mediadora*, pois funciona como uma ponte reconciliadora entre os elementos que a rodeiam, estabelecendo o contato entre o Dado e o Novo, sendo o Centro em relação às margens.

Seguindo o modelo de Kress e van Leeuwen (1996) a respeito da informação representada *horizontalmente*, analisa-se que os elementos localizados à esquerda da

imagem carregam o significado do *Dado*, do já conhecido pelo observador, neste caso, o lado iluminado, colorido. Já as imagens da direita, carregando a informação do *Novo*, apresentam o lado escuro e sombrio, aquilo que será problematizado e, ao mesmo tempo, o ponto em que se convida à leitura. No plano *vertical*, verifica-se uma divisão entre os elementos situados no alto, representando o *Ideal*, onde se encontra parte das casas da esquerda, denotando o mundo sonhado, almejado pela menina na narrativa. Também se observa a pomba branca, símbolo da paz, e os cabelos soltos da menina, representando sua liberdade. No nível do *Real*, observam-se as imagens escuras da direita e parte das flores, além da própria figura de Manhã. Essa representação aponta em direção a um mundo dividido na dicotomia entre rico e pobre, entre certo e errado. A disposição dos elementos no plano do real demonstra que se trata de uma questão verdadeira, de um problema social real.

Em função dos diferentes níveis de *saliência*, pode-se diferenciar que a figura de Manhã é o ponto mais saliente da representação, estando em primeiro plano. As demais imagens conformam o segundo plano, portanto, com menor nível de saliência. É importante salientar o lugar que ocupa, na representação visual, o nome do autor, Ferréz. Este se encontra à direita, superposto às imagens escuras. Ferréz vive em Capão Redondo, periferia de São Paulo, lugar onde acontece a história. Por último, observa-se que a figura da menina é o ponto de divisão entre os mundos, determinados aqui pelo claro-escuro. A linha que define o *enquadre* tanto à esquerda como à direita é o contorno da silhueta de Manhã. Há três figuras geométricas, assemelhadas a três triângulos, determinando três momentos particulares: as imagens coloridas da esquerda, Manhã e as imagens escuras da direita. Ambos os mundos convivendo num mesmo ser e mesma instância. O ponto de máxima conexão entre os opostos está estabelecido nela, em Manhã.

5.1.2. Felicidade não tem cor

Este livro mostra os sentimentos de um menino negro, *Fael*, em relação a seus colegas e sua família, chamando a atenção para a questão do preconceito e apontando em direção a outras formas de preconceito além da racial. Na história, a narradora é uma boneca de pano negra, *Maria Marió*. Júlio Emílio Braz, autor do livro, é do interior de Minas Gerais, foi muito novo para o Rio de Janeiro, cidade que adotou como lar.

Escreveu numerosos livros de literatura infanto-juvenil, sempre se pautando pela temática social, relacionada a questões de desigualdade social, racismo, exclusão. Reconhecido internacionalmente, algumas de suas obras já foram premiadas em países como Alemanha e Suíça⁹.

Partindo do componente *ideacional* da teoria hallidayana, inicia-se a análise da semiótica visual da capa do livro, aplicando os recursos metafuncionais tal como apontados por Kress e van Leeuwen (1996). Na leitura da imagem, há mais de uma possibilidade de análise, em função da perspectiva a ser adotada. Em primeiro lugar, os participantes representados na imagem são Fael e a boneca Maria Marió, carregada nas costas do menino dentro de uma mochila. Uma vez que não há um vetor interligando esses participantes, encontrando-se como em continuação um do outro, a imagem de ambos representa uma estrutura conceitual, elaborada por um processo *classificacional* de taxonomia fechada.

Uma das características cruciais na realização das taxonomias fechadas, afirmam os autores (*idem*, p.81), é a equivalência entre os Subordinados, representados em relação equidistante entre si. Os participantes são apresentados, por um lado, de uma forma mais ou menos objetiva e descontextualizada, o que confere um caráter estável à *classificação*, e, por outro lado, o segundo plano é simples e neutro, com profundidade reduzida ou nula. Em *Felicidade não tem cor*, os traços dos rostos de ambos os participantes representados são muito similares, suavizando, em parte, a preponderância de um sobre o outro. Essa escolha de caracterizá-los de forma tão similar na imagem, talvez, esteja em função de ressaltar o caráter solidário entre o menino e a boneca, a causa do preconceito que os vitima.

Por outra parte, pensando em termos de uma estrutura narrativa, a figura de Fael aparece como projetada na diagonal, como surgindo de uma fumaça ou nuvem clara. Uma interpretação possível seria que o personagem estivesse avançando, saindo do fundo da imagem em direção ao primeiro plano, sendo captado, nesse momento, e ficando congelado na imagem. Dessa maneira, configurando uma estrutura narrativa, na

⁹ Informações acessadas e encontradas em 22/01/2008 nos seguintes endereços eletrônicos:
http://www.julioemilibras.com/catalog_3ser_felicidade.htm;
<http://www.aprendebrasil.com.br/recomenda/novorecomenda/livros.asp?idlivro=52438>;
<http://www.planetaneWS.com/produto/L/5563/felicidade-nao-tem-cor-julio-emilio-bras.html>;
http://www.ciadaescola.com.br/guia/livros_2006-04-11.asp;
<http://www.moderna.com.br/catalogo/encartes/85-16-03094-6.pdf>.

representação Fael é o *Ator* no processo da ação. Como não há um alvo para essa ação, uma *Meta*, o processo da estrutura narrativa é *não-transacional*. Assim, nesta leitura da imagem, observa-se que a outra participante representada, a boneca, é caracterizada como uma circunstância de *Acompanhamento*, algo parecido a um menino com sua boneca, e o local em que estão situados os participantes é a circunstância de *Cenário*, caracterizada por tons difusos, como uma rua infundável e descontextualizada.

Analisando a *interação* na estrutura visual, em função do *contato*, verifica-se que a imagem é de *oferta*, já que os participantes Fael e Maria Marió não direcionam o olhar encarando o participante interativo. Esse fato implica certa distância entre os participantes representados e o observador, realizada também pela relação de *impessoalidade* que estabelecem entre si, uma vez que Fael e Marió são representados de corpo inteiro, portanto, distante de quem olha a imagem. Considerando o *ângulo* de visão *vertical*, e embora os participantes estejam representados na parte superior da imagem, o olhar deles cria um vetor de baixo para cima, denotando uma relação de inferioridade em relação ao observador, mas não dirigido diretamente a ele. Contudo, considerando-se o *ângulo horizontal*, é possível se identificar uma relação de *envolvimento*, pois mesmo com uma leve inclinação para a direita, os participantes representados estão de frente para o observador. Assim, Fael e Marió estão distantes e não demandam nada do observador, mas tampouco são representados como os outros, os diferentes, se considerada a posição superior que ocupam na imagem. Há, de certa maneira, um envolvimento de identificação com o observador da imagem, mas guardando um pouco de distância.

Quanto à análise dos significados *composicionais* da capa observa-se, em primeiro lugar, que o menino e a boneca se encontram centralizados na imagem. A figura de ambos é polarizadora da sombra que prolonga a imagem deles para frente. É interessante observar que a imagem realiza, no plano do Real, a informação verbal de ser possível a felicidade independentemente da cor. Analisando o plano *horizontal*, tanto os elementos localizados à esquerda da imagem, carregando o significado do *Dado*, como os localizados à direita, carregando a informação do *Novo*, são indistintos, isto é, não há uma diferença substancial de significado que distinga o *Dado* do *Novo*.

No plano *vertical*, observa-se a divisão entre os elementos situados na parte superior da imagem, representando o *Ideal*, e na parte inferior, representando o nível do

Real. No plano do *Ideal*, observam-se o menino e a boneca, talvez representados pela idealização da solidariedade que os une. No nível do *Real*, nota-se que é a sombra o que prevalece, junto com elementos de linguagem verbal, como ser o nome do autor, do livro e do ilustrador. O lado mais escuro na imagem coincide com o plano do *Real*, tentando representar, provavelmente, aquilo que deve ser desvendado. Em função dos níveis de *saliência*, nota-se que as imagens mais nítidas ocorrem na figura dos participantes, passando por uma tonalidade média nas cores do título do livro, até chegar à sombra. Na imagem, a sombra representa o ponto de negociação com o leitor, o lugar em que o autor determina seu comprometimento e envolvimento social, e no qual elabora o convite à leitura.

5.2. Discussão da análise

As imagens que compõem as capas analisadas dos livros apresentam a informação visual de um modo bastante significativo, comprometido e consciente. Há elementos, em ambas as imagens, que permitem concluir sobre a existência de uma escolha pensada na disposição dos elementos constituintes das mesmas. O comprometimento social dos autores com a questão do preconceito racial, tal como apontado nas seções que introduzem este trabalho, é situado no plano do *Real* nas imagens de ambas as capas e, inclusive, o nome dos autores também aparece nesse espaço. Existe uma tentativa, por meio da imagem, de envolvimento do leitor com elementos facilmente reconhecíveis por ele, dentro da estrutura do *Dado* e do *Real*, para, posteriormente, conduzi-lo em direção ao *Novo*, da temática social, da realidade que deve ser notada, mas que com frequência passa despercebida.

Esse recurso, de fazer com que o observador em primeira instância se reconheça para depois levá-lo aonde se quer, é justificado pelo princípio mercantilista, quer dizer, o livro, como bem de consumo, deve apresentar já em seu aspecto inicial algum elemento convidativo para quem irá comprá-lo. As imagens analisadas nos livros, nesse sentido, trazem informações que denotam uma preocupação com o observador. Dessa maneira, sendo que o interesse da editora, em última instância, sempre será produzir para vender, o comprador dos livros não poderia ser esquecido. Constituindo tanto uma demanda como uma oferta, é como se os participantes representados nas imagens

exigissem algo do participante interativo, o observador, com quem criam um vetor que projeta a cena fora da imagem. Essa situação se comprova nos dois livros analisados.

Por outra parte, é importante salientar que, enquanto em *Amanhecer Esmeralda* há uma abundância de elementos representados na imagem, principalmente na composição das circunstâncias de *cenário*, carregado de significância; em *Felicidade não tem cor*, os recursos buscados na composição da imagem foram mais simples, concentrando os significados da representação na solidariedade entre os participantes. Na primeira imagem analisada, há uma aproximação maior entre participantes representados e interativos, a participante representada faz um apelo ao observador, encurtando a distância. Considerando que a imagem da capa é o primeiro contato do leitor com o livro, as casas coloridas aparecem, talvez, tal como poderiam ser imaginadas por alguém que não conhecesse o meio em que reside Manhã. Já as imagens da direita, carregando a informação *Nova*, apresentam o lado escuro e sombrio de quem vive em Capão Redondo, o ambiente da menina. Trata-se do lado desconhecido, provavelmente, pelo leitor e que o autor quer revelar, problematizando-o mediante uma representação que o configura como uma forma de comprometimento social, de envolvimento. Cabe destacar que o nome do autor do livro (Ferréz) aparece sobreposto a essa parte da imagem, juntamente com a informação nova, que se dará a conhecer, indicando que ele também faz parte desse mundo. O próprio Ferréz vive em Capão Redondo.

Na segunda imagem, os participantes representados guardam uma distância maior com o observador, marcando uma certa impessoalidade e convertendo-se em objetos de observação. Pode-se concluir que, embora ambas as imagens lidem com a mesma questão de identidade e preconceito racial, enquanto em *Amanhecer Esmeralda* há um despojo, uma liberdade maior para dizer o que se quer; em *Felicidade não tem cor* prevalece o sutil, o recato, a timidez na expressão, deixando as conclusões mais por conta do observador. O assunto é abordado diretamente no primeiro livro, no segundo é ligeiramente desviado, ou deixado como uma avaliação a que o leitor deve chegar.

6. Conclusões

Segundo Nascimento (2006), o projeto dos escritores de regiões periféricas, que originou a chamada “literatura marginal” no Brasil, surge como uma forma de dar voz aos grupos excluídos da sociedade e de ajudar a formar pensamento crítico, tornando-se um espaço tanto para a denúncia de problemas sociais como para a valorização da

solidariedade da periferia. Nesse sentido, os livros da literatura infanto-juvenil, produzidos nesse contexto, abordam questões de preconceito racial, pluralidade cultural e melhora da auto-estima, entre outros. Na interface entre o uso da linguagem e questões políticas, e em particular de políticas raciais, este trabalho foi desenvolvido em consonância com dois projetos que se inserem nas pesquisas do grande projeto CORDIAL, na FALE/POSLIN/UFMG. Esses projetos partem dos princípios da semiótica social e abordam a representação em corpora de textos multilíngües e multimodais, por meio da gramática do design visual, tal como proposta por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (1996).

A linguagem, enquanto sistema semiótico, é um potencial de significação que se realiza na forma de textos. Halliday (1978; 1985; 1994) e Halliday e Matthiessen (1999; 2004) entendem que a linguagem é utilizada para representar a experiência do mundo externo e interno dos falantes e para promover sua interação, produzindo unidades de significado funcional integrados em textos. A teoria sistêmico-funcional tenta explicar o fenômeno do uso da linguagem, analisando os modos como os falantes usam a linguagem na construção de significados e como a linguagem é estruturada pelo uso. Na condição de sistema semiótico, além da linguagem verbal, as imagens também constituem formas de produção e veiculação de significados. Dessa maneira, segundo a teoria sistêmica, as imagens também possuem uma organização própria, sendo determinada em relação ao uso. Kress e van Leeuwen (1996) entendem que o visual pode ser lido, uma vez que se organiza em função de categorias funcionais para a construção de significados, constituindo sua própria gramática. Esses autores desenvolveram a gramática do *design* visual, com base na LSF, e formularam uma teoria para a leitura de imagens, a que fornece instrumentos de análise para tal sistema semiótico.

Este trabalho se propôs examinar duas imagens sob as bases de análise e instrumental teórico tal como proposto por Kress e van Leeuwen (1996). As imagens analisadas correspondem às capas das obras de literatura infanto-juvenil *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz, e *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio Braz. O ponto central da investigação, situada no marco de pesquisa tal como descrito na introdução, residiu na relação cultivada por esses escritores com contextos sociais de mudança contra o racismo e a exclusão social, em que a literatura funciona como uma espécie de denúncia

e de formação da criticidade. O exame de ambas as imagens abarcou seus três componentes funcionais: a representação da experiência, a interação entre os participantes e a composição.

Em *Amanhecer Esmeralda*, a personagem Manhã foi representada em primeiro plano, cercada basicamente por circunstâncias, integrando tanto uma estrutura conceitual como uma estrutura narrativa. A participante é *atributo simbólico* na estrutura conceitual e *fenômeno* de uma *reação transacional* na estrutura narrativa, sendo alvo do olhar da pomba que se situa um pouco acima da menina na imagem. Na interação com o observador, a imagem configura uma demanda, guardando distancia social. Pelo ângulo da imagem, a atitude de Manhã é de envolvimento, como querendo cativar a atenção do observador por meio do gesto e da pose. A composição da imagem está integrada por Manhã em posição central, como figura mediadora entre os outros elementos que a cercam. As casas coloridas, por um lado, foram representadas no plano do *ideal*; por outro lado, tanto a parte escura da periferia como Manhã foram realizadas no nível do *real*. Sendo Manhã a divisão entre o claro e o escuro na imagem, funciona como denúncia, de certa maneira, da exclusão social existente no meio em que vive e, ao mesmo tempo, mostra como é possível melhorar a auto-estima graças à solidariedade.

Em *Felicidade não tem cor*, os participantes representados na imagem são Fael e a boneca Maria Marió. É provável que, devido à solidariedade na história entre os participantes, diante dos problemas sociais, suas diferenças tenham sido suavizadas pela similaridade que apresentam nos traços faciais. Isso é realizado mediante uma estrutura conceitual de *classificação*, em que os participantes representados parecem pertencer a uma mesma classe, como Subordinados de um Superordenado. Outra interpretação possível é que os participantes representados estariam se projetando do fundo ao primeiro plano, realizando uma estrutura narrativa não-transacional determinada pela existência de um vetor na diagonal, mas sem uma meta. A interação é de oferta e a distância dos participantes é impessoal em relação ao observador. No plano horizontal, os participantes se encontram representados em posição central na imagem e, no vertical, ocupam o plano do ideal.

Em função dos dados levantados e analisados, observa-se a pertinência da aplicação do referencial teórico, tal como postulado por Kress e van Leeuwen (1996).

Nas imagens, constatou-se que a escolha de seus produtores, na elaboração da composição dos elementos, coloca a questão racial em nível de máxima saliência, ora cercada por circunstâncias que caracterizam simbolicamente o segundo plano, ora por tons difusos e linhas indefinidas que contribuem objetivando os participantes e descontextualizando-os, ao mesmo tempo. O tipo de interação estabelecido entre os participantes representados e o observador assinalou, também, o grau de envolvimento representado nas imagens, em relação à questão do preconceito racial. Em *Amanhecer Esmeralda*, Manhã torna-se conhecida de quem a observa, embora pertencendo a outro mundo, pela relação de demanda e a distância social que a separam do observador. No caso de *Felicidade não tem cor*, Fael e a boneca Maria Marió, em posição de oferta, guardam uma distância maior, portanto impessoal, com relação ao observador, o que os torna mais alheios. Tal composição, provavelmente, seja motivada pela caracterização atribuída aos participantes nas histórias e ao modo mais direto ou indireto que os produtores das imagens abordam a questão da identidade racial. O comprometimento com o contexto social em que os escritores trabalham, o da procura por mudanças sociais e de formação de pensamento crítico mediante a literatura, certamente, é um fator determinante na elaboração das imagens das capas dos livros, as quais representam a realização dos significados situados culturalmente e impetrados por ideologias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAZ, Júlio Emílio. *Felicidade não tem cor*. São Paulo: Moderna, 1994.
- FÉRREZ. *Amanhecer Esmeralda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- HALLIDAY, M.A.K. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. London & Baltimore: Edward Arnold & University Park Press, 1978.
- HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. London: Arnold, 1985.
- HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. London: Arnold, 1994.
- HALLIDAY, M.A.K. e MATTHIESSEN, C. *Construing experience through meaning: A language-based approach to cognition*. Continuum International, 1999.
- HALLIDAY, M.A.K. e MATTHIESSEN, C. *An introduction to functional grammar*. London: Arnold, 2004.

KRESS G., van LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 1996.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *“Literatura Marginal”: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Universidade de São Paulo – USP, 2006. Texto disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/>. Acesso em 08/01/2008.

Páginas da Internet

http://www.relativa.com.br/livros_template.asp?Codigo_Produto=75264. Acesso em 14/01/2008.

http://dinhok2.multiply.com/journal/item/942/Amanhecer_Esmeralda. Acesso em 14/01/2008.

http://www.ciadaescola.com.br/guia/livros_2006-04-11.asp. Acesso em 10/01/2008.

<http://www.rapnacional.com.br/destaque.asp?id=45>. Acesso em 09/01/2008.

http://nsae.acaoeducativa.org.br/portal/images/stories/agenda_julho.pdf. Acesso em 08/01/2008.

http://ferrez.blogspot.com/2006_03_01_archive.html. Acesso em 09/01/2008.

<http://www.marista.org.br/index.cfm?FuseAction=noticias.Detalhe&nNoticia=4741&unecod=100>. Acesso em 14/01/2008.

http://www.julioemiliobraz.com/catal_3ser_felicidade.htm.

<http://www.aprendebrasil.com.br/recomenda/novorecomenda/livros.asp?idlivro=52438>.

<http://www.planetanews.com/produto/L/5563/felicidade-nao-tem-cor-julio-emilio-braz.html>.

<http://www.moderna.com.br/catalogo/encartes/85-16-03094-6.pdf>.

Anexos

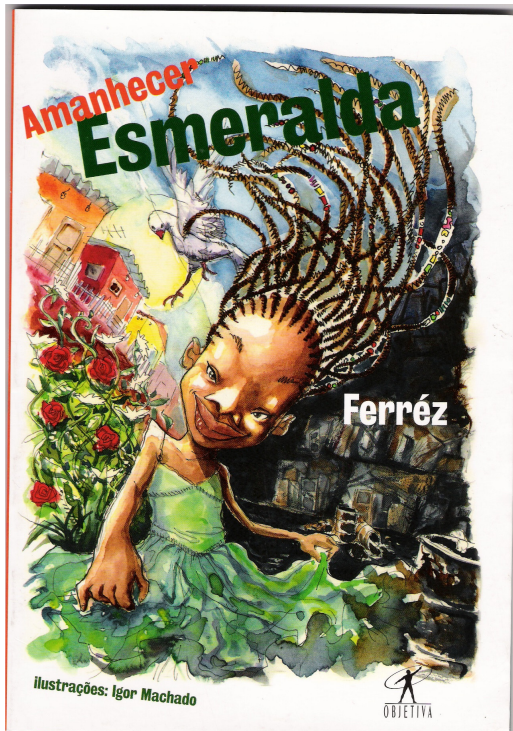


Ilustração 1: Capa do livro *Amanhecer Esmeralda*, de Ferréz, ilustração de Igor Machado



Ilustração 2: Capa do livro *Felicidade não tem cor*, de Júlio Emílio Braz, ilustração de Odilon Moraes.

Literatura Marginal
1º Encontro
 Dia 04 de junho de 2006 (ano terrestre)
 Horário Das 18:00 até 21:00 rs.

Performances, Textos, Fanzines, Artesanatos,
 Atitude e a Lua do Capão Redondo.

Apresentação: Ferréz
 Participante especial da noite: Sérgio Vaz
 Escritor convidado: Alessandro Buzo

Local:
 Barraca do Saldanha
 Rua Marco Basait, 75 Prox. Supermercado Ricoy
 Centro do Capão altura da 896 da Comendador Santana.

Patrocínio:
 IDasul a Grife do Capão.

Apoio:
 Cooperifa, Tr3f, Reviver, Casa do Zezinho,
 Estúdio Inca, Projeto Periferia Ativa, Lobão,
 Fanzine Marginal Idealista, Na Mira do Hip-Hop.
 A cultura da periferia em ação.



Ilustração 3: Tomada de http://ferrez.blogspot.com/2006_05_01_archive.html

22/12/2007
3º ENCONTRO
 GH3
 e só no veneno

Literatura Marginal

Pré Lançamento do Livro "Sociedade do Código de Barras" de Preto Ghóez

Performances, Leituras, Atitude e a lua do Capão.

Escritor convidado
 (Surpresa)

Literatura Marginal

APRESENTAÇÃO:
FERRÉZ

Local Barraca do Saldanha, Rua Marco Basait 75 Centro Capão


 Patrocínio exclusivo: 
 Produção: Ferréz & Alcañan

Ilustração 4: Tomada de <http://ferrez.blogspot.com/search?q=>