

A CONFIGURAÇÃO DISCURSIVA NOS QUADROS *O VIOLEIRO* E *CHICO VIOLEIRO*, SOB A PERSPECTIVA DA GDV

Leonardo Coelho Corrêa ROSADO¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é descrever a composição visual dos quadros *O Violeiro*, do pintor realista brasileiro Almeida Júnior, e do quadro/paródia *Chico Violeiro*, do cartunista Maurício de Souza, de forma a observar quais discursos são veiculados nos quadros e se, no processo de parodiação, esses mesmos discursos são mantidos ou não. Para a realização deste objetivo, utilizamos o arcabouço teórico-metodológico fornecido pela *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen. Os resultados mostram que os recursos semióticos utilizados por ambos produtores reproduzem discursos hegemônicos sobre a segregação social de gênero, em que a mulher é representada como sendo inferior ao homem. Dessa maneira, observamos que no processo de parodiação há a manutenção de tais discursos.

Palavras-chave: Semiótica Social. Gramática do *Design Visual*. Almeida Júnior. Maurício de Souza. Paródia

Introdução

O presente artigo consiste um estudo em Análise do Discurso Crítica, especificamente em Semiótica Social, sobre os quadros *O Violeiro* (1899), do pintor brasileiro Almeida Júnior, e do quadro *Chico Violeiro* (1995), paródia de Maurício de Souza do primeiro quadro. Nosso objetivo foi descrever, a partir do instrumental teórico-metodológico fornecido pela *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen, a composição visual dos quadros selecionados, para observarmos quais discursos são transmitidos nos mesmos e se, no processo de parodiação, esses mesmos discursos foram mantidos, ou não, pois, compreendemos a paródia como um gênero transgressivo, que possibilita ao produtor modificar os discursos.

Para a realização desse objetivo, dividiremos o presente artigo em quatro seções além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção, intitulada *A semiótica social: alguns apontamentos*, apresentará os principais pressupostos e conceitos que configuram essa corrente da Análise do Discurso Crítica, bem como o instrumental teórico-metodológico da *Gramática do Design Visual*. A segunda, *Descrição do corpus: O Violeiro de Almeida Júnior*

¹ Mestrando do Programada de Pós-Graduação em Letras da linha Estudos Discursivos da Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa/MG, Brasil. Bolsista CAPES/REUNI. E-mail: tintimcorre@hotmail.com.

e Chico Violeiro de Maurício de Souza, descreve o corpus em análise, considerando as especificidades de cada quadro selecionado. Na terceira seção, *Analizando O Violeiro e Chico Violeiro a partir do instrumental teórico e metodológico da GDV*, apresentaremos os resultados encontrados na descrição e análise dos quadros. Já na quarta seção, *O(s) discurso(s) por detrás dos quadros O Violeiro e Chico Violeiro* discorreremos sobre os discursos veiculados nos quadros em análise, tentando responder à pergunta proposta.

A semiótica social: alguns apontamentos

Ao longo de quase 80 anos, na Europa, três importantes escolas de Semiótica se desenvolveram aplicando ideias do domínio da Linguística nos modos não-linguísticos de comunicação. Durante as décadas de 1930 e 1940, encontramos a Semiótica no seio da Escola de Praga (Círculo Linguístico de Praga), na qual os trabalhos dos Formalistas Russos foram aplicados a tais modos com uma base linguística. Nessa escola, o pressuposto geral era o de que sistemas semióticos como a arte, o cinema, o vestuário e o teatro cumpriam as mesmas funções comunicativas arrolados por Jakobson (2009): a) emotiva, b) referencial, c) poética, d) fática, e) metalingüística e f) conotativa.

Já nas décadas de 1960 e 1970, a semiótica desenvolve-se no seio da Escola de Paris, com o nome de *Semiologia*, utilizando, desta forma, o termo cunhado pelo linguista Ferdinand de Saussure, que compreendia a Semiologia como a ciência geral dos signos, estudando a vida destes no interior da vida social (SAUSSURE, 1986). Termos como língua e fala, significante e significado, arbitrário e motivado, entre outros, são bastante discutidos e utilizados nas análises de sistemas semiológicos como a pintura, a fotografia, a moda, o cinema, a música, os quadrinhos, etc. no interior dessa escola.

A terceira escola, chamada de *Semiótica Social* (base teórica deste trabalho), começou na Austrália e foi influenciada pelo Círculo Semiótico de Sidnei, sobretudo pelas contribuições de Gunther Kress e Theo van Leeuwen. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), ela possui duas principais fontes: as ideias de Michael Halliday sobre a linguagem, entendida como um tipo de comportamento social que tem uma função, construída a partir das interações humanas, e que está organizada em sistemas contextualmente sensíveis (daí o termo Linguística Sistêmico-Funcional) e a Linguística Crítica, desenvolvida na Universidade de *East Anglia*, durante a década de 1970.

A consolidação e o desenvolvimento da Semiótica Social marcam uma nova fase de estudos de semiótica, uma vez que ela se encara o significado de uma maneira bastante diferente dos estudos semiológicos realizados no seio da Escola de Paris. Natividade e Pimenta (2009) apontam que a Semiótica Social está interessada no significado enquanto processo, isto é, seu foco é no processo de significação enquanto parte da construção social. Nesse sentido, ela abarca os significados socialmente construídos através de práticas, formas e textos semióticos de todos os tipos da sociedade humana em períodos variados da história. Logo, o procedimento principal que forma a base de nova escola de Semiótica é a exploração e o mapeamento do significado, levando-se em conta as dinâmicas e diferenças culturais e ideológicas nas quais tal significado está imerso.

Um termo chave para qualquer estudo e análise semiótica é a noção de signo. Na Semiologia da Escola de Paris, o termo signo era compreendido nos moldes de Saussure: a resultante da junção preexistente de um significante, a imagem acústica do signo, e de um significado, o conceito que o signo carrega, sendo reconhecido como um bloco, pois “(...) estes elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro” (SAUSSURE, 1986, p. 80). Já no interior da Semiótica Social, o signo é definido a partir do processo de produção do significado, que, como já assinalamos, é a marca central dessa escola. Kress e van Leeuwen (2006) definem o signo como:

(...) em semiótica social o signo não é a junção preexistente de um significante e de um significado, um signo pronto para ser reconhecido, escolhido e usado, tal como os signos são compreendidos no interior da semiologia, como estando ‘disponíveis para o uso’. Ao invés disso, nós focamos no processo de construção sígnica, no qual o significante (a forma) e o significado (o conteúdo) são relativamente independentes um do outro, até eles serem trazidos conjuntamente pelo produtor do signo, no novo processo de produção sígnica. [tradução nossa] (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 8)²

Portanto, o significante e o significado são independentes um do outro, até eles serem trazidos pelo produtor de signos, o ator social, em um novo processo de produção sígnica. Logo, cada junção de um significante com um significado é uma “apta e motivada junção da

² No original: “(...) in social semiotics the sign is not the pre-existing conjunction of a signifier and a signified, a ready-made sign to be recognized, chosen and used as it is, in the way that signs are usually thought to be ‘available for use’ in ‘semiology’. Rather we focus on the process of sign-making, in which the signifier (the form) and the signified (the meaning) are relatively independent of each other until they are brought together by the sign-maker in a newly made sign.”

forma que melhor representa isto que se quer significar” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 8). Tal processo leva-nos a concluir que na Semiótica Social o signo é sempre motivado (e não arbitrário).

De acordo com Natividade e Pimenta (2009), esse novo paradigma de estudos semióticos, calcado no processo de produção sógnica, está balizado por princípios semióticos amplos, a saber: a) a escolha, b) o contexto, e c) as funções semióticas (ideacional, interpessoal e textual).

A noção de escolha é peça fundamental para os autores que trabalham com a Semiótica Social, uma vez que ela pressupõe que quem produz um signo escolhe o que considera ser a representação mais apropriada do que se quer significar, garantindo que junção de um significante e um significado seja sempre motivada. E devido a este pressuposto, a noção de representação também possui um papel importante para a Semiótica Social.

Assim, Natividade e Pimenta (2009) apontam que há dois níveis importantes para compreensão e estudo da semiose humana: a representação e a comunicação. Kress e van Leeuwen (2006) definem representação como:

(...) um processo no qual os produtores de signos, sejam eles crianças ou adultos, procuram fazer uma representação de algum objeto ou entidade, física ou semiótica, e na qual seus interesses no objeto, até o ponto de se fazer a representação, são complexos, advindos da história cultural, social e psicológica do produtor do signo, e focada no contexto no qual o produtor do signo produz o signo. O ‘interesse’ é a fonte de seleção disso que é visto como o aspecto relevante do objeto, e este aspecto relevante é então considerado como sendo a representação mais adequada do objeto naquele dado contexto. Em outras palavras, ela não é nunca “o objeto por completo”, mas somente os aspectos relevantes representados. [tradução nossa] (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 7)³

Sendo o interesse do ator social o guia para a seleção da representação mais apropriada daquilo que se quer significar, o nível de representação está intrinsecamente ligado ao processo de produção sógnica. Kress e van Leeuwen (2006) apontam que a construção sógnica

³ No original: “(...) as a process in which the makers of signs, whether child or adults, seek to make a representation of some object or entity, whether physical ou semiotic, and in which their interest in the object, at the point of making the representation, is a complex one, arising out the cultural, social and psychological history of the sign-maker, and focused by the specific context in which the sign-maker produces the sign. That ‘interest’ is the source of the selection of what is seen as the criteria aspect of the object, and this criteria aspect is then regarded as adequately representative of the object in a given context. In other words, it is never the ‘whole object’ but only its criteria aspects which are represented.”

é o resultado de um duplo processo metafórico, na qual a analogia é o procedimento constitutivo e esta, por sua vez, é um processo de classificação: *x é como y* (em certos aspectos). Logo, toda representação é uma metáfora que gera um signo. Ademais, este duplo processo de analogia e classificação garante a motivação sógnica da qual já discutimos. Vale ressaltar, entretanto, que as relações sociais de poder governam quais das metáforas (e, portanto, quais classificações) são tomadas como convencionais e naturais no sistema semiótico. Assim, tanto os adultos quanto as crianças estão engajados na construção de metáforas; no entanto, os adultos são mais constringidos pela cultura na qual eles estão imersos.

Os atores sociais escolhem o que consideram ser a forma mais apta e plausível daquilo que se deseja representar, construindo, dessa forma, metáforas através da analogia e classificação; no entanto, eles realizam tal processo metafórico levando-se em conta a ideia de que a mensagem seja entendida no contexto em que ela ocorre. Em outras palavras, “as escolhas, isto é, as formas de expressão dos atores sociais são ativadas a partir do que eles consideram ser mais transparente naquele contexto e naquela cultura” (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009, p. 24). É nesse ponto que o nível da comunicação ocorre. Para Kress e Van Leeuwen (2001, p. 20) a comunicação é “um processo no qual um produto ou evento semiótico é ao mesmo tempo articulado ou produzido e interpretado ou usado”. Através desta definição, podemos entender que a comunicação é bidirecional, ela não ocorre somente no pólo do produtor, mas depende também do interpretante, o que garante que as estruturas sociais estejam inevitavelmente presentes na comunicação. Como as estruturas sociais marcadas pelas relações sociais de poder, tais relações determinam, em um certo nível, as escolhas que o ator social realizar para representar o objeto ou entidade física ou semiótica de forma a torná-la mais transparente no contexto sócio-cultural em que a comunicação ocorre.

Toda semiose humana envolve, portanto, os dois níveis apresentados acima: o nível da representação e o da comunicação. Perceber tais níveis é o que, segundo Natividade e Pimenta (2009), permite delinear a agenda de multimodalidade da Semótica Social. A multimodalidade, para Kress e van Leeuwen (2001) é o campo de estudos interessado em explorar formas de significação modernas, incluindo todos os modos semióticos envolvidos no processo de representação e comunicação. Assim, a agenda da multimodalidade direciona as análises semióticas para as práticas e usos dos recursos semióticos (imagens, cores, texturas, formatos, etc.) envolvidos na produção de significados. Nas palavras de Jewitt e

Oyama (2001), os recursos semióticos (outro elemento chave que difere a Semiótica Social da Semiologia da Escola de Paris, já que nesta última não se falava em “recurso” e sim em “código”) são, ao mesmo tempo, produtos da história cultural e dos recursos cognitivos que usamos para produzir significado na produção e interpretação de mensagens, sejam elas realizadas através de quaisquer modos semióticos (visual, verbal, gestual, etc.).

Então, podemos compreender que, no interior da Semiótica Social, não somente os recursos do modo verbal são considerados como sendo potencialmente disponíveis para representar aquilo que o ator social deseja significar, mas todo e qualquer recurso dos demais modos semióticos. Portanto, é isso que pressupõe a multimodalidade: considerar todos os modos semióticos e recursos semióticos envolvidos no processo de representação e significação.

Seguindo os pressupostos da Linguística Sistêmico-Funcional de M.A.K Halliday, o significado, no que tange à Semiótica Social, está organizado em quatro estratos: a) *discurso*, b) *design*, c) *produção* e d) *distribuição*. O primeiro é compreendido por Kress e Van Leeuwen (2001) como os conhecimentos socialmente construídos sobre algum aspecto da realidade; em outras palavras, o discurso pressupõe que tais conhecimentos foram desenvolvidos em contextos específicos (amplos ou não, institucionalizados ou não), servindo de interesse aos atores sociais, bem como pressupõe a representação de aspectos da realidade, construindo-a e significando-o de algum modo. Quanto ao *design*, este diz respeito ao uso do recurso semiótico em todos os modos semióticos ou combinações de modos semióticos, sendo, dessa forma, formas de expressão dos discursos em um dado contexto de comunicação. Já a produção é relativa à articulação (organização) material do evento semiótico, sendo, desse modo, o nível em que a semiose inicia e que soma a camada de significado ao processo de realização do *design*. Em relação ao último estrato, a distribuição, esta se refere tanto às tecnologias utilizadas na preservação e na transmissão da comunicação, quanto às transformações realizadas na comunicação que estende o significado semiótico, mudando-o.

Vale ressaltar que a consideração de que as estruturas sociais, marcadas pelas relações de poder, afetam as escolhas dos atores sociais, bem como o pressuposto de que a produção de significado é parte da construção social, visto que o signo produzido significa e constrói o mundo, além da ideia de que a produção signica gera metáforas que devem ser transparentes no contexto em que a comunicação ocorre, e o conceito de discurso como sendo um conhecimento construído sobre algum aspecto da realidade fazem com que a Semiótica Social

seja um dos enfoques da *Análise do Discurso Crítica* (ADC). A ADC é uma corrente de Análise do Discurso que surgiu no início da década de 1990 após o Simpósio realizado em Amsterdã, em janeiro de 1991. Segundo Fairclough e Wodak (2000), a ADC considera a linguagem como um fenômeno social, na qual os indivíduos, instituições e grupos sociais possuem significados específicos expressos *na e por meio da* linguagem. Dessa forma, o discurso é interpretado pela ADC como uma forma de *prática social historicamente situada*, ou seja, como um modo de ação em que as pessoas agem sobre o mundo, significando-o, e agem sobre outras pessoas, influenciando-as. Na ADC, a relação do discurso e sociedade é concebida de *maneira dialética*: o evento discursivo está moldado pelas situações, instituições e estruturas sociais, mas, inversamente, o discurso também constitui essas mesmas situações, instituições e estruturas. Em outras palavras, “[...] o social molda o discurso, mas este, por sua vez, constitui o social: constitui as situações, os objetos de conhecimento, a identidade social das pessoas e as relações destas e dos grupos sociais.” (FAIRCLOUGH; WODAK, 2000, p. 367).

Na próxima seção, abordaremos, especificamente, a Gramática do *Design Visual*, enquanto arcabouço teórico e metodológico para descrição e análise da sintaxe visual, ou seja, do *design* visual.

A gramática do design visual (GDV): o arcabouço teórico-metodológico da semiótica social para a análise do visual

Dentro dessa agenda de multimodalidade proposta pela Semiótica Social, agenda essa que, conforme mencionamos, explora formas de significação moderna em modos semióticos variados, a *Gramática do Design Visual* (GDV), desenvolvida por Kress e van Leeuwen, surge com um meio de descrever os modos de representação visual em sua regularidade, complexidade e extensão. Assim, segundo os autores, na GDV:

[...] nós nos concentraremos na “gramática” e na “sintaxe”, da maneira como esses elementos são combinados em complexos significativos. Do mesmo modo que as gramáticas da língua descrevem como as palavras se combinam em orações, sentenças e textos, nossa “gramática” do visual descreverá a forma como os elementos retratados – pessoas, lugares e coisas – se combinam em “asserções” visuais de maior

ou menor complexidade e extensão. [tradução nossa] (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 1)⁴

De acordo com a definição dos autores, a GDV considera, então, que o visual, da mesma forma que o modo verbal, se organiza em proposições visuais e que tais proposições possuem certas regularidades significativas, que, combinadas, constituem um conjunto sistemático de estruturas visuais. A intenção dos autores é, portanto, fornecer descrições de uma grande quantidade de estruturas composicionais que se estabeleceram como convenções ao longo da história da semiótica visual ocidental, bem como analisar como elas são usadas por atuais produtores de imagens na construção de significado.

A GDV é também uma gramática do significado, já que está calcada nos pressupostos da Linguística Sistemico-Funcional, de Michael Halliday, que entende as formas gramaticais como recursos que codificam interpretações da experiência e formas de (inter)ação social. Dessa maneira, “a gramática vai além das regras de correção”; na verdade, “ela é um meio de representar padrões de experiência.”, permitindo aos “seres humanos construir representações mentais da realidade [...]” (HALLIDAY, 2004, 110). É nesse sentido que o termo “gramática”, aplicada à *Gramática do Design Visual*, é entendida por Kress e van Leeuwen: eles compreendem que as estruturas visuais apontam para interpretações particulares da experiência humana e para formas de (inter) ação social.

Nessa perspectiva, as estruturas visuais não são elementos neutros que simplesmente reproduzem estruturas da realidade (como se a realidade existisse fora do discurso); ao contrário, elas são utilizadas ao favor dos interesses das instituições sociais em que elas circulam, produzindo, desse modo, imagens da realidade. Ao produzir tais imagens, o produtor realiza o processo de construção sónica: ele coloca conjuntamente “significantes”, tais como cores, perspectiva e traços, e significados em um novo signo. As estruturas visuais são, portanto: *signos semióticos ideológicos*.

A GDV, por conceber o signo visual como ideológico e potencialmente significativo, é uma ferramenta crítico-analítica de análise do modo semiótico visual. O próprio conceito de *design* como forma de expressão de discursos (e de *discursos* como conhecimentos socialmente construídos sobre aspectos da realidade) garante que a GDV seja este

⁴ No original: “(...) we will concentrate on ‘grammar’ and on syntax, on the way in which these elements are combined in to meaningful wholes. Just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual ‘grammar’ will describe the way in which depicted elements – people, places and things – combine in visual ‘statements’ of great or lesser complexity and extension.”

instrumental. Ela não é meramente uma gramática do “léxico” (ALMEIDA, 2008) da imagem: é um instrumental teórico-metodológico que permite descrever, interpretar e explicar o social, tal como este é constituído através dos recursos do visual.

Embora as estruturas visuais representem a experiência humana como as estruturas verbais, Kress e Van Leeuwen (2006) enfatizam que os significados expressados pelo verbal e pelo visual, mesmo que sejam os mesmos, são realizados diferentemente, já que cada um desses modos semióticos disponibiliza recursos semióticos diferentes, o que, por sua vez, realiza as representações de maneira também diferente.

Conforme nos apontam Brito e Pimenta (2009), a GDV é uma expansão da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), pelo fato de as metafunções propostas por Halliday (2004) – ideacional, interpessoal e textual – poderem também ser aplicadas como princípios gerais e abstratos às semioses visuais. Assim, o modo visual serve-se de requerimentos representacionais e comunicacionais para funcionar como um completo sistema de comunicação.

De acordo com Kress e van Leeuwen (2006), a metafunção ideacional representa aspectos do mundo do modo como estes são experienciados pelos humanos. “Em outras palavras, ela tem de ser capaz de representar objetos e suas relações no mundo fora do sistema representacional” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p.42). Ao representar o mundo, os modos semióticos e, conseqüentemente, o modo visual, oferecem um feixe de escolha das diferentes maneiras que os objetos e suas relações com outros objetos e processos podem ser representados. Em relação à metafunção interpessoal, os autores apontam que esta representa uma relação social particular entre o produtor da imagem, o espectador e objeto representado. Já a metafunção textual pressupõe que o modo semiótico seja capaz de produzir textos, isto é, o modo visual (assim como qualquer outro modo) tem aptidão para produzir complexos de signos que são coerentes tanto internamente um com os outros, quanto externamente em relação ao contexto em que eles são produzidos. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

Para a configuração destas metafunções, a GDV disponibiliza uma série de recursos semióticos, organizada em categorias. Assim, a GDV oferece o instrumental teórico-metodológico passível de analisar diversos tipos de textos imagéticos, inclusive pinturas, como as que fazem parte do nosso corpus.

Descrição do corpus: *O violeiro de Almeida Júnior e Chico violeiro de Maurício de Souza*

O corpus selecionado para este trabalho compreende dois quadros⁵: a) *O Violeiro*, de Almeida Júnior, pintor brasileiro do século XIX, e a paródia b) *Chico Violeiro* de Maurício de Souza, cartunista brasileiro conhecido pela criação dos quadrinhos *Turma da Mônica* (ver anexos).

O primeiro quadro foi pintado no ano de 1899 e, atualmente, se encontra na Pinacoteca do estado de São Paulo. Trata-se de uma das últimas obras do pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) que procurou inserir em vários de seus quadros aspectos do regionalismo brasileiro, tema pouco explorado na produção artístico-acadêmica brasileira de então. Nesse sentido, Almeida Júnior conferiu amplo destaque a personagens simples e anônimas, procurando retratar, de maneira realista, a cultura caipira do qual o próprio pintor faz parte (Almeida Júnior nasceu na cidade de Itu, interior do estado de São Paulo). Dessa forma, no panorama da pintura nacional, Almeida Júnior aparece como um autêntico precursor. Segundo Leite (1999), os personagens dos quadros da segunda fase de Almeida Júnior são gente de carne e osso, que o próprio pintor conheceu pessoalmente. Assim, Leite (1999) aponta que o modelo para *Picando Fumo* era um tipo popular de Itu, chamado Quatro Paus; e a mulher que aparece escutando *O Violeiro* era figura notória da cidade, misto de enfermeira e dançarina de um cabaré local.

Em relação ao segundo quadro, *Chico Violeiro* de Maurício de Souza, este é uma paródia do primeiro, como podemos observar. Trata-se de uma das obras que compõem o projeto *História em Quadrões* do próprio Maurício de Souza. Souza (2010a) declara que tal projeto iniciou-se como uma brincadeira após uma visita ao MASP – Museu de Arte de São Paulo –, em 1989, onde o autor teve a oportunidade de observar mais de perto a obra *Rosa e Azul* do pintor francês Auguste Renoir (1841-1919). A observação de tal obra inspirou Maurício de Souza a uma ideia: “a de incentivar a criatividade e divulgar a arte de um jeito

⁵ Compreendemos o termo quadro da mesma forma que Rabaça e Barbosa (1995): “trabalho de pintura, gravura, fotografia, colagem, etc. executado sobre superfície plana (tela, madeira, papel), de formato quadrado ou retangular, geralmente guarnecido de moldura” (p. 489).

divertido. De falar sobre Auguste Renoir e outros artistas importantes que deixaram em suas obras um pouco da história e de sua genialidade” (SOUZA, 2010a, p. 7). Com essa ideia, o cartunista fez um primeiro quadro utilizando suas personagens Mônica e Magali numa paródia da obra de Renoir; surge então *Magali e Mônica de Rosa e Azul*, em 1989. Em seguida ele decide homenagear a *Mona Lisa* do pintor italiano Leonardo da Vinci com a paródia *Mônica Lisa*, também de 1989. As pinturas foram feitas sobre telas de tamanho variado – no caso do quadro *Chico Violeiro* a tela é de tamanho 121 x 151,5 cm, muito próxima, portanto, ao tamanho da obra original de Almeida Júnior –, utilizando tinta acrílica, um tipo de tinta sintética solúvel em água e de secagem bastante rápida.

Ao longo de quase 12 anos, Maurício de Souza já havia pintando mais de 40 quadros e, dessa forma, uma exposição e um livro foram organizados pelo cartunista. A exposição, denominada *História em Quadrões – Pinturas de Maurício de Souza*, foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em outubro de 2001 (SOUZA, 2010a). Seu objetivo com a mesma era “atrair a criançada para os museus” de forma que as crianças pudessem aprender sobre os autores originais, já que cópias e informações destas obras foram colocadas ao lado das releituras (SOUZA, 2010b). O livro, intitulado *História em Quadrões com a Turma da Mônica*, foi publicado pela editora Globo, em 2001. Tanto a exposição quanto o livro apresentam paródias de vários pintores nacionais e estrangeiros, tais como, Sandro Botticelli, Michelangelo, Velázquez, Goya, Rembrandt, Anita Malfati, Portinari, Van Gogh, Monet, Manet, Gauguin, Pedro Américo e, também, Almeida Júnior. Deste autor, especificamente, foram feitas paródias dos seguintes quadros: *sem título (Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto)*, de 1891 (*sem título (Cena da Família do Seu Sousa)*, 2001), *Caipira picando fumo*, de 1893 (*Chico Tirando Palha de Milho*, 2000), *Cozinha Caipira*, de 1895 (*Cozinha Caipira da Vó Dita*, 2001) e *O Violeiro*, de 1899 (*Chico Violeiro*, 1995).

O autor continuou parodiando outros pintores e outras obras após a exposição de 2001. Em 2010, publicou um segundo volume da coleção *História em Quadrões com a Turma da Mônica*, reunindo paródias de obras de Cézanne, Munch, Sargent, Gustav Klimt, Debret, Victor Meirelles, Rafael Sanzio, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Diego Rivera, El Greco, entre outros. Além da pintura, Maurício de Souza explorou também o campo da escultura, fazendo nascer versões parodiadas de *David*, *Busto de Nefertiti*, *A Máscara Mortuária de Tutankamon*, *Discóbolo*, *Atena Afaia*, *O Busto de Péricles*, entre outras (SOUZA, 2010b).

A escolha dos quadros *Chico Violeiro* e *O Violeiro* foi aleatória. O que de fato nos motivou, foi o processo de parodiação utilizado por Maurício de Souza na produção de suas pinturas. Como já apontamos em nossa introdução, queremos investigar se os discursos veiculados no quadro *O Violeiro* se mantém, ou não, no quadro *Chico Violeiro*.

Analisando *O violeiro* e *Chico violeiro* a partir do instrumental teórico e metodológico da GDV

Após a seleção do corpus, fizemos a análise das obras utilizando o instrumental teórico-metodológico da GDV. Dessa forma, nossa análise procurou observar a configuração das metafunções ideacional, interpessoal e textual, a partir das estruturas visuais e dos recursos semióticos utilizados em cada quadro. Assim, a apresentação dos resultados será feita considerando cada metafunção. Primeiramente, exporemos as representações (narrativas e conceituais) arroladas para a metafunção ideacional; em segundo lugar, iremos dispor os recursos interativos levantados para a configuração da metafunção interpessoal; e, por último, apresentaremos as estruturas composicionais que constituem a metafunção textual dos quadros em análise.

Metafunção ideacional e o significado representacional

Nas imagens, a metafunção ideacional – função esta que permite os sistemas semióticos representar objetos e suas relações uns com os outros e com os processos – é obtida através dos participantes representados. Diferentemente dos participantes interativos, que correspondem aos participantes do ato de comunicação, ou seja, os participantes que falam ou ouvem, escrevem ou leem, os participantes representados são, segundo Kress e van Leeuwen (2006, p. 48) “os participantes que constituem objeto de comunicação, isto é, pessoas, lugares, coisas [...] representados na e pela fala ou escrita ou imagem, os participantes sobre quem ou o quê nós estamos falando ou escrevendo ou produzindo imagens”. Tais participantes podem ser representados a partir de *padrões narrativos* (**representação narrativa**), na qual os participantes são representados como fazendo alguma coisa para ou um com o outro, ou a partir de *padrões conceituais* (**representação conceitual**), que representa os participantes em termos de sua classe, estrutura ou significado.

No quadro *O Violeiro*, há três participantes representados: o violeiro, a viola e a mulher. Em termos de representação narrativa, observamos que dois processos narrativos ocorrem na interior da pintura: a) um de ação transacional, na qual o ator é o violeiro e a meta é a viola, já que a mão do violeiro funciona como um vetor; e b) um de reação transacional, na qual a mulher é o reator e a viola sendo tocada pelo violeiro é o fenômeno que ela contempla com o seu olhar. As circunstâncias locativas em que tais processos narrativos ocorrem podem ser visualizadas a partir do cenário em que tais participantes estão localizados. Trata-se de um ambiente rústico, de certa forma depredado (basta observar as paredes descascadas e a moldura da janela desgastada), retratando um ambiente rural e primitivo.

(1) O exemplo nos permite visualizar melhor tais processos narrativos.



Figura 1 - A representação narrativa em *O Violeiro*

No que tange à representação conceitual dos participantes representados, observamos que neste quadro de Almeida Júnior não há um processo classificacional, já que não é possível observar uma taxonomia entre os elementos; também não há um processo simbólico, visto que os atributos dos participantes representados não apresentam nenhuma das características apontadas por Kress e van Leeuwen (2006, p. 105) para serem atributos simbólicos. Porém, o processo analítico, processo este que relaciona o portador (o todo) com as partes (atributos possessivos), realiza-se no quadro, pois o violeiro é portador de atributos possessivos como: o chapéu, a blusa xadrez e a calça; já a mulher é portadora dos seguintes atributos possessivos: blusa vermelha, estampada com bolinhas brancas, um lenço, em que as pontas são seguradas pelas mãos e o corpo do mesmo envolve parte do pescoço, e uma saia; a

viola é também uma portadora de certos atributos possessivos como as cordas, a cabeça, o braço e o tampo harmônico ou caixa de ressonância.

A metafunção ideacional no quadro *Chico Violeiro* configura-se de maneira similar à precedente, porém, há peculiaridades que é necessário ressaltar. No quadro *Chico Violeiro*, percebemos que existem também três participantes representados: o Chico Violeiro, a viola e a menina, que neste caso é a personagem Rosinha, namorada de Chico Bento nos quadrinhos *Turma da Mônica*. A representação narrativa entre esses participantes constrói-se a partir de três processos narrativos (e não dois, como no quadro *O Violeiro*): a) um processo reacional transicional, na qual Rosinha é a reatora e o Chico tocando a viola é o fenômeno contemplado pelo olhar da participante, uma vez que olhos de Rosinha formam um vetor que se dirige para o fenômeno representado; b) um processo acional transacional, formado pelo vetor que sai do braço de Chico, na qual Chico é o ator e a viola é a meta do processo; e c) um processo reacional não transacional, constituído pelo vetor que sai dos olhos de Chico, mas que não contempla nenhum objeto presente na pintura. Na verdade, o vetor dos olhos de Chico direciona-se para algo exterior à pintura (elemento não conhecido pelo observador). O cenário em que os três participantes representados, em outras palavras, as circunstâncias locativas dos processos narrativos, é bastante parecido com o retratado no quadro de Almeida Júnior. A única ressalva que fazemos é em relação à tonalidade das cores: no quadro de Maurício de Souza, os tons são mais quentes e vibrantes; já no quadro de Almeida Júnior, os tons são mais pálidos e menos vibrantes (o que por sua vez corrobora com o realismo rural com o que o quadro foi retratado).

É importante ressaltar, contudo, que, neste quadro de Maurício de Souza, o vetor que sai dos olhos do reator Rosinha, no processo reacional transacional, não contempla o fenômeno viola sendo tocado por Chico, mas sim o fenômeno Chico tocando Viola, pois o vetor aponta para os olhos do participante Chico. Isso implica que, diferentemente do quadro de Almeida Júnior, o participante Chico Bento é agente da ação. Tais considerações acarretam particulares em relação aos discursos que são configurados pelo *design* visual do quadro *Chico Violeiro*. Tais particularidades serão expostas nas próximas seções.

(2) O exemplo evidencia os vetores encontrados no quadro *Chico Violeiro* de Maurício de Souza.



Figura 2 - Representação narrativa em *Chico Violeiro*

A representação conceitual dos participantes representados do quadro *Chico Violeiro* se dá somente através do processo analítico estruturado. Nesse sentido, o participante Chico Bento é portador de certos atributos que se relacionam com ele no quadro, constituindo uma relação todo-parte. Esses atributos possessivos são: o chapéu de palha, a blusa xadrez amarela e a calça jeans azul. A participante Rosinha é também portadora de atributos específicos como: o cabelo trançado com um laço de fita na cor rosa na ponta do cabelo; um vestido (e não uma blusa e uma saia) também na cor rosa estampada de bolinhas brancas e um lenço branco com traços na cor rosa, sendo tal lenço segurado em suas pontas por ambas as mãos da participante representada e envolto no pescoço (como no quadro de Almeida Júnior). A viola é portadora dos mesmos atributos que mencionamos para o quadro de *O Violeiro*: cordas, cabeça, braço tampo harmônico ou caixa de ressonância, etc.

Um aspecto que vale a pena ressaltar é a recorrência da cor rosa nos atributos que se relacionam ao portador Rosinha. Não consideramos que tal recorrência seja aleatória, uma vez que o nome próprio do participante, Rosinha, possui em sua organização morfológica a base Rosa. Logo, a cor rosa aparece na representação conceitual dos atributos do portador como um modo de singularizar a participante no *design* do quadro.

Outro aspecto que salta aos nossos olhos está relacionado ao fato de que os participantes representados no quadro *Chico Violeiro* não são participantes anônimos, como no quadro *O Violeiro*. Naquele, tais participantes possuem um atributo possessivo específico: o nome próprio. O título do quadro, bem como a retratação dos participantes, evidencia tal atributo. Assim, os participantes de *Chico Violeiro* são participantes conhecidos pelos

participantes interativos, isto é, pelo produtor do quadro, bem como pelo espectador do mesmo. Já os participantes de *O Violeiro* não são sujeitos conhecidos pelos participantes interativos: trata-se de figuras anônimas, cujas identidades psicossociais foram se perdendo com o tempo.

Metafunção interpessoal e o significado interacional

Enquanto a metafunção ideacional se configura a partir da representação da interação e das relações conceituais entre as pessoas, lugares e coisas retratadas nas imagens, a metafunção interpessoal se constitui a partir de um outro tipo de interação: a interação entre os participantes representados e os participantes interativos, ou seja, as pessoas que se comunicam através da imagem. Assim, tal metafunção se estabelece por meio de estratégias que visam criar um elo, mesmo que imaginário, entre o produtor da imagem e o seu leitor. Kress e van Leeuwen (2006) apontam que há quatro recursos semióticos que são utilizados para estabelecer tal processo de interação: contato, distância social ou enquadramento, perspectiva e modalidade.

O *design* visual do quadro *O Violeiro* de Almeida Júnior, no que tange à interação entre os participantes representados na pintura (o violeiro, a mulher e a viola) e observador, utiliza os recursos semióticos apresentados acima de forma a construir um distanciamento entre os participantes representados e o observador da imagem. Nesse sentido, o **contato**, que é determinado pelo vetor que se forma, ou não, entre as linhas do olho do participante representado e o leitor, se estabelece a partir da oferta, pois não há um vetor que saia das linhas dos olhos de nenhum dos participantes representados para o observador. Kress e van Leeuwen (2006) esclarecem que na oferta o observador é sujeito do olhar, enquanto o participante representado é objeto do escrutínio desapassionado do observador. Logo, na oferta, nenhum contato é feito; o que vemos é a imagem “[...] oferecer os participantes representados para o observador como itens de informação, objetos de contemplação, impessoalidade [...]” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 119). Assim, o violeiro, a viola e a mulher são objetos de contemplação dos observadores: eles não interagem com os interlocutores, simplesmente realizam um processo narrativo que informa ao observador alguma coisa (neste caso, a maneira de se viver em um ambiente rústico e rural).

Quanto ao enquadramento, recurso que retrata os participantes de uma maneira aproximada ou distante dos olhos do observador, através de planos como o fechado (*close-up*), o médio (*medium shot*) ou o aberto (*long shot*), observamos que, no quadro analisado, o produtor escolhe o plano médio ou plano de meio conjunto, uma vez que o corpo do participante violeiro, bem como o da mulher, estão quase que completamente retratados no quadro. Sob a óptica de Kress e van Leeuwen (2006), o plano médio cria uma estratégia de distanciamento social entre o que está sendo representado na imagem e quem a está observando. Nesse sentido, o observador tem uma visão do todo da imagem, porém não pode relacionar de forma íntima com nenhum dos participantes (como ocorre, por exemplo, no plano fechado), já que não há como ele observar detalhes da expressão dos participantes representados e, portanto, tornar-se “cúmplice” de suas sensações, sentimentos e emoções.

Sendo a perspectiva o ângulo, ou o ponto de vista, em que os participantes são mostrados, no quadro de Almeida Júnior, percebemos que o cenário, juntamente com os participantes violeiro e viola são retratados por meio do ângulo frontal, já a participante mulher é retratada através de um ângulo oblíquo.

(3) Considere o exemplo para embasar nossas conclusões:

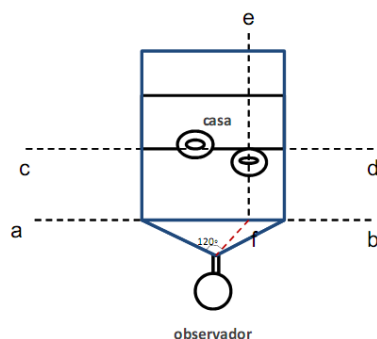


Figura 3 - Representação esquemática do quadro *O Violeiro*

(3) No exemplo, a *linha ab*, correspondente ao plano do observador/pintor, está paralela à *linha cd* (plano dos participantes representados violeiro e viola e o cenário). Isso evidencia que o cenário e os participantes violeiro e viola foram retratados por meio de uma perspectiva frontal, ou seja, o olhar do observador se prolonga ao plano de tais participantes a partir de um ângulo de 90°. Porém, quando tomamos o participante mulher, vemos que o ângulo formado entre o olhar do observador e tal participante corresponde a um ângulo de

120°. A *linha ef* está perpendicular ao plano dos primeiros participantes (*linha cd*) quanto ao plano do observador (*linha ab*); no entanto, o olhar do observador em relação a este participante representado está em uma posição oblíqua, o que nos permite dizer que o participante mulher foi retratado através do ângulo oblíquo. Kress e van Leeuwen (2006, p. 136-137) apontam que o ângulo frontal diz que “o que você vê aqui é parte do nosso mundo, alguma coisa com que nós estamos envolvidos”, enquanto o ângulo oblíquo diz que “o que você vê não é parte do nosso mundo; é o mundo deles, alguma coisa com que nós não estamos envolvidos”. Assim, ao retratar os participantes violeiros e viola e o cenário sob um ângulo frontal, o produtor envolveu o participante nesta narrativa, retratando-a como algo conhecido pelo observador, como parte do mundo do mesmo. Entretanto, ao retratar a mulher sob uma perspectiva oblíqua, o produtor distancia o observador da narrativa representada, mostrando a mulher como alguém que não pertence ao mundo do observador, mas como um participante que têm o seu próprio mundo.

A modalidade é a função que, através de mecanismos diversos, ajusta o nível de realidade da imagem retratada, indo de um extremo realista e objetivo a um extremo irrealista e subjetivo. Dessa forma, a modalidade tem a ver com o valor de verdade com que se deseja representar o processo narrativo e conceptual da imagem. No *design* visual os recursos que permitem modalizar as imagens no *continuum* apresentado são: a) **utilização da cor** (saturação/diferenciação/modulação da sombra), b) **contextualização** (sugestão de profundidade/ técnicas de perspectiva); c) **iluminação**; e d) **brilho** (luminosidade em um ponto específico, indo dos níveis máximo de brilho até os tons de cinza).

No quadro *O Violeiro*, os recursos modalizadores ajustam a imagem retratada a um ponto mais próximo do extremo realista objetivo, representando os processos narrativos e conceituais ali retratados de uma maneira mais próxima possível do real. A saturação das cores, que permite distinguir tons de laranja, amarelo e marrom nas paredes da casa, os traços finos do pincel para representar a depredação do ambiente, a distinção, em termos de saturação e diferenciação, dos participantes representados, seus atributos possessivos, bem como o cenário em que eles estão situação, possibilita considerar a representação feita na imagem como uma representação bastante realista. Assim, o observador encara a imagem, compreendendo-a como um a representação de algo que acontece em seu mundo.

Com relação ao quadro *Chico Violeiro*, os recursos que configuram a metafunção interpessoal são relativamente similares aos utilizados para a configuração da função

interativa no quadro *O Violeiro*, uma vez que aquele é uma paródia deste. No *Chico Violeiro*, o contato é também configurado através da oferta, já que os participantes representados são objetos de contemplação do observador; o enquadramento se dá por meio do plano médio, pois parte do corpo dos participantes é retratada; a perspectiva é feita sob os mesmos ângulos da perspectiva do quadro de Almeida Júnior: Chico Bento, a viola e o cenário (a casa) estão retratados sob um ângulo frontal (90°) em relação ao observador, já Rosinha está retratada sob um ângulo oblíquo (120°) em relação também ao observador. A modalidade do quadro *Chico Violeiro* é bastante similar à do quadro *O Violeiro*: os participantes, através dos recursos modalizadores, estão diferenciados um do outro; o cenário é rico em detalhes, o que podemos classificar, segundo Kress e van Leeuwen, como modalidade naturalística, ou seja, o quadro é produzido de forma a criar o efeito de realidade.

Metafunção textual e o significado composicional

Os elementos representacionais e interativos que compõem o *design* visual se combinam e se organizam de modo a formarem um texto, isto é, uma composição significativa. Assim, os significados são explicitados por meio de três sistemas inter-relacionados: a) **valor de informação**, estabelecido pelo posicionamento dos elementos dentro da composição visual (dado/novo; centro/margem; ideal/real); b) **saliência**, referente à ênfase maior ou menor dada a certos elementos da composição visual, estabelecendo uma relação hierárquica entre tais elementos; e c) **moldura** (*framing*), referente à presença ou ausência de planos de estruturação (realizados através de elementos que criam linhas divisórias, ou por linhas de estruturação reais) que conectam ou não elementos da imagem, evidenciando se tais elementos são parte (ou não) de um dos significados construídos.

Em relação ao quadro *O Violeiro*, percebemos que o sistema de informação é composto a partir de uma estruturação tríptica, isto é, os elementos estruturais se posicionam de forma a configurar uma combinação *margem-centro-margem*.

(4) O exemplo evidencia esta configuração:

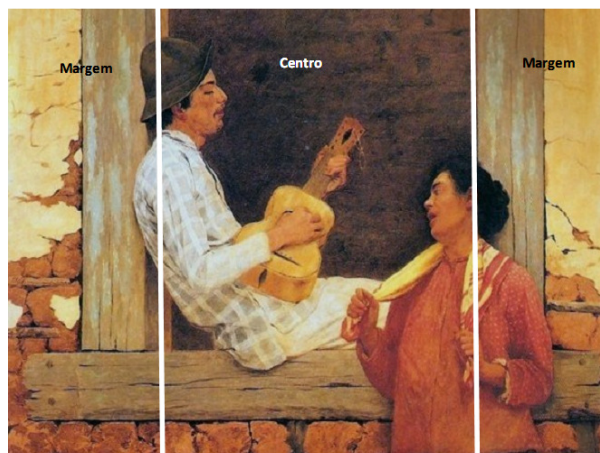


Figura 4 - A estrutura informacional em O Violeiro

(4) Através do exemplo, observamos que as informações centrais deste quadro são os processos narrativos (evidenciados na seção 4.1): o violeiro tocando a viola e a mulher observando o fenômeno viola sendo tocada pelo homem. Na margem esquerda, não há nenhum tipo de informação, a não ser a informação locativa, pois nesta área da estrutura informacional desta composição visual só conseguimos perceber elementos circunstâncias do cenário: parte da parede da casa e parte da moldura da janela. Na margem direita, observamos que a informação é, de certo modo, fragmentada, já que a participante mulher está nas duas áreas: na área central e na área marginal. No entanto, na área central, a participante mulher está realizando um processo narrativo: (1) observar a viola sendo tocada pelo violeiro. Logo, não é a mulher que se encontra centralizada e sim o processo narrativo reacional (e não acional) que ela realiza. Tais considerações implicam algumas particularidades em termos de discurso, como veremos na próxima seção.

Os recursos de saliência no quadro em análise nos mostram que o violeiro e a viola recebem uma maior importância informacional que o participante mulher. As cores utilizadas para retratar o violeiro contrastam com o fundo em que ele está posicionado: as roupas possuem um brilho maior do que o fundo, permitindo o contraste (observemos que as cores vão do azul claro ao branco, o que ressalta o destaque dado a este participante). A viola entra no mesmo esquema de saliência dado ao violeiro: suas cores (tons pastéis) contrastam com o fundo preto sobre o qual ela é colocada, permitindo assim a saliência deste participante. Já a participante mulher é retratada, em termos de saliência, de maneira diferente: as cores utilizadas para retratar tanto a pele quanto as roupas não contrastam com o fundo sobre o qual

ela é sobreposta; ao contrário, os tons e as cores utilizadas, de certa forma, sobrepõem-se às cores do fundo. Isso permite dizer que a participante mulher está como que apagada da imagem, não recebendo nenhum tipo de saliência e destaque.

Quanto à moldura, no quadro de Almeida Júnior, os traços que constituem a moldura da janela formam uma moldura que enquadra o participante violeiro e o processo narrativo violeiro tocando viola. Essa moldura coaduna com os demais recursos de construção textual e permite concluir que a informação mais importante do quadro *O Violeiro* é o próprio violeiro tocando a sua viola.

Em relação ao quadro de Maurício de Souza, *Chico Violeiro*, os recursos que constituem a função textual são similares àqueles que encontramos para o quadro *O Violeiro*. O valor das informações também está organizado por meio de uma estrutura margem-centro-margem. As informações centrais correspondem aos três processos narrativos que encontramos para este quadro: o processo narrativo acional transacional em que Chico Bento, ator do processo, toca a viola (meta do processo); o processo reacional não transacional em que Chico observa algo exterior ao quadro; e o processo reacional transacional na qual Rosinha observa o fenômeno Chico tocando a viola. As informações valoradas como marginais são as seguintes: para a margem esquerda, o cenário (informação circunstancial locativa); para a margem direita a participante Rosinha que, diferentemente do quadro de Almeida Júnior, esta se encontra quase que completamente na margem direita.

(5) Considere o exemplo para observamos o exposto:

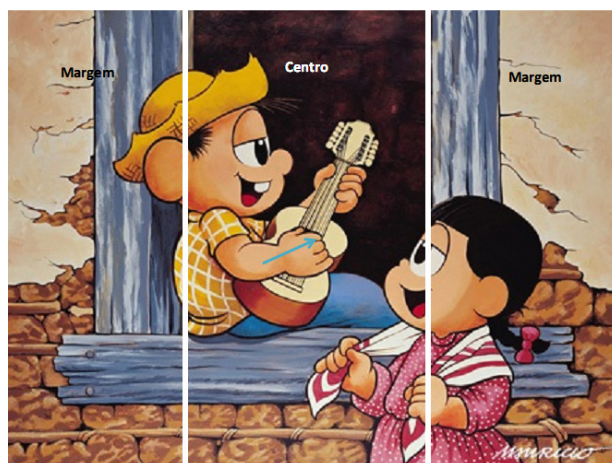


Figura 5 - A estrutura informacional no *Chico Violeiro*

A saliência do quadro de Maurício de Souza realiza-se de maneira diferente da do quadro de Almeida Júnior. No *Chico Violeiro*, as cores utilizadas para retratar os participantes representados estão equilibradas com o todo representado, ou seja, não há nenhum elemento visual que recebe uma saliência maior do que o outro. Todos os participantes estão no mesmo nível de saliência. Nem a personagem Rosinha, que, no original, corresponde à mulher, está apagada na estrutura visual. Um dos motivos que julgamos explicar tal equilíbrio no quadro de Maurício de Souza diz respeito ao fato de os participantes representados nele serem personagens conhecidas do público ao qual o quadro é direcionado: o observador conhece tais participantes e, por isso, eles devem possuir os mesmos níveis de destaque.

No que tange à moldura do quadro *Chico Violeiro*, observamos que os mesmos recursos utilizados em *O Violeiro* aparecem naquele quadro. A moldura da janela forma uma moldura na estrutura visual que enquadra o participante Chico Bento e os dois processos narrativos que ele, como agente, realiza. Isso permite concluir que o personagem Chico e os processos narrativos que ele realiza estão destacados em relação aos demais elementos do *design* visual deste quadro: o Chico Bento e a sua viola constituem o foco central de informação do quadro de Maurício de Souza.

Portanto, tanto o quadro de Almeida Júnior quanto o quadro de Maurício de Souza organizam a estrutura informacional dando uma ênfase aos participantes violeiro/Chico Bento e aos processos que eles realizam na representação narrativa dos quadros. Em termos de discurso, os dados levantados nos três níveis analisados (metafunção ideacional, interpessoal e textual) permitem observar uma série de conhecimentos socialmente construídos a respeito da relação entre homem e mulher, isto, em termos de relação de gênero. A seção a seguir tentará evidenciar estes discursos e como eles ocorrem em cada um dos quadros.

O(s) discurso(s) por detrás dos quadros *O violeiro* e *Chico violeiro*

Considerando que os discursos são conhecimentos socialmente construídos sobre aspectos da realidade, e que o *design* visual (e de outros modos semióticos) dá forma a esses discursos, os resultados levantados por meio de nossa análise para o quadro *O Violeiro*, de Almeida Júnior, e a paródia *Chico Violeiro*, de Maurício de Souza, trazem à tona práticas sócio-discursivas de segregação de gênero na sociedade, às quais reproduzem discursos hegemônicos proclamando a supremacia masculina.

Os resultados da metafunção ideacional mostraram que, tanto no quadro de Maurício de Sousa, quanto no quadro de Almeida Júnior, os agentes dos processos narrativos acionais são os representantes do sexo masculino, ou seja, os participantes representados o violeiro e o Chico Bento. Já os processos reacionais transacionais foram realizados, em ambos os quadros, pelas participantes do sexo feminino, a saber, a mulher e Rosinha. Logo, tal jogo representacional permite-nos concluir que o *design* dos quadros reproduz o discurso do homem “que faz” e da mulher “que contempla”, ou seja, o homem agente, porque ele faz os processos, enquanto ela é reagente, uma vez que apenas os contempla.

No quadro *Chico Violeiro*, além desse discurso, o processo reacional não transacional, realizado pelo participante Chico, permite-nos inferir que o homem ignora a presença da mulher, pois sua preocupação, sua meta, está fora do enquadramento.

No que concerne à metafunção interpessoal, os resultados mostram-nos que o observador não interage com o evento discursivo ali representado em ambos os quadros. Ele também contempla essas narrativas de forma distanciada, sem interferir naquele processo. O que nos chamou mais atenção foi o fato de que tanto a participante mulher, quanto a participante Rosinha serem representadas numa perspectiva oblíqua. Isso nos permitiu inferir, seguindo os apontamentos de Kress e van Leeuwen (2006), que tais participantes pertencem a um mundo diferente do observador. Logo, se partimos do pressuposto de que os produtores desses eventos discursivos visuais pertencem a um universo hegemonicamente masculino, retratar as personagens do sexo feminino numa perspectiva oblíqua, possibilita segregá-las no mundo onde produtor e observador estão inseridos. Verificamos, mais uma vez, a reprodução do discurso hegemônico machista.

Em relação à metafunção textual, os nossos resultados demonstraram que as informações centrais nos eventos semióticos analisados são referentes aos processos realizados pelos participantes do sexo masculino, no caso, o violeiro e o Chico Bento, enquanto as informações marginais englobam as circunstâncias locativas e as participantes mulheres. A partir disso, o discurso da desigualdade de gênero configura-se no fato de a mulher ter sido deixada a margem dos processos centrais do quadro.

A moldura utilizada em ambos os quadros e a posição relativamente elevada dos participantes do sexo masculino em relação às participantes do sexo feminino evidenciam uma centralidade e uma superioridade do homem em relação à mulher. Ou seja, o discurso do homem como superior à mulher, por ser “aquele que faz”, é, dessa forma, reproduzido.

A saliência só foi constatada no quadro de Almeida Júnior, como já mencionamos nas seções anteriores. Porém, esse aspecto é interessante, pois ele reitera o discurso do qual mencionamos no parágrafo anterior.

A partir da interpretação desses dados, podemos responder à pergunta que propomos no início desse artigo, conforme será verificado nas considerações finais.

Considerações finais

Em nossa introdução, perguntamos se, ao realizar a parodiação do quadro *O Violeiro*, Maurício de Souza iria manter, ou não, os mesmos discursos realizados no quadro de Almeida Júnior, pois, partimos do pressuposto de que a paródia é um gênero transgressivo; gênero em que o autor poderia modificar os discursos presentes no texto original, sendo criticando-os, ironizando-os.

Pelo que apresentamos nas seções anteriores, a resposta só pode ser uma: a releitura de Maurício de Souza mantém e, até certo ponto, enfatiza os discursos veiculados no quadro de Almeida Júnior.

Portanto, se pensarmos nos objetivos que guiaram o cartunista dessa obra em específico e o público ao qual é direcionada, percebemos que há um processo de reprodução discursiva, em que o quadro de Maurício de Souza perpetua os mesmos discursos hegemônicos, sobretudo em relação à segregação social de gênero, presentes no quadro de Almeida Júnior, que, enfatizamos, foi realizado em um contexto sócio-histórico cronologicamente distante do contexto de Maurício de Souza.

The discursive organization in the portraits *O violeiro* and *Chico violeiro* under the perspective of GDV

Abstract: *The aim of this article is to describe the visual composition of the painting *O Violeiro*, of the Brazilian realistic painter Almeida Júnior, and the painting / parody *Chico Violeiro*, of the cartoonist Mauricio de Souza, in order to see which discourse are transmitted in the paintings, and if, in the parodiazation process, these same discourses are maintained or not. To accomplish this goal, we used the theoretical and methodological framework provided by the Grammar of Visual Design of Kress and van Leeuwen. The results show that the semiotic resources used by both producers reproduce hegemonic discourses in relation to social segregation of gender in which women are represented as inferior to men. Thus, we observed that in the process of parodiazation such discourses are kept on.*

Keywords: *Social Semiotics. Grammar of Visual Design. Almeida Júnior. Maurício de Souza. Parody*

Referências

ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de. **Perspectivas em Análise Visual:** do fotojornalismo ao blog. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

BRITO, Regina Célia Lopes; PIMENTA, Sônia. A gramática do design visual. In.: LIMA, C. H.; PIMENTA, S. M. O.; AZEVEDO, A. M. T. (Orgs.) **Incursões Semióticas:** teoria e prática da gramática sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009. p. 87-117..

FAIRCLOUGH, N.; WODAK, R.. Análisis crítico del discurso. In: DIJK, Teun A. Van (Org.). **El discurso como interacción social.** Gredisa, 2000.

FERNANDES, José David Campos; ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de. Revisitando a Gramática Visual nos Cartazes de Guerra. In: ALMEIDA, D. B. L. (Org.). *Perspectivas em Análise Visual: do fotojornalismo ao blog.* João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In.: _____. **Linguística e Comunicação.** 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2009. p. 118-162.

JEWITT, Carrey; OYAMA, Rumiko. Visual meaning: a social semiotic approach. In.: VAN

LEEUVEN, T.; JEWITT, C. **Handbook of visual analysis.** Londres: Sage Publications, 2001. p. 134-156.

HALLIDAY, M.K.A. **An introduction to functional grammar.** 3. ed. London: Hodder Arnold, 2004.

KRESS, Gunther; VAN LEEUVEN, Theo. **Multimodal discourse:** the modes and media of contemporary communication. London: Arnold publishers, 2001.

_____. **Reading images: the grammar of visual design.** 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos da pintura brasileira.** Rio de Janeiro: Logon Informática, 1999. CD-ROM.

NATIVIDADE, Cláudia; PIMENTA, Sônia. A semiótica social e a multimodalidade. In.: LIMA, C. H.; PIMENTA, S. M. O.; AZEVEDO, A. M. T. (Orgs.) **Incursões Semióticas: teoria e prática da gramática sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso.** Rio de Janeiro: Livre Expressão Editora, 2009. p. 21-29.

RABAÇA, Carlos; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação.** 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral,** 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

SOUZA, Maurício de. **História em quadrões com a turma da Mônica.** 2. ed. São Paulo: Globo, 2010a. v.1.

_____. **História em quadrões com a turma da Mônica.** São Paulo: Globo, 2010b. v. 2.

ANEXOS



**Figura 6 - *O Violeiro*, 1899
Almeida Júnior (1850-1899)
Óleo sobre tela, 147 x 172 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo,
São Paulo, Brasil**



**Figura 7 - *Chico Violeiro*, 1995,
Maurício de Souza
Acrílica sobre tela 121 x 151,5 cm**