

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Kaciana Fernandes Alonso

**Análise da composição sociossemiótica de *1984* e do romance
gráfico: potencialidades da Literatura em época de *Big Data* e
*Big Techs***

**Belo Horizonte
2024**

Kaciana Fernandes Alonso

Análise da composição sociossemiótica de *1984* e do romance gráfico: potencialidades da literatura em época de *Big Data* e *Big Techs*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PosLin) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de Pesquisa: (2B) Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Antonio Soares

Belo Horizonte
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

A454a

Alonso, Kaciana Fernandes.

Análise da composição sociossemiótica de 1984 e do romance gráfico [manuscrito] : potencialidades da Literatura em época de *Big Data* e *Big Techs* / Kaciana Fernandes Alonso. – 2024.

1 recurso online (184 f.: il., tabs., p&b., color.) : pdf.

Orientador: Leonardo Antonio Soares.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 178-183.

Apêndices: f. 184-184.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Orwell, George. – 1984 – Teses. 2. Análise crítica do discurso – Teses. 3. Modalidade (Linguística) – Teses. 4. Discurso de ódio – Teses. 5. Língua Inglesa – Estudo e ensino – Falantes estrangeiros – Teses. 6. Língua inglesa – Livros de Leitura – Teses. I. Soares, Leonardo Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Análise da composição sociosemiótica de 1984 e do romance gráfico: potencialidades da Literatura em época de Big Data e Big Techs

KACIANA FERNANDES ALONSO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, área de concentração LINGUÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso

Aprovada em 12 de dezembro de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Leonardo Antonio Soares - Orientador

UFMG

Prof(a). Gustavo Ximenes Cunha

UFMG

Prof(a). Vitor Cordeiro Costa

UFMG

Prof(a). Claudio Márcio do Carmo

UFSJ

Prof(a). Ulisses Tadeu Vaz de Oliveira

UFMS

Belo Horizonte, 12 de dezembro de 2024.

	Documento assinado eletronicamente por Leonardo Antonio Soares, Professor do Magistério Superior , em 13/12/2024, às 12:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Gustavo Ximenes Cunha, Professor do Magistério Superior , em 13/12/2024, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Cláudio Márcio do Carmo, Usuário Externo , em 13/12/2024, às 13:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Vitor Cordeiro Costa, Professor do Magistério Superior , em 13/12/2024, às 20:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Ulisses Tadeu Vaz de Oliveira, Usuário Externo , em 13/12/2024, às 21:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador 3721082 e o código CRC 43040DCA .

AGRADECIMENTOS

A gratidão é um segundo prazer, que prolonga um primeiro, como um eco de alegria à alegria sentida, como uma felicidade a mais para um mais de felicidade. O que há de mais simples? Prazer de receber, alegria de ser alegre: gratidão. [...]

A gratidão é um mistério, não pelo prazer que temos com ela, mas pelo obstáculo que com ela vencemos. É a mais agradável das virtudes, e o mais virtuoso dos prazeres.[...]

Agradecer é dar; ser grato é dividir. Esse prazer que devo a você não é apenas para mim. Essa alegria é a nossa. Essa felicidade é a nossa. [...]

André Comte-Sponville, *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*

Agradecer é sim, como entende o filósofo, uma alegria compartilhada, um prazer que estende-se além de mim, porque houve, antes, dedicação de outrem, doação sem expectativa, entrega sem exigir nada em troca.

A mim foi dada a oportunidade de escrever esta tese, o curso de Doutorado e todas as alegrias, os desafios e as aprendizagens que acompanham este percurso. Gratidão, portanto, é o que quero manifestar a todos que me proporcionaram os meios e as circunstâncias para trilhar este caminho.

Agradeço aos Professores do Poslin: Profa. Dra. Lúcia Ferrari, Profa. Dra. Reinildes Dias, Profa. Dra. Adriana Pagano, cujas aulas, trocas e orientações me propiciaram grande aprendizado.

Agradeço ao Professor Dr. Renan Mazzola e à Profa. Dra. Zaira Bomfante pela arguição e contribuições no processo de Qualificação;

Agradeço aos Profs. Drs. Gustavo Ximenes, Vitor Costa, Cláudio do Carmo e Ulisses de Oliveira que aceitaram compor a banca da defesa e me fizeram presenciar a defesa de tese mais tranquila e bonita da vida! Obrigada!

E, agradeço, sem medida, ao meu Orientador, Prof. Dr. Leonardo Antônio Soares, cuja leveza, simplicidade e competência ao orientar confirmaram a minha hipótese de que não é preciso complicar nem a vida, nem a tese para ser cientista, ou atuar como “doutor”. A sua prontidão, responsabilidade, compromisso, pontualidade e respeito às minhas dúvidas e certo estranhamento nesse lugar um tanto melindroso e de muito brilho, me deixaram bastante consciente e segura para chegar com calma, para fazer o que era preciso dentro do meu limite e confiar em mim, nas minhas análises, nas minhas ideias. Além de tudo, sua leveza, bom-humor e objetividade me ensinaram muito. Obrigada Infinito!

Além dos Professores envolvidos, o Doutorado também revela amigos:

Agradeço ao Carlos Perini, um amigo sistêmico-funcional e multimodal, “obcecado pela totalidade”: tantas coisas e metáforas: o pavão, a pata-de-vaca! Obrigada por sua amizade, leveza e companheirismo. A vida continua depois do doc e os outros projetos enfarinhados também.

Agradeço à Turma da Mônica: Mônica, Eliana, Célio e Raquel, parceiras e parceiro de caminhada aos domingos e de trocas sobre imprevistos e desafios do Doc e com quem eu pude me abastecer com prazeres simples. Nada como a experiência e a companhia dos bons amigos para nos confortar!

Agradeço, ainda, aos Colegas do DFGCON que aprovaram o meu afastamento do

CEFET-MG, especialmente, à Profa. Andressa Virgínia, então Chefe de Departamento, pela presteza nos trâmites burocráticos.

Agradeço aos Colegas do Grupo Edital 491-2021, do CEFET-MG, cuja união e persistência nos proporcionaram conseguir o afastamento.

Agradeço ao Adelson Fernandes e ao Adilson Mendes, então dirigentes do SindCEFET que mediarão o diálogo e as ações necessárias para a concessão do afastamento, de forma justa e isonômica, como deveria ter sido desde o início.

Agradeço à minha família, a compreensão pelo meu distanciamento para dedicação à tese.

Agradeço à Patrícia, revisora dos textos que escrevi durante o doc.

Agradeço ao Paulo, o meu Grande-Irmão, que, nos finalmentes, tornou-se meu braço direito e me socorreu, depois da fratura em meu punho direito, faltando menos de uma semana para a defesa. Ufa!

Agradeço ao Wesley e à Marilene que se mostraram muito prestativos dias antes e no dia da defesa.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para o meu amadurecimento intelectual, pessoal e profissional ao longo deste percurso.

Finalmente, agradeço a todos Cientistas que vieram antes de mim e aos Artistas Literários ou não, que nos tiram da crua realidade e nos proporcionam o inusitado, o diferente e, na maioria das vezes, a Alegria, por mais distópicos e absurdos que pareçam os nossos dias.

Graças.

It was curious to think that the sky was the same for everybody, in Eurasia or Eastasia as well as here. And the people under the sky were also very much the same—everywhere, all over the world, hundreds of thousands of millions of people just like this, people ignorant of one another's existence, held apart by walls of hatred and lies, and yet almost exactly the same—people who had never learned to think but who were storing up in their hearts and bellies and muscles the power that would one day overturn the world.

(ORWELL, 1961)

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo identificar e explorar os significados e representações, incluindo os aspectos ideológicos e hegemônicos, aparentes ou não, da obra literária *1984*, escrita por George Orwell (1961), a partir da comparação com a sua transdução para o gênero romance gráfico, produzido por Namai (2021). O fato de que, a leitura literária em inglês proporciona uma leitura mais compassada e profunda, exigindo tempo maior para a sua compreensão, motivou esta investigação, que visa também resgatar a leitura literária em inglês como um direito inalienável (Cândido, 2011) para estudantes do Ensino Médio. A escolha do *corpus* justifica-se pela interdiscursividade evidente entre a obra *1984* e as práticas discursivas e sociais do mundo contemporâneo, dentre elas: o discurso de ódio, a vigilância e o monopólio das *Big Techs* para as interações sociais, o controle exercido por *Big Data* sobre as escolhas individuais e a produção de *fake news* com o uso de recursos tecnológicos e semiótico-discursivos. Como abordagem metodológica, foi proposta a análise crítico-comparativa, a partir do modelo tridimensional da Análise Crítica do Discurso (ACD) de Norman Fairclough (2016) e de outras categorias de análise crítico-discursiva, elaboradas pelo autor, como a interdiscursividade. Além da ACD de Fairclough, categorias do sistema de transitividade da Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2014) foram utilizadas nas análises linguísticas. Para a análise do romance gráfico, foram considerados princípios da Semiótica Social de Hodge e Kress (1988), os estudos sobre a Multimodalidade de Gunther Kress (2010) e categorias da Gramática do Design Visual de Kress e Van Leeuwen (2021). Dentre as potencialidades identificadas no texto literário em sua transdução, que podem contribuir para uma educação crítica em inglês, ressaltamos: a compreensão da interdiscursividade inerente aos textos e destes como veículos ideológicos; a integração entre a forma e o conteúdo necessária na produção dos textos; os diversos gêneros discursivos presentes no texto literário; o poder da linguagem e dos discursos na construção da realidade, de identidades e nas formas de agir; a consciência crítica sobre a predominância que determinados textos e discursos exercem sobre outros nas diversas estruturas sociais.

Palavras-chave: Análise Crítica do Discurso; texto literário; multimodalidade

ABSTRACT

This research has aimed to identify and explore the meanings and representations, including the ideological and hegemonic aspects, whether apparent or not, of the literary work *1984*, written by George Orwell (1961), based on the comparison with its transduction into the graphic novel genre, produced by Namai (2021). The fact that literary reading in English provides a more paced and in-depth reading, requiring more time for its comprehension, motivated this investigation, which also aims to rescue literary reading in English as an inalienable right (Cândido, 2011) for High School students. The choice of the *corpus* is justified by the evident interdiscursivity between the work *1984* and the discursive and social practices of the contemporary world, such as: hate speech, surveillance and the monopoly of Big Techs for social interactions, the control exercised by Big Data over individual choices and the production of fake news with the use of technological and semiotic-discursive resources. As a methodological approach, a critical-comparative analysis was proposed, based on the three-dimensional model of Norman Fairclough's Critical Discourse Analysis (CDA) (2016) and other categories of critical-discursive analysis, developed by the author, such as interdiscursivity. In addition to Fairclough's CDA, categories of the transitivity system of Halliday and Matthiessen's Systemic-Functional Grammar (2014) were used in the linguistic analyses. For the analysis of the graphic novel, principles of Hodge and Kress's Social Semiotics (1988), studies on Multimodality by Gunther Kress (2010) and categories of Visual Design Grammar by Kress and Van Leeuwen (2021) were considered. Among the potentialities identified in the literary text and in its transduction which can contribute to a critical education in English, we highlight: the understanding of the interdiscursivity inherent to texts and of them as ideological vehicles; the integration between form and content necessary in the production of texts; the different discursive genres present in the literary text; the power of language and discourses in the construction of reality, identities and ways of acting; critical awareness about the predominance that certain texts and discourses exercise over others in different social structures.

Keywords: Critical Discourse Analysis; literary text; multimodality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Discurso como Texto, Interação e Contexto.....	26
FIGURA 2: As Dimensões do Espaço Visual	47
FIGURA 3: Abrangência da Arte Sequencial	53
FIGURA 4: Combinações entre Palavras e imagens	62
FIGURA 5: Etapas da Pesquisa	79
FIGURA 6: A Capa e as Seções de <i>1984</i> (1961)	83
FIGURA 7: A Capa e As Seções de <i>1984 The Graphic Novel</i> (2021).....	87
FIGURA 8: Distribuição dos Capítulos em <i>1984 The Graphic Novel</i>	89
FIGURA 9: Exemplos de ensaios da <i>Gallery</i> : Capa e Logomarca do Partido	93
FIGURA 10: A Capa de <i>1984</i> (1961)	98
FIGURA 11: A Capa de <i>1984 The Graphic Novel</i> (2021)	102
FIGURA 12: <i>World Map</i>	108
FIGURA 13: O Símbolo do <i>Ingsoc</i> nas margens do Título <i>World Map</i>	111
FIGURA 14: O Símbolo do <i>Ingsoc</i> no <i>World Map</i>	111
FIGURA 15: O Símbolo do <i>Ingsoc</i> na Tela para “The Hate Hour”	112
FIGURA 16: 1ª Página de Apresentação	118
FIGURA 17: Introducing <i>1984</i>	122
FIGURA 18: Introducing <i>1984 The Graphic Novel</i>	122
FIGURA 19: <i>Big Brother is watching you</i>	127
FIGURA 20: <i>Big Brother is watching you</i> (GN)	127
FIGURA 21: Londres e os Ministérios	132
FIGURA 22: Londres e os Ministérios (GN)	132
FIGURA 23: Balões Narrativos (Painel 2)	133
FIGURA 24: O ódio como ritual	139
FIGURA 25: O ódio como ritual (GN)	139
FIGURA 26: Goldstein em <i>Two Minutes Hate</i>	140
FIGURA 27: O auge em <i>Two Minutes Hate</i>	142
FIGURA 28: O auge em <i>Two Minutes Hate</i> (GN)	142
FIGURA 29: A proibição do contato com estrangeiros em <i>The Book</i>	146
FIGURA 30: A rotina de Winston	148
FIGURA 31: A rotina de Winston (GN)	148

FIGURA 32: Winston's working at Minitrue	149
FIGURA 33: <i>Minitrue</i> and <i>Memory Holes</i>	151
FIGURA 34 : The Big Fake Regime by Orwell	155
FIGURA 35: The Big Fake Regime by Namai	155
FIGURA 36: O funcionamento do Big Fake Regime	157
FIGURA 37: " <i>We're destroying words</i> "	162
FIGURA 38: " <i>We're destroying words</i> " (GN)	162
FIGURA 39: Small Vocabulary and Thought	166
FIGURA 40: Small Vocabulary and Thought (GN)	166
FIGURA 41: <i>Newspeak is Ingsoc</i>	167
FIGURA 42: <i>Newspeak is Ingsoc</i> (GN)	167
FIGURA 43: The proles are not humans	169
FIGURA 44: The proles are not humans (GN)	169

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Quadro 1: Os Tipos de Processos e Participantes Principais.....	35
QUADRO 2: Metafunções e Categorias Analíticas da GDV.....	40
QUADRO 3: A distância e os seus Significados.....	44
QUADRO 4: Princípios da Composição Visual	46
QUADRO 5: Metafunção Representacional e Elementos da <i>Mise-en-Scène</i>	73
QUADRO 6: Metafunção Interacional e Elementos de Perspectiva do Painel	74
QUADRO 7: Metafunção Composicional e Elementos de <i>Layout</i> da Página	75
QUADRO 8: Categorias de Análise	81
QUADRO 9: Alguns dos temas de <i>1984</i> (Orwell, 1961).....	85
QUADRO 10: <i>Down with Big Brother</i>	118
QUADRO 11: <i>The clocks were striking thirteen</i>	124
QUADRO 12: <i>Winston Smith, slipped quickly through the glass doors</i>	125
QUADRO 13: <i>It depicted an enormous face</i>	129
QUADRO 14: <i>The poster gazed from the wall</i>	130
QUADRO 15: <i>Big Brother is watching you</i>	130
QUADRO 16: Análise dos slogans	135
QUADRO 17: <i>He would ravish her and cut her throat</i>	143
QUADRO 18: <i>What the need is there a word like bad?</i>	165
QUADRO 19: <i>The revolution will be complete when the language is perfect</i>	168

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

ACD	Análise Crítica do Discurso
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
EM	Ensino Médio
GDV	Gramática do <i>Design</i> Visual
GSF	Gramática Sistêmico Funcional
HQs	Histórias em Quadrinhos
LC	Linguística Crítica
LI	Língua Inglesa
PIs	Participantes Interativos
PPC	Portal de Periódicos CAPES
PRs	Participantes Representados
PS	Portal Scielo
RG	Romance Gráfico
RGs	Romances Gráficos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.1 Objetivos	22
1.1.1 Objetivo geral	22
1.1.2 Objetivos específicos	22
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
2.1 A Análise Crítica do Discurso	24
2.1.1 A ACD de Norman Fairclough	24
2.1.2 Ideologia e Hegemonia	27
2.1.3 ACD e Interdisciplinaridade	29
2.1.4 ACD e Literatura	30
2.2 A Gramática Sistêmico-Funcional	32
2.3 A Perspectiva Sociosemiótica da Multimodalidade	36
2.3.1. A Gramática do <i>Design</i> Visual	39
2.3.1.1 A Metafunção Representacional	40
2.3.1.2 A Metafunção Interacional	42
2.3.1.3 A metafunção Composicional	46
2.4 O Gênero <i>Graphic Novel</i>: conceito e peculiaridades	50
2.4.1 A composição estrutural e semiótica do romance gráfico	55
2.4.2 Os dois pilares: o painel e o <i>layout</i> de página	55
2.4.3 O painel ou o quadrinho e seus efeitos de sentido	55
2.4.4 <i>Mise-en-scène</i> : imagens, palavras e moldura	57
2.4.4.1 As imagens	57
2.4.4.2 As palavras	59
2.4.4.3 A moldura	63
2.4.4.4 A perspectiva do leitor	65
2.4.5 A página e o <i>layout</i> da página	66
2.4.5.1 A hipermoldura	69
2.4.5.2 A margem	69
2.4.5.3 As calhas	70
2.4.6 As cores	70
2.5 Interseções entre a Gramática do <i>Design</i> Visual e a composição do	

romance gráfico	72
3 METODOLOGIA	75
3.1 Apresentação do <i>corpus</i>	75
3.2 Procedimentos Metodológicos	77
4 A ANÁLISE DE DADOS	81
4.1 A composição estrutural das duas versões	81
4.1.2 <i>1984</i> em palavras (Orwell, 1961)	82
4.1.3 <i>1984</i> em palavras e imagens (Namai, 2021)	86
4.1.4 Análise crítico-comparativa das duas versões	94
4.2 A composição semiótica de <i>1984</i>: as capas das duas versões e o <i>World Map</i>	97
4.2.1 A capa da <i>Signet Classics</i> (1961)	97
4.2.2 A capa da <i>Pantheon Editions</i> (2021)	100
4.2.3 Análise crítico-comparativa das duas capas	105
4.3 O mapa do mundo em <i>1984</i>	107
4.3.1 A ideologia por trás do <i>World Map</i> e do símbolo do <i>IngSoc</i> : atualizando sentidos	112
4.4. Um Panorama da Diversidade Temática em <i>1984</i>	114
4.5 Análise das amostras da obra-fonte e da transdução	116
4.5.1 Big Brother and The Big Regime	117
4.5.2 Hate	138
4.5.3 Manipulation and Control	147
4.5.4 Newspeak	160
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
6 REFERÊNCIAS	178
7 APÊNDICE	184

1 INTRODUÇÃO

As razões que norteiam a proposta desta pesquisa baseiam-se, principalmente, em minha experiência enquanto professora de Língua Inglesa (LI) do Ensino Médio (EM). Atuante há mais de dez anos na rede pública federal de ensino, em minha prática docente, costumo propor a leitura literária em LI como uma das atividades em sala de aula e além dela. Acredito que parte dos adolescentes, principalmente os da escola pública regular, podem não conhecer, nem mesmo ter acesso ao potencial de conhecimento e formação humana presentes nos textos literários, aqui, especificamente, produzidos em LI.

Em 2011, concluí a pesquisa de mestrado na área de Linguística Aplicada, intitulada *Clássicos adaptados no ensino de inglês: um estudo de caso das experiências dos estudantes em sala de aula* (Alonso, 2011). Respalhada pelas categorias de aprendizagem desenvolvidas por Miccoli (2007), a pesquisa visou registrar as experiências de estudantes de aulas particulares de inglês que utilizavam como material didático adaptações de clássicos da Literatura Inglesa, como *Hamlet The Prince of Denmark*, *Gulliver's Travels* e *The Canterbury Tales*. Naquele momento, a justificativa do estudo pautou-se nos aspectos favoráveis ao desenvolvimento da proficiência linguística que o uso de textos literários pode proporcionar aos leitores e aprendizes de L2, considerando estudos como os de Duff (1990), Collie e Slater (1992), Lazar (1993), dentre outros. Entretanto, por voltar-se para as experiências dos estudantes de LI, a investigação não abordou as potencialidades inerentes ao texto literário, além do desenvolvimento da proficiência linguística, o que justifica, neste momento, a proposta deste estudo.

A análise crítico-discursiva, a oportunidade de reflexão e o caráter humanizador da literatura, como Cândido (2011) defende, são algumas das potencialidades de aprendizagem que a leitura literária pode proporcionar. É também uma forma de conhecer artefatos culturais e artísticos produzidos em determinado contexto histórico, nos quais a linguagem e seus processos de transformação se constituem como matéria-prima. Inclusive os processos de transdução (Kress; 2003, 2010)/ressemiotização (Iedema, 2003), os quais são viáveis atualmente graças às potencialidades das tecnologias digitais e outros recursos semióticos. Ao conhecer o potencial de sentidos implícitos nos textos literários, é possível traçar um panorama das relações de significado social, político e ideológico de representações sociais e artísticas entre diversas gerações e contextos culturais.

Abrem-se, dessa forma, oportunidades para o acesso e a construção do conhecimento

em uma perspectiva multi- e transdisciplinar e a leitura de textos e do mundo de forma ampla e crítica, como já preconizava Paulo Freire (1982). É possível nos depararmos com conhecimentos de História, de Ciências, de Linguagens, de Matemática, de Geografia, de Política, de Sociologia, de Filosofia, de Biologia, das potencialidades da tecnologia (digital ou não), enfim, de todas as áreas do conhecimento através da leitura literária. Na representação dos significados retratados, encontramos a diversidade de ideais e de ideias, de identidades, de contextos sociais e culturais, de formas linguístico-discursivas, de afeto, de relações de harmonia e de conflito em um amplo espectro de possibilidades.

Surpreende, entretanto, que esse potencial de significados subjacentes aos textos literários, suas representações, por meio de vários modos semióticos, seus processos de transformação, transdução (Kress, 2003, 2010) e ressemiotização (Iedema, 2003) e relações com a realidade social contemporânea não seja tão explorado em aulas de inglês da Educação Básica.

A título de exemplo, em plataformas de busca que abrigam trabalhos acadêmicos, como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Portal de Periódicos CAPES (PPC) e o Portal Scielo (PS), encontramos poucos trabalhos que se atrelam ao termo “semioses textos literários”. Desses trabalhos, em meados do ano 2021, quando a busca foi realizada, dezoito estavam entre teses e dissertações na BDTD. Havia dezesseis trabalhos no PPC, não abordando apenas semioses e textos literários, mas outras temáticas além de ensino e aprendizagem de línguas. Quando atrelamos ao termo de busca a expressão “em inglês”, não foram encontrados registros de nenhum trabalho sobre o tema. No PS, para ambas as opções de busca não foi encontrado nenhum trabalho.

Diante desse contexto, pensamos ser oportuno propor a análise sociossemiótica da obra *1984* e de sua transdução em inglês, cujo enredo parece não ser conhecido pelos estudantes do Ensino Médio, embora seja uma obra que está na lista dos livros mais vendidos em *sites* de livrarias online.¹ Optamos pela transdução de *1984* em romance gráfico (RG), por este ser um gênero familiar às experiências de leitura desses estudantes, já que muitos adolescentes são leitores das *Histórias em Quadrinhos*, o gênero que deu origem ao romance gráfico. A partir da análise e com esta pesquisa, almejamos abrir espaço para reflexões a respeito do lugar que os textos literários ocupam nas práticas sociais e discursivas da sociedade atual, incluindo as diretrizes de currículos para aulas de inglês do Ensino

¹ Em livrarias virtuais como *Estante Virtual* e *Amazon*, por exemplo, o título tem figurado entre os mais vendidos, além de ter recebido novas edições, desde traduções ilustradas (Antofágica, 2020) a edições bilíngues (Landmark, 2022).

Médio.

Os documentos que orientam acerca das diretrizes para elaboração dos currículos, apesar de mencionarem o valor estético da Literatura e a necessidade do desenvolvimento do letramento digital dos alunos, que devem atuar como protagonistas no processo de aprendizagem (BRASIL, 2018), pouco dizem sobre o poder de reflexão crítica que o trabalho com textos literários pode proporcionar na sala de aula.

Tampouco nas aulas de LI, contexto propício para aprender e refletir sobre os processos de ressemiotização a que os textos literários são submetidos, sendo transformados em séries, jogos, *graphic novels* e outros gêneros que os estudantes acessam e consomem, muitas vezes, sem a mediação de professores leitores e conscientes do papel e do poder dos discursos engendrados nesses textos audiovisuais/multimodais.

Caso haja essa mediação dentro do espaço escolar, acreditamos ser possível o conhecimento não só dos processos de transformação que os textos fontes atravessam, mas também das razões pelas quais eles sofrem tais transduções/transformações e os discursos e interesses ideológicos e hegemônicos neles intrínsecos.

Também buscamos ampliar as possibilidades de análise multimodal de textos literários e compreender como os significados neles representados, tanto na obra-fonte, quanto na obra *transduzida* para romance gráfico, podem se relacionar com as práticas discursivas e sociais da sociedade global contemporânea e com outras possíveis experiências de leitura, tanto em gêneros impressos quanto digitais.²

No caso de *1984*, o enredo aborda a linguagem e as tecnologias, enquanto formas de controle social, de manipulação e de opressão das ações e práticas individuais e coletivas. Essa abordagem nos aponta que o seu conteúdo se faz atual e necessário de ser conhecido e discutido pelas jovens e atuais gerações, pois é inegável a presença e o uso constante das tecnologias digitais em nossas práticas discursivas e sociais e as mudanças languageiras delas advindas.

Em *1984*, George Orwell mostra, de forma exemplar, como a linguagem é utilizada para exercer poder sobre as instituições sociais e, estas, sobre os indivíduos, os seus modos e escolhas de vida. É uma representação, portanto, de como uma ideologia se constitui e se fortalece pelo discurso e pelas práticas discursivas e sociais por ele coordenadas, a ponto de levar à dominação e à hegemonia do poder vigente.

² Embora não esteja circunscrita na área teórica específica, esta pesquisa também tangencia e expande estudos que abordam a intermedialidade dos textos, conforme Ramazzina-Ghirardi (2020) e Bäckström, Führer e Schirmacher (2022).

Em outra de sua temática contemporânea, as tecnologias digitais têm moldado o acesso ao conhecimento e à informação, balizando a produção, distribuição e consumo de conteúdos e discursos, influenciando as ações individuais, as relações sociais e até mesmo as configurações e definições do que é o espaço público e o privado, a partir do poder exercido por corporações como as *Big Techs* e fenômenos como *Big Data*³. Assim, essas céleres transformações tecnológicas têm constante e ubiquamente influenciado de forma dinâmica o comportamento social e a forma como lidamos com a linguagem, inclusive nossas escolhas de o que dizer, de o que ler, e de o que escrever, como, onde e por quais razões. Está aí o elo que fazemos com a Análise Crítica do Discurso de Norman Fairclough (2016) nesta pesquisa.

Dessa forma, o referencial teórico-metodológico que elegemos envolve os estudos de Norman Fairclough (2003; 2016) e os pressupostos da Análise Crítica do Discurso (ACD), principalmente os relacionados aos conceitos de ideologia e hegemonia, pois se mostram essenciais para a análise de ambas as versões do livro proposto, junto às categorias do sistema de transitividade da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday e Matthiessen (2014). Alguns princípios da Semiótica Social elaborada por Hodge e Kress (1988), os estudos sobre Multimodalidade, propostos por Kress (2003, 2010) e a Gramática do *Design* Visual (GDV) de Kress e Van Leeuwen (2021) são as obras basilares utilizadas para a análise das imagens do romance gráfico, junto aos estudos teóricos que descrevem esse gênero tais como: Baetens e Frey (2015), Eisner (1989), Mccloud (1993, 2008), dentre outros. Recorremos ainda aos estudos que argumentam a favor da educação linguística crítica, tais como o de Fairclough (2013), por acreditarmos que esta pesquisa poderá render pressupostos capazes de contribuir para uma abordagem crítico-discursiva e significativa para práticas pedagógicas de língua inglesa no Ensino Médio.

Como **pergunta norteadora**, então, buscaremos responder à seguinte questão: Em uma perspectiva sociossemiótica, quais potencialidades de sentido podemos identificar no texto literário *1984* (Orwell, 1961) e em sua *transdução* para o gênero romance gráfico *1984 The Graphic Novel* (Namai, 2021)?

Como *corpus* de análise, adotaremos a obra *1984* de George Orwell e a sua *transdução* em romance gráfico (*graphic novel*) de autoria de Matyáš Namai (2021). A escolha do gênero romance gráfico justifica-se por ser semelhante a um gênero conhecido e apreciado

³ Neste texto, *Big Techs* refere-se, principalmente, às gigantes da tecnologia, cunhadas pela sigla GAFA: Google, Amazon, Facebook e Apple. *Big Data* se refere ao conjunto de dados de grande volume, variedade e velocidade veiculados na internet, principalmente com o advento das TDICs, impulsionado pelas *Big Techs*.

por estudantes do Ensino Médio: as Histórias em Quadrinhos (HQs), ou *comics*. Além disso, por se tratar de texto multimodal, pode desencadear e expandir conhecimentos de construção de sentido, além do modo verbal - o que permitirá compreensão mais ampla e crítica dos modos e recursos semióticos combinados na paisagem semiótica.

A obra *1984* foi escolhida, conforme já expusemos acima, por se tratar de narrativa repleta de eventos sociais, representações ideológicas e significados linguístico-discursivos e multimodais que compõem um cenário autoritário e sombrio de opressão. Os meios para se garantir a opressão e o controle social são a invenção da *Newspeak* (uma nova língua que iniba e impossibilite o pensamento) e o uso de dispositivos tecnológicos que, embora não fossem digitais na época da escrita e da publicação do texto de Orwell, no enredo criado pelo autor, eles remetem à vigilância digital atual exercida por *Big Techs* e *Big Data*.

Outro fator que contribuiu para a escolha de *1984* foi a ausência de trabalhos acadêmicos voltados para a análise sociosemiótica desse texto literário que contemple a associação entre ACD e GDV, como teoria e abordagens de análise. Nas plataformas acadêmicas pesquisadas (BDTD, PPC, PS), não encontramos publicações científicas atreladas ao termo “análise sociosemiótica de *1984* de George Orwell”.

Pensamos, portanto, que a pesquisa poderá contribuir, a princípio, para alargar o horizonte da área de estudos da Linguística do Texto e do Discurso em quatro perspectivas. A primeira visa dimensionar e trazer à tona potencialidades de sentidos latentes nos textos literários, além do valor linguístico-discursivo, multimodal e estético. A segunda perspectiva visa ampliar a extensão de trabalhos teóricos dentro da área da Linguística Crítica (LC) que relacionam a Semiótica Social, a Análise Crítica do Discurso e os estudos sobre a Multimodalidade como instrumentos de análise e compreensão de textos literários e suas possíveis transduções/transformações, conforme Kress (2010).

A terceira perspectiva busca promover o estreitamento das relações entre textos literários e gêneros discursivos multimodais, assim como a conscientização dos processos de produção, distribuição (Fairclough, 2016), ressemiotização/transdução, transformação (Iedema, 2003; Kress, 2003, 2010). Da mesma forma, o acesso, a distribuição, o consumo e a compreensão desses textos como oportunidades de desenvolvimento de uma “consciência linguística crítica” na Educação básica. (Clark *et al.*, 1988), trazendo à tona a riqueza do texto literário como potente recurso sociosemiótico.

Finalmente, a quarta e última perspectiva pretende utilizar o conhecimento produzido na análise e elaboração teórica da tese, para que tal análise constitua uma referência possível da potência semiótica presente no texto literário e em sua transdução em romance gráfico em

inglês, especialmente para o contexto da Educação Básica, visto que Fairclough (2018) argumenta que a ACD busca uma união entre *crítica, explicação e ação*. Portanto, tal análise possibilitará vir à tona os aspectos que tornam a obra *1984* atual e necessária para a compreensão do cenário sócio-político contemporâneo, bem como identificá-la como um poderoso recurso didático capaz de atuar e contribuir para a formação crítico-discursiva e cidadã.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

A partir dos pressupostos da ACD, princípios da Semiótica Social e da Multimodalidade, esta pesquisa tem como **objetivo principal** identificar e explorar os significados e representações, incluindo os aspectos ideológicos e hegemônicos aparentes ou não, da obra literária *1984*, escrita por George Orwell (1961), a partir da comparação com sua *transdução* para o gênero romance gráfico, produzido por Namai (2021). Para tanto, os seguintes objetivos específicos pretendem ser alcançados:

1.1.2 Objetivos específicos

- I. Estabelecer análise comparativa crítico-discursiva e multimodal entre trechos/excertos do texto literário fonte e do transduzido, tendo como elementos de análise algumas das categorias da GSF, GDV e da ACD explicitadas na seção “Metodologia” deste trabalho;
- II. Analisar e discutir a forma como as representações de sentido visual/multimodal, como eventos, participantes e circunstâncias se relacionam com o público-alvo leitor;
- III. Identificar e comparar como os principais significados ideológicos e hegemônicos presentes na obra literária *1984*, escrita por George Orwell, são *transduzidos*, isto é, representados visualmente no RG.

A tese está organizada em cinco capítulos, sendo: o primeiro, esta Introdução, que apresenta o panorama contextual, a motivação para a pesquisa e os objetivos.

O segundo capítulo aborda a Fundamentação Teórica que explica os estudos teóricos nos quais a pesquisa está ancorada e as abordagens metodológicas para as análises. Ela

desdobra-se nas subseções sobre a Análise Crítica do Discurso, na qual inserem-se os estudos de Norman Fairclough (2003, 2016), seguida pela Gramática Sistemico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2014). Logo após, apresentamos as teorias que fundamentam a Multimodalidade dos textos, isto é, a Semiótica Social de Hodge e Kress (1988) e os estudos sobre a Multimodalidade de Kress (2003, 2010) e a abordagem da Gramática do Design Visual (GDV) de Kress e Van Leeuwen (2021). Finalmente, encerramos a seção com estudos que descrevem o gênero romance gráfico, como os de Duncan e Smith (2017), Baetens e Frey (2015), McCloud (1993, 2006, 2008), Eisner (1985, 1989), dentre outros. Propomos, no final dessa seção, a partir do estudo das referências abordadas, uma interseção possível de elementos característicos do gênero romance gráfico com algumas categorias da GDV.

O terceiro capítulo da tese trata da Metodologia utilizada, apresentando o *corpus* da pesquisa, os procedimentos e as etapas metodológicas selecionadas para alcançar os objetivos.

No quarto capítulo, expomos as análises das duas obras analisadas. Inicialmente, descrevemos e analisamos os elementos pré-textuais, como as duas capas e os gêneros textuais que introduzem ambas as obras. Então, passamos à análise crítico-comparativa de quatro temas eleitos para a amostragem das análises: i) *Big Brother and The Big Regime*, ii) *Hate*, iii) *Manipulation and Control* e iv) *Newspeak*.

Finalmente, no quinto e último capítulo, tecemos as Considerações Finais que traçam um panorama geral das análises realizadas e apontamos possíveis relações dos resultados com aspectos da realidade sociopolítica e cultural contemporânea, além das contribuições que este trabalho e outros semelhantes podem oferecer à expansão da consciência linguística crítica e à educação linguística crítica em inglês no Ensino Médio.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Além dos estudos teóricos e metodológicos que pertencem à área de pesquisa da Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2003, 2012, 2013, 2016), a fundamentação teórica tangencia estudos que compreendem os textos literários como *designs* disponíveis para a educação linguística, participativa e transformadora na perspectiva freireana e faircloughiana, com vistas à inclusão social e aos ideais humanistas. Dentre tais estudos, destacamos a contribuição de Cândido - *O direito à literatura* (2011) e o texto de Gallian, *A literatura como remédio* (2017), no qual o autor considera a leitura literária como “remédio” para as atribulações e conflitos da sociedade contemporânea.

Sob o olhar atento a esses pressupostos, esta proposta de pesquisa tem como base teórico-metodológica: 1) a ACD de Norman Fairclough (2003, 2012, 2016) na qual a concepção de discurso e os conceitos de ideologia e hegemonia são essenciais; 2) a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2004, 2014); 3) a Semiótica Social de Hodge e Kress (1988); 4) as contribuições de Gunther Kress sobre a Multimodalidade (2003, 2010), incluindo a Gramática do *Design* Visual (GDV) em parceria com Theo Van Leeuwen (1996; 2006; 2021).

2.1 A Análise Crítica do Discurso

2.1.1 A Análise Crítica do Discurso de Norman Fairclough

A Análise Crítica do Discurso (ACD), proposta por Norman Fairclough, é uma perspectiva teórica da língua e, de forma mais abrangente, da semiose, que pode envolver sentidos além dos linguístico-discursivos, como a linguagem das imagens e a linguagem corporal (Fairclough, 2012).

Como ciência social, a ACD mobiliza procedimentos analíticos linguístico-discursivos e teorias sociais para analisar processos de produção, distribuição e consumo de gêneros discursivos específicos. O intuito de fazê-lo é revelar as relações de poder e as ideologias intrínsecas nos discursos, para então desconstruir a hegemonia por eles exercida - o que molda as práticas sociais e, conseqüentemente, a vida social permeada de desigualdades. Ao compreender como ocorrem as condições de produção e de dominância de determinados discursos nas diversas práticas sociais, há a possibilidade de ruptura dessa dominância, ocasionando transformações discursivas e sociais. Essa possibilidade de transformação repousa sobre o caráter social e constitutivo do discurso.

Segundo Fairclough (2016), o discurso tem natureza constitutiva, porque ele pode interferir na construção de: 1) identidades sociais e posições de sujeito; 2) relações sociais entre as pessoas e 3) sistemas de conhecimento e crença. Esses três aspectos equivalem “a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo discurso” (Fairclough, 2016, p. 96). Nas palavras do autor, correspondem, respectivamente, às funções “identitária”, “relacional” e “ideacional”, baseando-se nas três metafunções da linguagem propostas pela Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), elaborada por Halliday (1985) descrita na Seção 2.2.

De acordo com Fairclough (2016), a função identitária diz respeito aos modos pelos quais as identidades são estabelecidas nos discursos. A função relacional descreve como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas. A função ideacional, por sua vez, refere-se aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações. Essa perspectiva de funcionamento da linguagem é importante para entendermos como a ACD descreve, analisa e tenta explicar o processo de constituição dos signos e de suas representações. “As abordagens críticas de análise do discurso [e de textos multimodais] entendem que o signo é socialmente motivado, isto é, que há razões sociais para combinar significantes particulares a significados particulares” (Fairclough, 2016, p. 107).

Partindo desses pressupostos, Fairclough (2016) propõe a análise crítica de textos, considerando três dimensões que, para o autor, abarcam a constituição do discurso enquanto prática socialmente situada. A primeira dimensão envolve a análise da superfície **textual** que deve descrever a composição do texto em termos de vocabulário, gramática, coesão e estrutura organizacional. Para tanto, as três metafunções: ideacional, interpessoal e textual da GSF de Halliday (1985) são utilizadas como recursos de análise.

Após a descrição detalhada desses aspectos, é necessária a interpretação da segunda dimensão: a **prática discursiva** na qual o texto materializado em gêneros se situa e é veiculado. Nessa etapa, são consideradas questões relacionadas aos processos de produção, distribuição e consumo, como a força ilocucionária dos enunciados (promessa, pedidos, ameaças etc.), a coerência e a intertextualidade dos textos. Questões como: a quem (os textos) se dirigem? Como? E com que propósito? são desvendadas nessa etapa, em constante inter-relação com as pistas textuais identificadas na análise textual/ multimodal da dimensão anterior.

Uma das categorias importantes no âmbito da prática discursiva é a intertextualidade. Baseando-se nos estudos de Bakhtin (1986) e de Kristeva (1986), os pioneiros no desenvolvimento do conceito, Fairclough (2016) entende a intertextualidade como “a propriedade que os textos têm de possuírem fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente e assim por diante.” (Fairclough, 2016, p. 119). Dentre tais fragmentos, encontram-se os discursos, que têm sido tradicionalmente discutidos enquanto “conteúdo”, “significados ideacionais” ou “tópico” e “assunto” e os diversos gêneros textuais, produzidos a partir de um texto anterior. Nessa perspectiva, o autor destaca a historicidade dos textos como marca inerente à intertextualidade e diferencia a intertextualidade manifesta e a

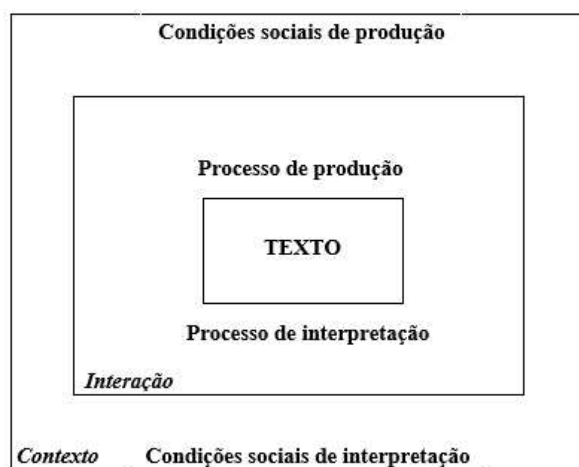
intertextualidade constitutiva, ou interdiscursividade.

Segundo o autor, a intertextualidade manifesta é o fragmento de um texto anterior encontrado explicitamente em outro texto, enquanto a intertextualidade constitutiva, o que o autor prefere denominar interdiscursividade, ocorre quando diversos elementos (tipos de convenção) das ordens do discurso estão presentes nos textos.⁴ Esses elementos possuem natureza diversa, podendo variar desde a composição dos gêneros até estilos, registros e discursos.

A terceira dimensão da ACD de Fairclough, por sua vez, considera os aspectos das relações de poder que regem a prática discursiva e a **prática social** nas quais o gênero/texto se insere. Os aspectos ideológicos intrínsecos nos processos de produção, distribuição e consumo e as lutas hegemônicas veiculadas pelos textos são investigadas. Nesse estágio, o discurso é entendido não só como prática social, mas também como prática política e ideológica que mantém ou impõe determinados interesses de ordem social.

No diagrama abaixo, podemos visualizar as dimensões do discurso e os respectivos aspectos que se inserem no modelo tridimensional para a análise crítico-discursiva:

Figura 1: Discurso como texto, interação e contexto



Fonte: Adaptado de Fairclough (2001, p. 21)

Segundo Fairclough, a compreensão e a análise crítica dos processos sociossemióticos que constituem os textos - descritos nas três dimensões acima - podem contribuir para a mudança social. Uma das formas de promover a conscientização desses processos a favor da promoção de mudanças sociais, visando à inclusão, é, conforme o autor, mover esforços em

⁴ Fairclough (2003, p. 24) compreende a ordem do discurso como uma rede de práticas sociais em seus aspectos linguísticos, tais como os discursos, os gêneros e os estilos. Ela funciona como a organização e o controle social da variação linguística.

direção a uma “consciência linguística crítica” como elemento de uma Educação Linguística na Educação Básica (Fairclough, 2013; Clark *et al.*, 1988).

O intuito é alertar as pessoas que se encontram fora do círculo social favorecido pelas relações hegemônicas de poder, para o poder social e o potencial de significados, representações e relações inerentes aos textos e aos discursos dos quais participam ou não, reproduzem ou não e, atualmente, compartilham ou não em ambientes virtuais, ou outros ambientes onde ocorre a interação social.

2.1.2 Ideologia e hegemonia

Os conceitos de ideologia e hegemonia têm grande importância para os estudos que se fundamentam na ACD de Norman Fairclough (2016). Conforme já mencionamos, a proposta de análise discursiva do autor visa identificar as relações de poder engendradas nos textos e discursos, que instigam ou definem formas de ser e de agir (estilos, identidades), moldando a realidade social, de acordo com determinado interesse ideológico. Assim, a compreensão de aspectos que encerram o conceito de ideologia e hegemonia são relevantes para a análise da dimensão da prática social, na qual as práticas discursivas se inserem, considerando o modelo tridimensional de análise proposto pelo autor que explicamos acima.

Para desenvolver o conceito de ideologia que atende a proposta da ACD, Fairclough (2003, 2015, 2016) baseou-se nas elaborações do conceito propostas por Gramsci (1971), e Laclau e Mouffle (1985). Na concepção de Fairclough, ideologias são:

[...] representações de aspectos do mundo real [...] necessárias para sustentar relações sociais existentes e relações de poder e as formas (sistemas econômicos, instituições et.) nas quais elas estão inseridas. Podemos dizer que os discursos são ideológicos na medida em que incluem tais representações, e que atividades e práticas e gêneros são ideológicos na medida em que incorporam, promulgam e operacionalizam tais discursos (Fairclough, 2015, p. 32. tradução nossa).

O autor considera, portanto, que os discursos, materializados nos textos, são ideologicamente investidos, podendo reforçar ou não maneiras de falar, de dizer, de comportar, enfim, de agir socialmente, favorecendo determinado interesse ideológico ou contrapondo-o. Ele pondera, entretanto, que as pessoas não possuem consciência da ideologia inerente aos textos, ou às suas práticas sociais discursivamente e ideologicamente permeadas, pois a ideologia é construída e embutida nas estruturas de poder (como a língua) por meio da convenção. Esse processo sutil de estabelecimento de poder favorece, assim, a

naturalização de determinados discursos e de formas de ser e de agir, o que resulta na manutenção ou ruptura/transformação desse poder, quando ele é contestado.

Os mecanismos pelos quais a ideologia é incrustada nos discursos envolvem, então, formas opacas de convenção, gerando a naturalização desses discursos pelo consentimento dos agentes sociais que produzem e consomem os textos, cujos interesses ideológicos impactam a realidade social na qual se encontram, podendo mantê-la como está, ou transformá-la.

Porém, Fairclough (2016) ressalva que nem todo discurso é “irremediavelmente” ideológico, sendo a ideologia um traço marcante de sociedades caracterizadas por relações de dominação que concernem à classe, ao gênero social, ao grupo cultural e a outras marcas de diferenças sociais. Mas, uma vez superado esse modo de sociedade, embasado nas relações assimétricas de poder, há a possibilidade da transcendência da ideologia pelos agentes sociais. O autor complementa que há discursos mais ideologicamente investidos do que outros em uma mesma sociedade. Um exemplo são as propagandas comerciais que, em um discurso persuasivo, visam convencer o consumidor do valor de determinada ideia ou produto.

Além do caráter ideológico inerente aos textos, outro aspecto social importante para a análise discursiva é a hegemonia que algumas formas de poder exercem socialmente, valendo-se, para tanto, da prevalência e reprodução de determinados discursos e relações sociais, em detrimento de outros. Segundo Fairclough (2003), hegemonia é:

Uma forma particular (associada a Gramsci) de conceituar o poder e a luta de poder nas sociedades capitalistas, que enfatiza como o poder depende mais do consentimento e da aquiescência do que apenas da força e da importância da ideologia. O discurso, incluindo a dominação e a naturalização de determinadas representações (e.g. “a mudança econômica global”) é um significativo aspecto da hegemonia, e luta sobre o discurso da luta hegemônica (Fairclough, 2003, p. 218. tradução nossa).

Além da liderança, da dominação nas esferas políticas, econômicas, ideológicas e culturais e o poder da classe dominante, a hegemonia concretiza-se também na construção de alianças entre o poder dominante e outras forças sociais, em uma dinâmica de equilíbrio instável, no qual o poder absoluto nunca é atingido, mas em uma tensão que favorece e alimenta a disputa hegemônica. Nesse sentido, Fairclough afirma que a “luta hegemônica ocorre em uma frente ampla que abarca as instituições da sociedade civil (educação, sindicatos, família) com possível desigualdade entre diferentes níveis e domínios.” (Fairclough, 2016, p. 128).

É nesse espaço de “equilíbrio instável”, instalado pela luta hegemônica, que se realiza a naturalização das ideologias, por meio de alianças entre forças assimétricas e pelo consentimento dos agentes sociais. Esse é um processo de constante articulação, desarticulação e rearticulação de discursos e de formas de poder que regem a prática social e definem a realidade social, a partir da assunção das ideologias. Por isso, a necessidade de uma análise crítica do discurso, que contemple a dimensão social dos textos, com o intuito de revelar as finalidades não aparentes dos processos de produção, distribuição, consumo e interpretação. Pois, segundo Fairclough (2016), tais processos constituem um aspecto da luta hegemônica capaz de reproduzir ou transformar a ordem do discurso existente e as relações sociais assimétricas.

2.1.3 ACD e Interdisciplinaridade

A Análise Crítica do Discurso tem em sua gênese a interdisciplinaridade como característica fundamental (Weiss; Wodak, 2003). Desde a sua elaboração enquanto teoria que abarca estudos da linguagem e das Ciências Sociais, o viés interdisciplinar, ao mesmo tempo em que a define, a permite lidar com diversos problemas de natureza social, sendo por esse motivo, considerada também uma ciência social.

A relação entre linguagem e poder é um dos pilares que sustentam a base teórica dos estudos da área, e as noções de ideologia, hegemonia, gênero e outras variáveis sociológicas são consideradas relevantes para a interpretação e a explicação dos textos (Weiss; Wodak, 2003), conferindo-lhe o teor crítico das análises. Os textos, por sua vez, são o objeto de investigação da ACD, pois são compreendidos em sua perspectiva teórico-metodológica como a unidade básica da comunicação (Meyer; Wodak, 2001) e, segundo Fairclough (2013), vivemos em uma sociedade cada vez mais textualmente orientada.

Assim, a abordagem crítica da ACD tem a análise linguística como ferramenta para a análise dos discursos presentes nos textos e é compelida a tomar conhecimentos das áreas às quais seus objetos de estudo pertencem, quais sejam, a Sociologia, a Política, a Publicidade, a Computação, a Literatura, dentre outros saberes. Essa interlocução pretende tecer uma compreensão mais ampla dos problemas de investigação, fundamentada nos fenômenos sociais capazes de desvelar as relações intrínsecas entre a função e o impacto dos textos e dos discursos neles veiculados, os quais podem reforçar, romper ou transformar formas de pensar e de agir socialmente.

Nessa direção, Ramalho e Resende (2016) cita os trabalhos de Norman Fairclough, Teun Van Dijk, Ruth Wodak e Theo Van Leeuwen, cujas abordagens teóricas e metodológicas de ACD possuem destaque no Brasil. Segundo as autoras, os estudos de Fairclough utilizam a Gramática Sistêmico-Funcional, articulada à Sociologia para a análise dos textos, Van Dijk estabelece a relação entre a Linguística Textual e a cognição social em suas pesquisas, Van Leeuwen concentra-se na Multimodalidade dos textos, tendo a Semiótica Social como fundamento para as análises discursivas, e Ruth Wodak considera a Sociolinguística e a História como áreas essenciais em sua abordagem de investigação.

Acrescentamos nesse rol de destaques teóricos no Brasil, as pesquisas de Gunther Kress, que, com Robert Hodge, elaborou *Social Semiotics* (1988), referência importante para a área dos Estudos Linguísticos, principalmente para os Estudos Críticos do Discurso, e com Van Leeuwen, produziu *Reading Images* (1996, 2006, 2021), a Gramática do Design Visual, significativa contribuição para a leitura e interpretação de textos visuais. Os interesses de pesquisa de Kress também se voltam para a Multimodalidade, sendo a Semiótica Social a área norteadora nas análises crítico-multimodais. Alguns dos conceitos e pressupostos de sua obra serão analisados neste trabalho.

Com perfil interdisciplinar, a ACD constitui-se uma área de estudos aberta a outras áreas de conhecimento que possam circunscrever as manifestações discursivas em análise e contribuir para a compreensão das questões que envolvem a linguagem e a sociedade. Esse viés crítico, social e dialógico que a define, a situa como uma ciência social posicionada (Resende; Ramalho, 2016), isto é, isenta de neutralidade na interpretação dos fenômenos que se propõe a examinar, pois, ao esclarecer as relações de poder neles presentes, visa à mudança discursiva e também social, justificando seus pressupostos teóricos e metodológicos.

2.1.4 ACD e Literatura

A Literatura é uma das áreas com a qual a ACD dialoga, pois esta pode valer-se de sua abordagem teórico-metodológica para a análise crítica dos textos literários. Segundo Van Dijk (1985), a relação entre língua e literatura data desde a Antiguidade e a Idade Média, quando “a arte poética e a arte retórica eram consideradas disciplinas irmãs” (Dijk, 1985, p. 1, tradução nossa).

Aristóteles, na Antiguidade, já estabelecia a relação orgânica entre Língua e Literatura, sendo a *Poética* (1987), um dos exemplos que a registram. O vínculo entre as duas áreas, indicado por diversos autores que transitam entre ambas, foi abordado pela autora Beth Brait

em *Literatura e Outras Linguagens* (2015). Brait justifica a elaboração do trabalho:

Ao menos dois pontos justificam e sustentam a empreitada. Por um lado, a convicção de que línguas e literaturas formam uma parceria inquestionável, nata, atestada pela cumplicidade firmada entre criadores, criações e diferentes estudos da linguagem. Por outro, mas não menos importante, a ideia de que só lê e escreve quem, de alguma maneira, for despertado, seduzido, induzido a esses gestos instauradores de autorias, de intervenções individuais e/ou coletivas e que, de forma muito especial, combinam letramentos não formais, reconhecimento de vivências e capacidades pessoais, abertura para as diferentes linguagens que participam do dia a dia dos cidadãos. (Brait, 2015; p. 12).

As relações que organizam o “arranjo da língua e da literatura nas estantes da vida”, são expostas nos capítulos nos quais a autora exhibe relatos e análises de diversos escritores, dentre linguistas renomados e autores conhecidos, como: Roman Jakobson, Valetim Voloshinov, Dominique Maingueneau, Carlos Alberto Faraco, Sírio Possenti, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, Roberto Gomes, Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Patrícia Melo, Mirna Pinsky, Paulo Leminski, Lewis Carroll, Maria Helena de Moura Neves, Ignácio de Loyola Brandão, Regina Zilberman, Marisa Lajolo, José Luiz Fiorin, Cristovão Tezza, Ingedore Villaça Koch, Ondjaki, dentre outros.

O elenco de escritores que utilizam a arte literária para falar de suas inquietações ou elaborações sobre a língua ou a linguagem, de um ponto de vista afetivo ou crítico, é provável de ir muito além da compilação de Brait (2015), na qual incluímos George Orwell (2021), entretanto, Brait recupera e destaca a estreita relação entre Língua e Literatura e nos lembra que antes de nos filiarmos a uma das áreas específicas, para fins acadêmicos, ambas as áreas eram parte de um todo coeso formado pelas possibilidades da linguagem humana.

A proximidade entre Língua e Literatura era tal que os textos literários já foram adotados como meios para a aprendizagem de língua adicional, sendo a tradução para a língua-alvo o método adotado, o que deu nome ao Grammar-Translation Method.⁵

No que tange aos estudos que vinculam a Análise do Discurso e Literatura, Dominique Maingueneau, linguista francês, elaborou uma obra destinada à descrição do *Discurso Literário* (2005), considerando a vertente francesa da Análise do Discurso. Van Dijk (1985), um dos expoentes atuais dos Estudos Críticos do Discurso, compilou um exemplar, o qual concentra diversas análises crítico-discursivas, tendo como objeto de estudo o texto literário.

Pinheiro (2011), por sua vez, justificou a aplicação de categorias da ACD na análise de textos literários, argumentando que mais do que entretenimento, a Literatura tem impacto na

⁵ Ver Richards e Rogers (2001).

disseminação, perpetuação e cristalização dos discursos, afirmação com a qual concordamos, devido ao notório caráter sociológico da obra literária, uma vez que esta aborda representações e relações sociais, fictícias ou não, materializadas pela linguagem.

Além disso, a autora menciona Eagleton (1996), professor e crítico literário britânico, que estabelece a intrínseca relação entre literatura e ideologia. Segundo a autora, na elaboração de Eagleton, a literatura pode ser considerada uma ideologia, uma vez que guarda estreitas relações com as questões de poder social.⁶ O que também corroboramos, pois desde os primórdios, a leitura literária é considerada uma prática social elitista, não apenas por exigir o domínio da leitura e a compreensão fluente da linguagem literária, mas por pressupor a disponibilidade de tempo que possibilite essa leitura e compreensão, assim como o acesso aos textos. Condições que perduram até os dias atuais, tornando-se uma questão desafiadora para a promoção da leitura literária, principalmente nas escolas públicas.

Além disso, de tempos em tempos, presenciamos a Literatura revelar-se como prática social e artística capaz de romper ou desestabilizar o poder das estruturas sociais e discursos vigentes, dado o poder de seus textos, o que os leva muitas vezes à censura e ao exílio de seus autores em tempos ditatoriais ou de governos conservadores.

Percebemos, assim, elos de semelhança entre a ACD e a Literatura e as possibilidades de enriquecimento interpretativo que o quadro teórico-metodológico da ACD pode proporcionar à compreensão dos textos literários, reforçando o caráter crítico inerente também ao fazer literário e, ainda, desenvolvendo a consciência linguística crítica sobre os discursos nele presentes, na realidade de autores e de leitores.

2.2 A Gramática Sistêmico-Funcional

Uma vez que a ACD pretende revelar as relações de poder intrínsecas nos textos/discursos que circulam socialmente, abordando aspectos linguísticos e discursivos, além dos sociais, a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Michael Halliday (1985; Halliday; Matthiessen, 2004, 2014) é utilizada como recurso de análise da materialidade

⁶ O autor entende ideologia como, “as formas, nas quais o que dizemos ou acreditamos relacionam-se com a estrutura-poder e as relações de poder da sociedade na qual vivemos.” Ele acrescenta: “Não quero dizer com ‘ideologia’ simplesmente as crenças profundamente arraigadas, muitas vezes inconscientes, que as pessoas mantêm; refiro-me mais particularmente aos modos de sentir, valorizar, perceber e creio que têm algum tipo de relação com a manutenção e reprodução do poder social. O fato de que tais crenças não são de forma alguma meramente singularidades particulares (*private quirks*) podem ser ilustradas por um exemplo literário.” (Eagleton, 1996, p. 13, tradução nossa.)

linguística dos textos.

Essa escolha deve-se ao fato de que a GSF entende a língua como prática sociossemitica dentro de um sistema de possibilidades linguísticas, disponíveis aos usuários, os quais optam pelas formas que melhor viabilizem a produção de sentido em suas trocas linguísticas. Então, para a GSF, a língua é, em uma primeira instância, um **recurso semiótico** para fazer sentido, enquanto o texto é o **processo** de fazer sentido em um contexto (Halliday; Matthiessen, 2014). O contexto é, assim, um conceito importante para a GSF, uma vez que é ele o que determina as inúmeras possibilidades de fazer sentido que o sistema pode abrigar, estando este sistema sempre aberto a alterações advindas do contexto.

Por essa razão, os textos variam dinamicamente, de acordo com o contexto ao qual pertencem. Halliday e Matthiessen (2014) distinguem o contexto de situação e o contexto de cultura que balizam as potencialidades do sistema e a materialização dos textos. Para os autores, o contexto de cultura é o grande sistema de possibilidades que uma determinada língua abriga e onde se encontra a matéria-prima para a produção de qualquer tipo de texto. Já o contexto de situação é o contexto mais específico, o lugar no qual os textos se situam, enquanto práticas discursivas e sociais e nos permite identificar e discernir os diferentes tipos de textos: relatórios, diálogos, receitas, histórias, artigos etc. .

Além disso, segundo os autores, as principais funções da língua/linguagem em relação ao nosso meio ecológico e social é dar sentido às nossas experiências e atuar/representar nossas relações sociais (Halliday; Matthiessen, 2014). Nessa direção, a língua é utilizada para construir nossas experiências no mundo, de forma a representá-las no âmbito lógico e ideacional - a função que os autores denominam **metafunção ideacional**.

Simultaneamente, ao construirmos nossas experiências por meio da língua/linguagem, também realizamos trocas linguísticas, encenando nosso papel no mundo, nas relações sociais. Essa metafunção, segundo os autores, é a **interpessoal** e ela caracteriza a ação de interagir socialmente, isto é, os papéis que assumimos nessas interações, pessoais ou sociais.

Para organizar tanto as representações que construímos como as relações que estabelecemos enquanto usuários da língua, outra metafunção se revela: a **metafunção textual**, responsável por ordenar a língua em um todo coeso e organizar o fluxo discursivo, permitindo a sua continuidade e compreensão.

As três metafunções podem ser identificadas em qualquer extrato de texto, isto é, na estrutura de qualquer oração, a unidade mais básica da língua, capaz de produzir sentido, na perspectiva da GSF. Para o propósito dessa pesquisa, que visa identificar e explorar os significados e representações de *1984* e de sua transdução, recorreremos à descrição breve de

algumas categorias do sistema que compõe a metafunção ideacional, pois são elas que nos permitem identificar processos, participantes e circunstâncias presentes nas amostras.

Na metafunção ideacional é o sistema de transitividade que é utilizado para verificar a construção e a representação das experiências do mundo, em termos da configuração de processos, participantes e circunstâncias (Martin; Matthiessen; Painter, 2010 p.100) na oração. Essa configuração é determinada por dois sistemas maiores: o de tipos de processos (*process types*) e o de circunstância (*circumstantiation*).

Martin, Matthiessen e Painter (2010, p. 100) explicam que “Tipo de Processo é o recurso para classificar nossa experiência de todos os tipos de eventos em um pequeno número de tipos. Eles diferem em relação ao processo em si e aos participantes envolvidos nele – o número e o tipo de participantes”. Enquanto, o sistema de circunstância é “o recurso para ‘aumentar’ a configuração do processo + participantes por meio de elementos que estão menos diretamente envolvidos no processo, as circunstâncias” (Martin; Matthiessen; Painter, 2010 p.101, tradução nossa).

As circunstâncias podem vincular-se aos processos e aos participantes, sendo expressas por grupos adverbiais e preposicionados que oferecem pistas para o contexto nos quais os eventos ocorrem. Elas podem pertencer às categorias de extensão, localização, modo, causa, contingência, acompanhamento, papel, assunto e ângulo. A explicação de cada uma dessas categorias não será abordada por essa não ser a ênfase deste trabalho, o qual, ao invés, exige nossa atenção aos tipos de processos.

Martin, Matthiessen e Painter (2010) mencionam que o sistema da língua inglesa discrimina seis tipos de processos, dentre eles, há três principais: o material, o mental e o relacional e outros três que se subdividem em comportamental, verbal e existencial. Abaixo, reproduzimos a tabela na qual os autores sintetizam os processos com os participantes em exemplos da língua inglesa:

Quadro 1: Os Tipos de Processos e Participantes Principais

Tipo de Processo	Participantes Nucleares	Exemplo (participantes nucleares em negrito)
material	Ator, Meta	Ela fez o café.
mental	Experienciador, Fenômeno	Ela viu o carro.
relacional: atributivo	Portador, Atributo	Maggie foi forte.
: identificativo	Identificado, Identificador	Maggie era a nossa líder.
comportamental	Comportante	Ela gargalhou.
verbal	Dizente	Ela respondeu.
existencial	Existente	Havia uma bela princesa.

Fonte: Adaptado de Martin; Matthiessen; Painter (2010, p.101, tradução nossa)

Os processos materiais são realizados por verbos/grupos verbais que expressam ações do mundo material e possuem, como podemos ver na tabela, pelo menos dois participantes⁷: o ator (*actor*), quem realiza a ação com impacto em outro participante, ou desencadeia um acontecimento, e a meta (*goal*), quem sofre o impacto da ação do ator.

Os processos mentais possuem dois participantes, sendo eles o experienciador (*senser*) que possui consciência do processo mental, e o fenômeno (*phenomenon*), o que é experienciado, podendo ser não apenas uma pessoa, mas um fato ou ato. Esses processos são materializados por verbos que expressam experiências do pensar ou do sentir.

Já os processos relacionais identificam participantes ou coisas, objetos, a partir das relações que estabelecem com o mundo, sendo o verbo *to be* em inglês, um dos verbos mais comuns que materializam linguisticamente esse tipo de processo. Eles possuem dois subtipos: o atributivo, o qual caracteriza um participante por meio de atributos e classificações, e o identificativo, que estabelece relações de igualdade entre dois participantes, ao conferir uma identidade a um deles. Ambos os processos, atributivo e identificativo, também possuem dois participantes. No caso do atributivo, temos o portador (*carrier*) e o atributo (*attribute*) que o caracteriza; e no identificativo, o participante identificado (*token*) e o identificador (*value*) que o define.

De acordo com Halliday e Matthiessen (2014, p. 301, tradução nossa), os processos

⁷ Os participantes são realizados por grupos nominais na GSF, podendo ser pessoas, objetos, nomes próprios, dentre outros, e sua categorização varia de acordo com o tipo de processo da oração.

comportamentais, por sua vez, “são processos de comportamento fisiológico e psicológico, tipicamente humanos, como respirar, tossir, sorrir, sonhar” etc. e são em parte, como os processos materiais e, em parte, como os mentais, não havendo uma característica marcante capaz de os definir como os demais processos. O participante desse processo é o comportante (*behave*), um ser consciente.

Os processos verbais “representam os processos do dizer (contar, narrar, reportar etc.) e os processos semióticos que com eles se relacionam, por exemplo, mostrar, indicar” etc. (Martin; Matthiessen; Painter, 2010 p. 106, tradução nossa). O participante principal é o dizente (*sayer*) que pode ser uma pessoa ou outra fonte simbólica consciente. Há dois outros participantes que tendem a ser identificados nesse tipo de processo: o receptor (*receptor*), para quem (consciente) é dito alguma coisa e a verbiagem (*verbiage*) que corresponde ao conteúdo ou assunto sobre o que se fala.

Nos processos existenciais há apenas um tipo de participante, o existente, (*existent*) e, segundo Halliday e Matthiessen (2014), eles representam algo que existe e acontece, sendo as narrativas o contexto em que são mais comuns.

A arquitetura do sistema de transitividade na GSF estende-se além da descrição dos tipos de processos, porém, neste trabalho, identificá-los, junto aos participantes e algumas circunstâncias, sendo essas categorias o núcleo desse sistema, permite-nos desenvolver as análises, estabelecendo comparações com o texto da transdução, que tem a Gramática do Design Visual como abordagem analítica.

Ratificamos, assim, a importância da GSF para a compreensão dos textos e dos discursos, pois ela revela-se um recurso fundamental para a ACD, não sendo apenas a abordagem de análise da materialidade linguística dos textos, mas a fundamentação teórica e metodológica que permitiu Fairclough (2016) desenvolver as três funções da linguagem: ideacional, identitária e relacional. Da mesma forma, a Gramática do Design Visual, de Kress e Van Leeuwen (1996, 2006, 2021), foi elaborada, adaptando os princípios e as categorias da GSF para a produção e a compreensão dos sentidos no modo visual.

2.3 A Perspectiva Sociosemiótica da Multimodalidade

Para que possamos descrever e analisar gêneros multimodais em sua composição semiótica, como é o caso de *graphic novels*, é necessário que recorramos a alguns princípios da Semiótica Social (Hodge; Kress, 1988), da abordagem da Multimodalidade proposta por Kress (2003, 2010) e da Gramática do *Design* Visual (Kress; Van Leeuwen, 1996, 2006,

2021).

A Semiótica Social (Hodge; Kress, 1988) é uma “teoria que se interessa pelo sentido em todas as suas formas” (Kress, 2010, p. 55, tradução nossa). Ela é capaz de fundamentar teoricamente os estudos na Análise Crítica do Discurso que têm como centro a composição multimodal dos textos. O signo, a unidade fundamental da Semiótica, emerge de meios e interações sociais, sendo o fator social “a fonte, a origem e o gerador de sentido” (Kress, 2010, p. 55, tradução nossa). Ele é construído de acordo com o interesse de quem o produz para representar e comunicar os sentidos pretendidos. Para tanto, são utilizados os modos semióticos e suas potencialidades (*affordances*) disponíveis no meio social. Assim, o signo é compreendido como socialmente motivado e restrito aos modos semióticos disponíveis que a cultura ou o meio social oferecem, permitindo, assim, a sua materialização, à escolha e ao interesse de quem o produz.

A compreensão da linguagem, na perspectiva sociosemiótica, extrapola a predominância do modo verbal na produção de sentidos (*meaning-making*). Nos processos de representação e comunicação, há diversos outros modos semióticos, como o visual, o sonoro, o gestual e o espacial. Dessa forma, as palavras e orações são recursos semióticos típicos do modo verbal. As imagens, por sua vez, são empregadas quando se quer produzir um efeito de sentido visual, com cores e recursos de destaque. O timbre da voz, se agudo ou grave, são elementos do modo sonoro, como os gestos são do modo tátil e assim, sucessivamente com outros recursos semióticos típicos de cada modo de comunicação.

Entende-se, portanto, que os modos semióticos possuem tanto possibilidades quanto limitações (*affordances*) em relação à sua modalidade e materialização e ao meio social e cultural no qual se encontram. Por isso, a diferença sociocultural do significado dos signos, como as cores, ou determinado gesto que, quando realizado em culturas diferentes, pode ser compreendido com diferentes sentidos e interpretações.

Assim, Kress (2010, p. 67) destaca que a arbitrariedade do signo proposta por Saussure é, na Semiótica Social, substituída pela motivação, “em todas as instâncias de produção do signo para qualquer tipo de signo (Kress, 1976, 1993, 1996a; Hodge; Kress, 1988).” Ou seja, o interesse dos produtores de signos e textos guiam suas escolhas (motivação) de elementos semióticos (modos e recursos) mais capazes (*apt*) e disponíveis socialmente para representar e comunicar os significados.

Para acentuar os interesses e escolhas dos produtores e intérpretes na produção de sentido e também de textos, Kress (2003) elabora o conceito de compreensão de textos e gêneros como *design*. Para o autor, compreender o texto como *design* para o

desenvolvimento de letramentos, significa:

[...] uma compreensão do que é o meio social e cultural dentro do qual o meu texto se insere, os propósitos que ele pretende atingir, os recursos de todos os tipos que eu tenho que implementar para realizar meu projeto (*design*), e a consciência das características dos lugares de publicação desse texto. Esse meio educacional lidará com textos triviais, textos destacados culturalmente (de todas as culturas representadas na sociedade) e textos esteticamente valorizados, em todos os modos e em todos os tipos de combinação modal. Traduções, transformações e transduções serão completamente comuns, e farão mais ainda pelas potencialidades das novas tecnologias de informação e comunicação que produzem a transformação e a transdução modal, assim como o co-surgimento de modos, absolutamente comuns (Kress, 2003, p. 119, tradução nossa).

O autor entende a concepção de discurso, gênero e texto como práticas sociais e a leitura e a escrita como processos de produção de sentidos (*meaning-making*). Por isso, a necessidade de *designers* (autores) e leitores conhecerem de forma ampla o meio social onde se encontram os modos e recursos semióticos disponíveis. No rol de tais recursos estão as tecnologias digitais de comunicação e informação (TDICs), cujas transformações trazidas pelas novas formas de comunicação impulsionaram Kress no desenvolvimento de estudos sobre a Multimodalidade dos textos.

Assim, ao mencionar no excerto acima que “traduções, transformações e transduções serão completamente comuns”, Kress se refere aos processos de ressemiotização (Iedema, 2003) e agência atualmente frequentes nos ambientes virtuais de comunicação. Eles permitem que os leitores não só leiam, mas interajam e produzam textos multimodais, colaborando para produção ou transformação em outros textos. Ao fazê-lo, os leitores agora atuam como agentes e *designers* nos processos de **transdução** e de **transformação**.

Kress (2010) denomina **transdução** o processo no qual há a transposição de um modo semiótico para outro: da imagem para o som, da escrita para o audiovisual, por exemplo. Assim, transformar a narrativa de um livro em um filme é um processo de transdução. Nele, tanto os recursos semióticos como o objeto em si são modificados, conservando a narrativa, porém agora adaptada ao modo semiótico adequado ao propósito do gênero textual. Considerando a nossa pesquisa, a obra *1984 The Graphic Novel* é um exemplo de transdução. A obra-fonte *1984* foi transformada em romance gráfico. Temos então o romance verbal escrito por Orwell, vertido em uma narrativa visual/multimodal, pois congrega a história do texto de Orwell a elementos típicos do gênero romance gráfico, dando origem, assim, a outra variação da obra-fonte, isto é, a uma de suas possíveis transduções.

Já no processo de **transformação**, há a mudança do objeto final, mas sem a alteração

dos modos semióticos empregados e sim a sua reordenação e/ou rearticulação para um novo propósito comunicativo (Kress, 2010). Desse modo, uma entrevista oral de emprego e o seu respectivo relato oral, posteriormente a um amigo, por exemplo, configuram um processo de transformação. O modo verbal prevaleceu, enquanto o gênero de origem foi alterado - o relato oral.

Na compreensão dos textos multimodais como *designs*, Kress enfatiza que outro conceito relevante é o caminho de leitura dos textos. Nos textos multimodais, o leitor pode percorrer diversos caminhos de leitura, de acordo com a organização e a disposição dos elementos semióticos na página. Ou, então, de acordo com sua escolha pessoal sobre o ponto inicial e subsequentes da leitura. A esse respeito, Kress (2003, p. 157, tradução nossa) nos esclarece que:

Como sabemos esta questão do caminho de leitura é uma decisão cultural. Diferentes culturas tomaram diferentes decisões sobre os caminhos de leitura em seus sistemas de escrita, se da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, em linhas ou em colunas, circular ou linear. Textos multimodais abrem essa questão novamente, de duas formas: primeiro em termos de direcionalidade, e então também em termos - de forma mais problemática talvez - de quais elementos são os destinados a formar os “pontos” ao longo dos quais nós traçamos o caminho de leitura.

Destacamos as palavras de Kress (2003) acerca do caminho de leitura, dada a importância desse conceito também para a leitura do gênero romance gráfico, conforme teorizam alguns autores sobre o gênero, tais como Eisner (1989), McCloud (2006), Baetens e Frey (2015) e Duncan e Smith (2017).

No desenvolvimento dos estudos sobre a multimodalidade inerente aos textos, Kress e Van Leeuwen propuseram em 1996 uma “gramática” para a leitura e a interpretação das imagens. A próxima seção a apresenta em detalhes.

2.3.1 A Gramática do *Design* Visual de Kress e Van Leeuwen

Ao perceberem certas regularidades na produção dos textos multimodais, Kress e Van Leeuwen elaboraram a Gramática do *Design* Visual (GDV) (1996, 2006, 2021). Inspirada na Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday (1985), a GDV tem o intuito de descrever como se organizam os recursos semióticos visuais para a leitura e a produção de sentidos em textos nos quais o modo visual prevalece. O foco, segundo os autores, é “a descrição de como os elementos retratados - pessoas, lugares e coisas - combinam em “declarações” visuais de

maior ou menor complexidade ou extensão [...]. O foco é no arranjo, na composição” (Kress e Van Leeuwen, 2021, p. 1, tradução nossa).

Para explicar a composição semiótica das imagens, a GDV comporta inúmeras categorias que se desdobram a partir das três metafunções da linguagem propostas na Gramática Sistemico-Funcional (GSF), quais sejam: a metafunção ideacional, a metafunção interpessoal e a metafunção textual. Kress e Van Leeuwen (1996) as renomearam para a análise visual como: metafunção representacional, metafunção interacional e metafunção composicional.

A partir do extenso espectro dessas categorias, podemos sintetizá-las no seguinte quadro:

Quadro 2: Metafunções e categorias analíticas da GDV

Metafunção representacional	Metafunção interacional	Metafunção composicional
Representação narrativa: não-transacional, transacional e bidirecional Representação conceitual: classificatória, analítica e simbólica.	Olhar: (a) demanda ou (b) oferta; Distância: (a) <i>close-up</i> , (b) <i>medium shot</i> , (c) <i>long shot</i> . Ângulos: (a) baixo, (b) médio e (c) alto; frontal, oblíquo	Ideal: parte superior Real: parte inferior Dado: lado esquerdo Novo: lado direito Moldura: junção ou separação Saliência : elemento em destaque

Fonte: Elaborado por Soares (2023)

2.3.1.1 A metafunção representacional

Na primeira coluna do Quadro 1, temos uma síntese das categorias pertencentes à metafunção representacional. Essa metafunção, derivada da metafunção ideacional na categorização de Halliday na GSF, que engloba as representações e experiências dos indivíduos no mundo, diz respeito, na GDV, ao conteúdo/representações que podemos ver nas imagens. Segundo Soares, na perspectiva ideacional, “qualquer modelo semiótico deve ser capaz de representar aspectos do mundo da forma como eles são experienciados pelos indivíduos” (Soares, 2023, p. 30).

Dessa forma, se na metafunção ideacional da GSF temos processos de ação, representando experiências, como fazer, falar, sentir etc., na GDV, a metafunção representacional abriga representações narrativas e conceituais. As estruturas narrativas

retratam “aspectos da realidade em termos de ações e eventos que se desdobram, processos e mudanças, arranjos espaciais transitórios e coisas semelhantes” (Kress; Van Leeuwen, 2021, p. 55, tradução nossa). Elas representam ações sociais no mundo e têm pelo menos um vetor que realiza um processo dinâmico.

As estruturas conceituais, de forma diferente, não possuem vetores, mas “relacionam os participantes em termos de classificação, parte-todo e atribuição simbólica. As relações entre os participantes são realizadas por meio da configuração espacial com ou sem ligação não-vetorial” (Kress; Van Leeuwen, 2021, p. 55, tradução nossa).

Soares (2023), baseando-se em Kress e Van Leeuwen (2021), informa que há dois tipos de participantes em qualquer ato semiótico. Os **participantes representados** - pessoas, objetos ou animais, coisas abstratas que desempenham ou recebem a ação de um vetor, e os **participantes interativos** - o leitor ou observador da imagem. Entende-se por **vetor** uma linha diagonal que expressa direção e conecta o participante à ação ou a outros participantes na mesma imagem. Quando o participante realiza a ação ou é de quem o vetor parte/emana, como um olhar, por exemplo, ele é denominado **ator**. Quando ele recebe a ação ou o efeito realizado pelo ator, ele é denominado **meta**.

Retomando as categorias de representações da primeira coluna do Quadro 1, as estruturas narrativas podem ser classificadas de acordo com as **ações/processos** desempenhados pelos **participantes**. Quando há apenas um participante (ator) na cena retratada, há uma estrutura narrativa **não-transicional**. Já quando um participante ator realiza uma ação que impacta outro participante (meta), a estrutura narrativa é **transicional**. Portanto, há a presença de pelo menos dois participantes na imagem narrativa transacional. Se os dois ou mais participantes, sendo eles, necessariamente, ator e meta que interagem entre si, ambos realizando e recebendo uma ação, simultaneamente ou em sequência, então dizemos que a representação é narrativa **bidirecional** e, por isso, os participantes são chamados interactantes (*interactors*).

As ações desempenhadas pelos participantes nas estruturas narrativas recebem o nome de **processos** e se classificam em categorias diferentes, de acordo com o tipo de ação/experiência que representam. São chamados **processos de ação** (*actional processes*) os processos nos quais o ator é o participante do qual o vetor emana ou o próprio ator é o vetor. Os processos de ação englobam as estruturas narrativas transacionais e não-transacionais.

Há ainda, os processos relacionais. Segundo Soares (2023), ele ocorre quando “o vetor é formado por uma “linha de olhar” ou pela direção do olhar dos participantes representados

[...], e [então] não se fala em Atores ou Metas, mas em Reatores e Fenômenos. O Reator é o participante responsável pelo olhar, não necessariamente humano.” (Soares, 2023, p. 36).

Ademais, no rol das estruturas narrativas, há os processos mentais e verbais. Eles são típicos, mas não exclusivos do gênero História em Quadrinhos/romances gráficos e representam as falas e os pensamentos dos participantes.

Nas estruturas narrativas, Kress e Van Leeuwen (2023) também caracterizam as circunstâncias, pois elas correspondem ao cenário ou ao pano de fundo dos processos realizados pelos participantes. Podemos identificá-las, dentre outros elementos semióticos, pelo contraste de cores/nitidez entre o primeiro e segundo plano das imagens e pelas variações de tonalidade e saturação de cores.

As representações conceituais desdobram-se em estruturas classificatórias, analíticas e simbólicas, como descritas no Quadro 1. As classificatórias elencam participantes em relação de hierarquia, na qual um grupo de participantes é subordinado a pelo menos um participante da mesma classe. Nas estruturas analíticas, os participantes são representados como parte de um todo e não há vetor. O participante principal (todo) é chamado **portador** e os demais, suas partes, chamam-se **atributos**, pois compõem o todo. Mapas, retratos e diagramas encaixam-se nessa categoria.

Já as representações **simbólicas** evocam a essência ou o significado dos participantes. Elas se subdividem em estruturas de **atributo simbólico** ou de **sugestão simbólica**. Nas estruturas de sugestão simbólica, há apenas um participante portador, cujo significado e identidade são evocados pela atmosfera e humor desse participante. As estruturas de atributo simbólico, por sua vez, possuem dois participantes: o **portador**, de quem o significado ou identidade é estabelecida na relação, e o **atributo simbólico**, o participante que incorpora o significado, conferindo-o ao condutor.

2.3.1.2 A metafunção interacional

A metafunção interacional diz respeito à relação de troca entre os participantes. Segundo Kress e Van Leeuwen (2021) a interação entre os participantes ocorre de duas formas: entre os participantes representados e os participantes interativos. Os participantes representados (PRs) são as pessoas, as coisas, os lugares, ou seja, as representações presentes nas imagens, enquanto os interativos (PIs) são as pessoas que comunicam entre si no processo de leitura e compreensão, isto é, os produtores e os leitores/observadores das imagens.

Pode-se estabelecer, portanto, segundo os autores, três tipos de relações: 1) entre os

participantes representados; 2) entre os participantes representados e os interativos e 3) e entre os participantes interativos: o que os participantes produtores das imagens fazem por meio delas, para os participantes leitores/observadores, o que os autores denominam de “ato de imagem”.

Na interação entre os participantes, despontam aspectos que os autores consideram essenciais e se materializam nas categorias de análise da metafunção interacional, mencionadas na segunda coluna do Quadro 1. São elas: o olhar, a distância e o ângulo.

O olhar é a linha vetorial que pode estabelecer uma relação entre os participantes. Em um primeiro caso, o olhar dos PRs pode abordar os PIs diretamente, ou então pedir, solicitar-lhes que algo seja feito. Nesse caso, temos o **olhar de demanda**, pois com tal olhar, o participante que o emana espera que o participante a quem se dirige conceda-lhe atenção ou realize alguma ação.

Entretanto, há outros tipos de imagens nas quais o observador é o sujeito e o participante retratado/representado é mero “objeto contemplativo” ou fonte de informação para o leitor/observador. Assim, não há contato visual entre os participantes. Quando ocorre esse tipo de relação, o olhar é denominado **olhar de oferta**, pois oferece aos observadores algo a ser apreciado/contemplado, ao invés de pedir-lhes algo em troca.

Outra dimensão da metafunção interacional é a distância social entre os participantes. Nessa dimensão, as categorias de análise desdobram-se em questões sobre o enquadramento e o ângulo das imagens. Kress e Van Leeuwen acreditam que tanto a distância e o ângulo sob os quais as imagens são produzidas suscitam diferentes relações entre os participantes e diferentes efeitos de interpretações de sentido.

A distância social refere-se à distância escolhida pelo *designer* para retratar os objetos/participantes representados em relação aos participantes interativos. O conteúdo das imagens, assim, diz respeito ao que o *designer* privilegia ao produzir a imagem, quais representações/significados estão sendo recortados de um todo maior e colocados à mostra, isto é, o que está dentro do seu “enquadramento”. A distância social refere-se, portanto, ao tamanho desse enquadramento ou moldura que circunda o conteúdo representado.

Segundo Kress e Van Leeuwen (2021), a distância social se desdobra, inicialmente, em três subcategorias que discriminamos no quadro abaixo, a partir da nossa compreensão do texto em inglês dos autores:

Quadro 3: A distância e os seus significados

DISTÂNCIA	SIGNIFICADOS REPRESENTADOS (o que é emoldurado/mostrado)
Próxima	cabeça e os ombros do participante muito próximos (<i>close-up</i>)
Muito Próxima	menos do que na distância próxima (<i>big close-up</i>)
Média Próxima	uma pessoa até a cintura
Média	uma pessoa aproximadamente até os joelhos
Média Longa	uma pessoa de corpo inteiro
Longa	uma pessoa com aprox. metade da altura da imagem
Muito Longa	algo mais além, em plano mais amplo/aberto

Fonte: Elaborado pela autora

Além de dimensionar o tamanho do conteúdo a ser representado, definindo o que o *designer* pretende que seja visto, a distância também expressa a relação social entre os leitores e os objetos retratados. Dessa forma, a distância próxima, por exemplo, sugere engajamento ou relação de proximidade do leitor com o que está sendo representado. Na média distância, não há engajamento próximo (embora haja a possibilidade de o objeto estar ao alcance do leitor/observador), porém o objeto é retratado de forma a despertar interesse pessoal no leitor. Esse modo de representação é típico das propagandas comerciais, com o intuito de venda e de consumo. A longa distância, por sua vez, posiciona o leitor em uma relação de contemplação e apreciação do objeto e este como algo impossível de ser tocado. É o caso das observações em exposições em algumas galerias de arte e museus.

Nessa perspectiva, Kress e Van Leeuwen (2021) consideram os aspectos de distância pessoal, na qual assuntos pessoais e íntimos são tratados entre os participantes. Ela diferencia-se da distância impessoal, que denota interações de cunho profissional e, da distância pública, em que os participantes são retratados como estranhos, frequentemente, em grupos de, pelo menos, quatro ou cinco pessoas.

A terceira dimensão que a metafunção interacional envolve é a perspectiva. Na perspectiva são analisadas questões de teor subjetivo em relação às imagens, pois referem-se ao ponto de vista pelo qual as imagens são produzidas e podem ser interpretadas. A relação entre o participante autor e o participante observador é sempre imaginária, de acordo com Kress e Van Leeuwen. Assim, não é possível prever se o sentido que o autor almeja durante a produção será o mesmo alcançado ou atribuído pelos leitores/observadores. Por isso, nos

referimos, muitas vezes, a *efeitos de sentido*, ao sugerir as interpretações que podemos atribuir/depreender da leitura das imagens.

Kress e Van Leeuwen (2021) enfatizam que, apesar da perspectiva ou ângulo evocar “atitudes subjetivas”, “elas são potenciais socialmente moldados que são utilizados para fazer os signos expressarem atitude individual, fazendo emergir a ideia de que elas sempre foram subjetivas, individuais e únicas” (Kress e Van Leeuwen, 2021, p. 129, tradução nossa).

Diante disso, nota-se a presença marcante de fatores ideológicos intrínsecos na construção social dos signos e a forma pela qual o processo de interpretação está estreitamente vinculado ao processo de produção, de forma a “conter a flutuação” dos efeitos de sentido atribuídos pelo leitor, na tentativa de atrelá-los àqueles almejados pelos autores.

A perspectiva das imagens envolve o posicionamento do ângulo pelo qual elas são retratadas e contribui de forma relevante para o processo de interpretação. Há, inicialmente, a distinção entre o ângulo horizontal/frontal e o ângulo oblíquo. Segundo Kress e Van Leeuwen (2021), a diferença entre os dois reside nas questões de envolvimento com o leitor. No ângulo frontal/horizontal, o participante ou o conteúdo é posicionado de frente, causando envolvimento e, assim, sugerindo um convite para que o leitor participe e interaja de forma direta com a mensagem da imagem. O ângulo oblíquo por sua vez, posiciona o conteúdo da imagem de forma inclinada, deixando o leitor como mero observador da cena, não evocando sua participação no que está sendo retratado.

Ao analisarmos a perspectiva sob o eixo vertical, chegamos às relações de poder que podem ser estabelecidas entre os participantes interativos. De acordo com Kress e Van Leeuwen (2021), uma imagem que é representada sob o ângulo baixo situa o leitor/observador em uma posição inferior aos participantes da cena, dando a estes, maior tamanho e, por isso, destaque e poder sobre o leitor, pois ocupam lugar de superioridade em relação aos seus observadores.

Já no ângulo médio, no qual as representações se localizam à altura do olhar do leitor/observador, há uma relação de tratamento de equidade: PRs e PIs exercem o mesmo grau de poder. Diferente do ângulo alto, o qual sugere que o leitor/observador exerce poder sobre o que está representado, pois enxerga a cena de um ângulo acima dos participantes retratados e tal posição lhe confere o suposto *status* de conseguir ver tudo o que acontece na cena.

Os autores, continuamente, enfatizam que as possibilidades de construção de sentidos que podemos aferir a partir da leitura das imagens proposta pela GDV, variam de uma cultura para a outra e são construídas socialmente de acordo com os valores e crenças de determinado

grupo ou comunidade. Portanto, os efeitos de sentido que acabamos de expor, segundo os autores, valem para a cultura ocidental, podendo haver diferenças regionais e locais.

Para além das atitudes subjetivas que as relações entre os participantes podem provocar, há ainda gêneros multimodais que evocam uma atitude objetiva do leitor/intérprete. É o caso de gêneros científicos e técnicos, como mapas, diagramas, quadro e tabelas. Ao ser retratada sob um ângulo frontal ou um ângulo de cima para baixo e perpendicular, Kress e Van Leeuwen (2021) informam que tal apresentação neutraliza as possíveis variações/distorções de perspectiva, o que define o caráter objetivo desse tipo de imagem.

2.3.1.3 A metafunção composicional

A metafunção composicional é responsável por organizar e integrar os significados representacionais e os elementos interacionais em uma composição visual ordenada e coerente.

De acordo com os autores da GDV, a principal função da metafunção composicional é textual, porque privilegia os processos de composição, organização, apresentação e disposição das representações e elementos interacionais na imagem. Para tanto, são mobilizados recursos semióticos de três sistemas que se inter-relacionam: (1) o valor da informação, (2) o enquadramento, (3) a saliência.

No quadro abaixo apresentamos uma síntese do que encerra cada um desses sistemas e dos recursos semióticos que são mobilizados para realizarem a composição visual.

Quadro 4: Princípios da Composição Visual

SISTEMAS	FUNÇÃO	RECURSOS SEMIÓTICOS
Valor da Informação	Localização espacial da informação	Centro, Margem Esquerda (dado), Direita (novo) Alto (ideal), Baixo (real)
Moldura	Separação ou junção de elementos semióticos na mesma composição	Linhas ou outros recursos divisórios Molduras Contraste de cores
Saliência	Destaque de alguns elementos semióticos em relação aos demais	Localização de destaque Cores (contraste) Tamanho Variações de foco/nitidez etc.

Fonte: Elaborado pela da autora

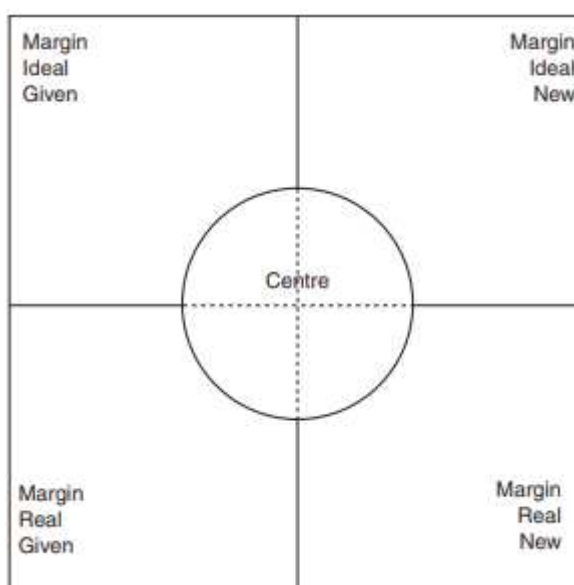
O primeiro sistema que integra a metafunção composicional é o valor da informação. De acordo com a localização dos elementos que compõem a paisagem semiótica da imagem, o leitor pode atribuir-lhes maior ou menor importância durante a construção de sentidos.

Kress e Van Leeuwen (2021) justificam que o eixo Centro-Margem tem sido norteador na maioria das composições visuais ocidentais. Tal disposição de imagens é utilizada desde tempos remotos, como a Idade Média até os dias atuais, conforme podemos comprovar ao ler os textos multimodais em ambientes digitais.

O conteúdo que se localiza no centro tende a despertar a atenção do leitor, sugerindo, tacitamente, que é a informação de maior importância, pois está no mesmo nível da linha do olhar. Dessa forma, o centro pode estabelecer o ponto de partida do caminho de leitura que o leitor percorre, ao buscar a associação da informação centralizada com os demais elementos textuais que compõem o complexo textual.

Além do centro, os lugares situados às margens possuem sentidos diferentes. Para a compreensão desses sentidos, Kress e Van Leeuwen propõem o traçado de uma cruz imaginária que divide a imagem em quatro quadrantes, sendo que a posição de cada um deles confere graus de importância diferentes na interpretação da composição visual. Abaixo, reproduzimos o diagrama dos autores:

Figura 2: As Dimensões do Espaço Visual



Fonte: Kress e Van Leeuwen (2021, p. 203)

Ao observarmos a Figura 2, no eixo horizontal, temos as margens direita e esquerda que definem o valor da informação, de acordo com o que já é, ou não, conhecido pelo leitor,

o que os autores denominam como “dado” (*given*) e “novo” (*new*). À direita, é o lugar do conteúdo que (supostamente) ainda não é conhecido e que está sendo apresentado na imagem - o que é “novo” (*new*) para o leitor. Ao contrário do que é posicionado à esquerda do centro, definido como o espaço do que já é conhecido. No plano horizontal, portanto, temos as posições esquerda e direita que informam o que é “dado”, como algo familiar, situado à esquerda, e o que deve ser conhecido e está em posição mais enfática, como “novo”, à direita.

Essas categorizações podem se justificar, considerando o posicionamento dos olhos durante o percurso do caminho de leitura. Embora não seja algo determinante e inevitável, pois o traçado do caminho de leitura pode ser determinado pelas escolhas de prioridade do leitor. No entanto, em culturas ocidentais, tendemos a iniciar a leitura, assim como a escrita, da esquerda para a direita, o que pode ser diferente em outras culturas, como, no Japão, onde os mangás são lidos da direita para a esquerda. Essa variação cultural na composição e leitura das imagens é, a todo momento, conforme já mencionamos, reforçada por Kress e Van Leeuwen (2021) durante as proposições da Gramática do *Design Visual*.

As escolhas culturais na construção de sentidos também influenciam a composição e interpretação dos conteúdos situados ao longo do eixo vertical. Nele localizam-se as informações cujo conteúdo é considerado “ideal”, na parte superior ao centro e, “real”, na parte inferior. Diferente da ideia de sequência estabelecida pelas posições do eixo horizontal, “esquerda-dado” e “direita-novo”, nas posições superior e inferior, há uma relação de (suposta) oposição.

O conteúdo localizado na parte superior é considerado o “ideal”, por ser o lugar mais próximo da linha do olhar e, frequentemente, priorizado no percurso do caminho de leitura. Assim, além de ser uma posição de maior valor da informação, nela podem-se situar conteúdos de apelo emocional ou relacionados à idealização, evocando a dimensão divina, que, no Ocidente, refere-se, ao alto, aos céus, ou seja, algo que pretendemos atingir, ou o que é, ou como deveria ser. De outra forma, na parte inferior, localizam-se as referências mais concretas, “reais”, isto é, as informações voltadas para a realidade, retratadas conforme as conhecemos no mundo real. Traça-se, assim, o eixo vertical, tendo o polo “ideal”, do centro para cima, e o polo “real”, do centro para baixo.

Os autores mencionam que essa orientação semiótica, embora abarque grande número de composições visuais de gêneros diversos, é muito típica em anúncios publicitários. Os produtos e serviços anunciados são retratados no plano superior com conteúdos imagéticos que despertam o desejo de alcance e posse do leitor/consumidor,

enquanto na parte inferior, encontram-se as orientações/informações para a aquisição do produto ou serviço, ou seja, algo comum e parte da rotina e realidade do consumidor, como endereços ou outras formas de contato, por exemplo.

Conforme mencionamos anteriormente, na produção e interpretação das imagens, os significados de ambos os eixos “dado-novo” e “real-ideal” se sobrepõem, somando-se um ao outro, e proporcionando, assim, diferentes efeitos de sentido, a depender do quadrante no qual o elemento visual/multimodal se situa.

O segundo ponto-chave da dimensão composicional é a moldura. A presença de recursos que dividem ou separam elementos na paisagem semiótica significa que eles devem ser compreendidos de forma separada. Kress e Van Leeuwen diferenciam três possibilidades de separação ou junção dos componentes semióticos: (a) separação, (b) segregação e (c) integração completa. A separação ocorre quando há espaços em branco entre os componentes, sugerindo que, apesar de não haver uma linha que divide os elementos, eles devem ser compreendidos de forma separada. Diferente da segregação, quando podemos identificar linhas divisórias ou espaços em branco, e da integração completa, em que há a sobreposição de texto verbal escrito sobre uma imagem ou, então, apenas imagens são os elementos da página.

Além das linhas divisórias e molduras, as cores são importante recurso composicional. O contraste entre elas, principalmente entre o preto e branco, pode sugerir a separação entre o primeiro e o segundo plano, ou segregação. Ainda, em cores diferentes, entre os objetos retratados, o contraste pode sugerir diferentes significados. Os elementos de cores iguais, por outro lado, sugerem que pertencem à mesma unidade de informação, pertencendo à mesma “moldura”, estando esta presente ou não.

Essas diferentes formas de emoldurar são frequentemente comuns e notáveis no gênero romance gráfico, o qual comporta elementos como a moldura dos painéis, a separação entre eles, isto é, as calhas ou sarjetas e, finalmente, a hipermoldura, que integra e enquadra todo o conteúdo da página, conforme veremos adiante.

Kress e Van Leeuwen ressaltam que o ato de emoldurar “cria unidades de informação” e Kress (2010) destaca que o importante é saber o que são essas unidades e como elas se relacionam umas com as outras. Nos romances gráficos, por exemplo, cada cena é emoldurada por um “quadrinho” e a ordem sucessiva em que é apresentada na página compõe a sequência narrativa.

Para finalizar, o terceiro e último sistema que integra a metafunção composicional é a saliência. A função da saliência é criar uma ordem de hierarquia entre os elementos, podendo

inverter os significados do sistema de valor da informação e, redefinindo, então, o ponto de partida para o caminho de leitura. Logo, sua relevância para a composição visual. Os recursos semióticos utilizados como efeitos de saliência, por exemplo, cores em destaque ou contraste, tamanho maior de determinado item e/ou lugar de destaque na imagem, atraem o olhar do leitor, o qual, sem tais efeitos, poderia seguir outro percurso de leitura.

Assim como o valor da informação e o emprego ou não de molduras em determinados gêneros, a saliência é cultural e socialmente orientada. Portanto, as formas de destacar ou elevar a informação podem diferir, dependendo dos meios sociais aos quais autores e leitores dos textos pertencem.

Conforme já exposto, os três sistemas da metafunção composicional organizam e interligam os significados representacionais e interacionais da paisagem semiótica. Há, portanto, ênfase na estruturação do arranjo semiótico, o que guiará, desde o princípio do processo de produção, as escolhas representacionais, interacionais e composicionais que serão parte do todo visual ou multimodal orquestrado.

Kress e Van Leeuwen esclarecem que os princípios de composição se aplicam a uma diversa gama de compostos visuais e multimodais e, por isso, há de se considerar a flexibilidade em sua aplicação e interpretação, considerando que ela pode ser restrita em determinados contextos.

A contribuição dos estudos sobre a Multimodalidade de Kress (2003, 2010) e o conhecimento elaborado na GDV é de grande valor para a área de estudos da ACD. Ao abordar o aspecto multimodal dos textos, esses estudos ampliam a perspectiva do que está em jogo na produção de significados para além da predominância do modo verbal. Também permitem refletir criticamente sobre as relações de poder que se engendram nas práticas sociais e discursivas presentes em produções multimodais.

2.4 O gênero *graphic novel*: conceito e peculiaridades

Na pesquisa bibliográfica realizada, verificamos que há inúmeros estudos que se voltam para a descrição e a análise de estruturas que compõem o gênero romance gráfico/*graphic novel*. Nesta pesquisa, por razões de espaço e porque se torna improvável abarcar todos autores e estudos a respeito, apresentaremos as contribuições de alguns autores que dialogam com a nossa proposta de análise.

Logo, a escolha que agora apresentamos, tanto dos estudos e dos autores teóricos acerca do tema, quanto dos elementos que compõem a paisagem semiótica do gênero foi

baseada na seleção de aspectos semióticos essenciais e que podem abordar diretamente, em muitos aspectos, alguns princípios da Teoria Sociosemiótica da Multimodalidade e algumas das categorias da Gramática do *Design* Visual (Kress, 2003; 2010; Kress; Van Leeuwen, 2021). Além disso, as descrições propostas pelos diversos autores, apresentadas a seguir, complementam-se e permitem compreender a composição e as funções semióticas que a leitura do gênero pode proporcionar. Portanto, o recorte de autores aqui apresentado consistiu em escolha teórica e também metodológica.⁸

Para iniciar, Tabachnick (2017) define romance gráfico como

[...] um livro de histórias em quadrinhos expandido, livre de restrições comerciais, escrito por adultos para adultos e capaz de abordar questões complexas e sofisticadas, utilizando todas as ferramentas disponíveis para os melhores artistas e escritores - ele é o mais novo gênero artístico/literário e uma das mais empolgantes áreas do estudo humanístico atual” (Tabachnick, 2017, p. 1, tradução nossa).

O autor complementa que, embora possua características herdadas das HQs, o romance gráfico comporta conteúdo mais complexo e sofisticado, podendo este ser ficção ou não ficção, apesar de se referir a “romance” no nome do gênero. Ainda, é fato que os romances gráficos oriundos de obras literárias, clássicas, inclusive, têm se afirmado, pois já existem adaptações excelentes de Homero, Beowulf, Shakespeare, Poe, Moby Dick, Oscar Wilde, Conrad, Proust, e Kafka.

Tabachnick menciona que todo professor que já utilizou o gênero *graphic novel* na sala de aula, do Ensino Fundamental à Pós-Graduação⁹, reconhece o entusiasmo dos estudantes pelo gênero. Quando é utilizado com as obras literárias originais, pode haver a comparação em relação ao que foi modificado na adaptação e quais sentidos ela pode acrescentar à interpretação da obra original. As considerações de Tabachnick corroboram os nossos objetivos de pesquisa que visam apurar os possíveis significados presentes em *1984 The Graphic Novel*, junto à obra de Orwell, que lhe deu origem.

⁸ Em relação ao Brasil, o gênero também tem sido objeto de estudo de algumas pesquisas acadêmicas, cuja área de concentração é, principalmente, os Estudos Literários e Outras Artes (como os trabalhos de Ganda (2023), Correia (2022), Valença (2022) e De Sá (2017)). Entretanto, podemos considerar que o espectro de estudos que teorizam a respeito das características do gênero, ainda se encontra incipiente no Brasil. Para a nossa pesquisa, portanto, recorreremos a alguns autores que traçam um perfil geral do gênero.

⁹ Diferente do que ocorre no Brasil, onde parece haver uma tradição do estudo e da compreensão da obra literária enquanto objeto intocável e sacralizado pelos estudos acadêmicos, Baetens e Frey (2017) nos informam que nos Estados Unidos, associações profissionais como a MLA (Modern Language Association) e a IAWIS (International Association of Word and Images Studies and Narrative) estão cada vez mais abrindo espaço para abrigar grupos e setores especializados em HQs e romances gráficos, oferecendo painéis e sessões sobre a área em suas conferências. Os autores acrescentam que a filiação internacional de membros a tais associações demonstra o interesse acadêmico pelo romance gráfico americano fora dos EUA.

Outros autores como Baetens e Frey (2015) consideram o romance gráfico um gênero e um suporte (*medium*) para contar histórias e afirmam que é difícil adotar uma definição geral e definitiva. Enquanto suporte, ele se insere em outras áreas mais abrangentes como a Literatura Ilustrada (*Graphic Literature*) e a Narrativa Visual (*Visual Storytelling*). Para acessar as diferenças entre o romance gráfico e as HQs, o gênero que lhe deu origem, os autores explicam que há quatro níveis nos quais as principais distinções se situam: 1) forma, 2) conteúdo, 3) formato de publicação e 4) aspectos de produção e distribuição.

No nível da forma, o *layout* da página e a narrativa são os principais aspectos de distinção. Nas HQs, a página caracteriza-se, frequentemente, pela justaposição de imagens organizadas no estilo de “grades”, um *layout* que também pode ocorrer no romance gráfico. No entanto, no romance gráfico, há a possibilidade de exceder e até inovar o formato convencional de grades, de acordo com o estilo do artista.

A esse respeito, os autores destacam que o estilo ou a liberdade do artista é uma característica típica do romance gráfico. Além da mudança do *layout* da página, também é possível a quebra de regras na composição de elementos da página, no arranjo multimodal, como o não emprego de molduras nos painéis. O que Will Eisner faz, por exemplo, em algumas de suas obras.

Em relação à narrativa, a diferença entre HQs e RGs se dá por omissão ou ênfase de elementos essencialmente narrativos. Nas HQs, frequentemente a história é contada diretamente pelos personagens, sem recursos que remetem à presença de um narrador alheio à história. Nos romances gráficos, é possível que o autor também ignore tais elementos, como ocorre nos chamados *abstract comics*. Ou, então, ao contrário, pode haver a figura do narrador que dirige a narrativa e conduz o leitor à interpretação/produção de sentidos almejada. Assim, a presença do narrador torna-se o traço mais distintivo do romance gráfico em comparação com as HQs. Em 1984 *The Graphic Novel*, é possível identificarmos os balões narrativos, denominados por alguns autores como “legenda”, que marcam a presença do narrador.

No que tange ao conteúdo, Baetens e Frey (2015) informam que os romances gráficos abordam conteúdo “adulto”, não no sentido pornográfico (apesar de ser possível encontrar esse tema em alguns), mas sim sério e mais sofisticado do que as narrativas de heróis tratadas nas HQs. Ainda, o gênero apresenta assuntos mais realísticos, podendo tratar de questões da ficção e da não-ficção, inclusive narrativas históricas e autobiografias, como *Maus* de Art Spiegelman (1991) e *Persepolis* de Marjane Satrapi (2007).

Dessa forma, o conteúdo torna-se, em certa medida, desinteressante para o público infantil, mais adepto das HQs. Os autores enfatizam que os romances gráficos comportam uma inacreditável variedade e diversidade de conteúdos, não sendo possível fixá-los em categorias fechadas.

Da mesma forma, McCloud no painel abaixo, nos apresenta a abrangência da diversidade temática que um romance gráfico pode conter:

Figura 3: Abrangência da Arte Sequencial



Fonte: Adaptado de McCloud (1993, p. 22)

McCloud (1993), ao dizer nos balões de fala acima, que a definição de arte sequencial proposta por ele não menciona certos gêneros e assuntos, delimitando o campo temático, significa que o gênero comporta uma grande variedade de temas, não excluindo nenhum, podendo, inclusive, abordar histórias de super-heróis e outros temas não mencionados.

No caso de nossa pesquisa, por ser uma obra de transdução da obra literária *1984* de George Orwell, é a ficção inventada por esse autor que comporta, como iremos apresentar, temas variados e abrangentes que aludem a temas da realidade do autor quando ele a escreveu, mas que, curiosamente, vinculam-se a acontecimentos da realidade contemporânea.

Em relação ao formato de apresentação, Baetens e Frey (2015) destacam que o romance gráfico tende a adotar a forma do romance tradicional - o livro - no que concerne ao tamanho, à capa, ao papel, ao número de páginas etc. Essa configuração o distingue do tradicional formato das HQs que são impressas em brochuras mais simples e baratas, cujas tirinhas se intercalam com propagandas, não ocupando as prateleiras de livrarias mais sofisticadas.

Outro aspecto de distinção do formato do romance gráfico, entendida por Baetens e Frey (2015), é a preferência pela publicação em volume único ao invés da serialização, como

é comum nas HQs. Os dois aspectos destacados pelos autores sobre o formato, ou seja, a apresentação em livro e em volume único, estão presentes no romance gráfico que iremos analisar, *1984 The Graphic Novel*.

Finalmente, no que se refere à produção e distribuição, Baetens e Frey (2015) consideram que o estilo do artista é mais livre e possível de ser identificado nos romances gráficos. Há, no entanto, a possibilidade de o gênero incorporar características da cultura de massa popular e da indústria cultural, sendo esses os dois tipos de cultura que influenciam a produção das HQs. Dessa forma, no processo de produção das Histórias em Quadrinhos, o estilo é mais padronizado, podendo haver raros escapes que definem o estilo de um autor, diferente dos romances gráficos.

Em relação à distribuição, os autores lembram que editores, como a *Pantheon*, em meados dos anos 1980, foi responsável por inaugurar o estilo mais elaborado e sofisticado dos romances gráficos, levando-os a ocupar lugar de destaque nas livrarias e no mercado editorial atual.

Baetens e Frey (2015) afirmam, por último, que, apesar de ser possível estabelecer diferenças entre os gêneros romance gráfico e as HQs, o assunto é bastante controverso em discussões da área e há autores que rejeitam tais distinções, como Charles Hatfield. Ainda, os autores afirmam que o romance gráfico é caracterizado por fortes variações culturais e sensível a aspectos de tempo e de espaço. Portanto, podemos encontrar variações nas obras produzidas, por exemplo, no Japão, na Europa e nos Estados Unidos.

Por ser um gênero que se modifica constantemente, Baetens e Frey (2015) pontuam que definir romance gráfico não é reduzir nem fixar características ou distinções sistemáticas, mas abrir um espaço com a finalidade de propor “ferramentas para a análise crítica sobre o que está sendo publicado neste campo de publicação rico e dinâmico” (Baetens e Frey, p.21, tradução nossa).

Delineadas algumas características do gênero romance gráfico, como aspectos de sua forma e conteúdo, faz-se necessário conhecer a sua composição enquanto gênero, ou seja, sua forma genérica. Ou, como Eisner (1989) explica,

Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar idéias similares, tornam-se uma linguagem - uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a "gramática" da Arte Sequencial. (Eisner, 1989, p. 8) ¹⁰

¹⁰ Neste trabalho, utilizamos em alguns momentos as traduções das obras já publicadas em português, para haver consenso em relação aos termos específicos da linguagem própria do gênero romance gráfico e/ou quadrinhos. A

Assim, a fim de possibilitar a análise crítica e multimodal da paisagem semiótica que integra o romance gráfico *1984 The Graphic Novel*, é necessário que conheçamos as estruturas que compõem a linguagem ou a gramática do gênero, conforme Eisner denomina. É o que apresentaremos na próxima seção.

2.4.1 A composição estrutural e semiótica do romance gráfico

2.4.2 Os dois pilares: o painel e o *layout* da página

De acordo com Baetens e Frey (2015) há dois elementos cruciais na composição do romance gráfico: o painel e o *layout* da página. Os demais elementos que existem na composição do gênero se vinculam a esses dois principais, como veremos nas próximas seções.

2.4.3 O Painel ou o quadrinho e seus efeitos de sentido

O painel ou quadrinho é considerado a seção fundamental que compõe o gênero romance gráfico. Trata-se da área de uma página que capta um momento ou uma cena específica (Duncan; Smith, 2017) e onde se encontram os episódios nos quais são retratados personagens, ações e circunstâncias do enredo, assim como a informação verbal. Todos esses elementos são, frequentemente, circunscritos em uma borda ou moldura, cujo formato mais recorrente é o quadrado ou o retângulo, embora haja a possibilidade de emprego de outros formatos como o circular ou triangular (Jaffe; Hurwich, 2019).

A justaposição de vários painéis¹¹ quadrados ou retangulares emoldurados lado a lado na página compõe o formato em grade que é o mais convencional e comum para a apresentação dos painéis (Baetens; Frey, 2015), favorecendo o caminho de leitura no sentido linear ou em “Z”, isto é, do alto da página, da esquerda para a direita, de cima para baixo, de forma recorrente.

Eisner (1989) considera o painel como um recurso semiótico que controla a atenção do leitor para a produção de sentidos. Embora não seja possível adivinhar o caminho de leitura

obra original produzida por Eisner, *Comics and Sequential Art* foi publicada em 1985. Por se tratar de texto traduzido para o Português, antes do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009, mantemos as grafias das palavras como nas traduções.

¹¹ Escolhemos usar o termo “painel” neste texto, ao invés de “quadrinho” por duas razões: 1) manter a tradução direta do termo “panel” do inglês; 2) diferenciar do gênero História em Quadrinhos que, nas obras revisadas em Português sobre o gênero, utiliza-se “quadrinho”.

dos painéis priorizado pelo leitor (se lerá, inicialmente, o primeiro ou o último painel ou outro aleatório), ao apresentá-los em determinada sequência, o autor define a ordem da narrativa, sugerindo o modo de leitura linear. Os painéis são dispostos da esquerda para a direita, de cima para baixo, ou seja, na sequência de leitura que seguimos nas culturas ocidentais. O painel, impede, assim, que os olhos do leitor flutuem livremente pela página.

O painel é um recurso utilizado também para a marcação do tempo da narrativa. Em uma página podemos encontrar vários ou um único painel, de acordo com o estilo do autor e os sentidos que ele pretende comunicar a partir da narrativa a ser retratada. Segundo Eisner (1989), o tamanho e o número de painéis na página sugerem o ritmo e a passagem do tempo. Assim, a maior quantidade de painéis significa a compressão do tempo para narrar maior quantidade de ações ou aspectos da história, enquanto poucos painéis sugerem a dilatação do tempo e um ritmo mais calmo do desencadeamento das ações retratadas.

O formato dos painéis também pode provocar efeitos de sentido. Eisner (1989) esclarece que painéis no formato de quadrados simétricos sugerem a regularidade de uma ação. De outro modo, podemos inferir, então, que ações mais longas e dramáticas podem ser retratadas em painéis mais extensos e retangulares, dependendo do número de participantes e outros elementos da cena.

A tarefa do cartunista/*designer*, na produção dos painéis, portanto, é definir como “encapsular”, ou capturar momentos específicos de uma cena (Duncan; Smith, 2017). Assim, ele deve escolher os recursos semióticos e os segmentos do enredo que devem ser incluídos para integrar a sucessão de episódios, que, compreendida pelo leitor em um processo de cooperação tácita, produzirão o efeito da sequência narrativa (Eisner, 1989).

Logo, Eisner pontua que: “A representação dos elementos dentro do quadrinho, [painel] a disposição das imagens dentro deles e a sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “gramática” básica a partir da qual se constrói a narrativa.” (Eisner, 1989, p.38).

Segundo Duncan e Smith (2017), as decisões tomadas pelo artista sobre o que colocar nas cenas do painel foi nomeada em francês *mise-en-scène*, o que significa “colocar em cena”. É um termo emprestado do jargão cinematográfico para definir os elementos que devem compor a cena de um filme. Nos romances gráficos, a *mise-en-scène* engloba os personagens, os diálogos, as ações e circunstâncias das cenas, assim como a informação verbal apresentada com a moldura do painel (Duncan; Smith, 2017).

Dessa forma, os elementos que compõem a *mise-en-scène* e os aspectos de perspectiva em relação ao leitor, como o ângulo e a distância dos elementos retratados na cena, constituem o painel. Vejamos cada um deles de forma mais detalhada a seguir.

2.4.4 *Mise-en-scène* : imagens, palavras, moldura

Conforme mencionamos acima, *mise-en-scène* significa “colocar em cena” e refere-se às decisões do artista sobre o que colocar no painel como: os personagens, os eventos, as circunstâncias, os diálogos e os efeitos sonoros que aparecem com a moldura (Duncan; Smith, 2017). Para sintetizar, pensamos ser mais adequado classificar esses elementos em três categorias: as imagens, as palavras ou a informação verbal e a moldura. A seguir, descreveremos cada um desses elementos, de forma a compreender como atuam na estrutura do gênero e contribuem para construção de sentidos pelo leitor.

2.4.4.1 As imagens

As imagens constituem um dos principais recursos semióticos da narrativa visual. Há narrativas gráficas, inclusive, que só utilizam imagens para construir o enredo que é inferido a partir dos sentidos que o leitor constrói ao lê-las. Para tanto, como Eisner (1989, p. 13) afirma, “a compreensão das imagens requer uma comunidade de experiência”, pois é necessário ao artista/*designer* ter uma compreensão das experiências de vida do leitor. As experiências retratadas nas imagens, portanto, decorrem de experiências compartilhadas entre o autor/artista e o leitor. É no reconhecimento dessas experiências pelo leitor que ocorre a interação capaz de dar sentido ao que está sendo retratado pelas imagens, construindo assim a narrativa.

Dessa forma, segundo Eisner (1989), a competência na representação e a universalidade da forma escolhidas para compor as imagens são fundamentais. Por competência na representação, podemos entender, conforme explica McCloud (2008), a habilidade do artista de ser específico na seleção das imagens sobre o que ele pretende comunicar. Ainda, McCloud ressalta que, para que haja eficiência na comunicação, essa escolha deve “evocar de forma clara e rápida a aparência de personagens, objetos e símbolos” (McCloud, 2008, p. 37).

O autor acrescenta que os meios para conseguir tal clareza podem ser “Todos os recursos artísticos/gráficos que existem” e também conceitos, como: “Semelhança,

especificidade, expressão, linguagem corporal, mundo natural.” E, ainda, “Recursos estilísticos e expressionistas para realçar o estado de espírito e a emoção” (McCloud, 2008, p. 37).

Há também, segundo Eisner (1989), a distinção entre o que é visual e o que é ilustração. Conforme o autor explica:

[...] A arte sequencial opera sob um método empírico que define uma imagem ou como "visual" ou como "ilustração". Defino "visual" como uma série ou sequência de imagens que substitui uma passagem que seria descrita apenas por palavras. A "ilustração" reforça (ou decora) uma passagem descritiva. Simplesmente repete o texto escrito (Eisner, 1989, p. 127).

A combinação entre as palavras e as imagens característica do gênero romance gráfico e as possíveis relações entre ambas, às quais Eisner se refere acima, será tratada na seção na qual discorreremos sobre o emprego da informação verbal, a seção 2.4.4.2 deste trabalho.

Outros fatores que influenciam a representação das imagens e a compreensão delas pelo leitor é a moldura do painel ou o enquadramento das cenas, assim como a distância e a posição do ângulo pelo qual o leitor as contempla. Esses aspectos serão abordados em detalhes na seção específica sobre moldura mais adiante neste texto.

Finalmente, devemos lembrar que, conforme já antecipado por Kress (2003), as imagens retratam representações parciais das atividades humanas. Segundo o autor, toda representação é parcial. Na linguagem típica da arte sequencial, a parcialidade das representações visuais é explícita e marcada, sobretudo, por recursos semióticos como a segmentação da história em diversos painéis e episódios que, justapostos em determinada sequência, pretendem comunicar em conjunto o sentido que deve ser atribuído pelo leitor.

Essa segmentação também é enfatizada, como veremos adiante, pelos possíveis efeitos de sentido da moldura ou do enquadramento das cenas, assim como a distância e a posição do ângulo das imagens na perspectiva do leitor. Assim, as diversas escolhas realizadas pelo artista na representação das cenas reforçam o caráter seletivo do processo de produção do gênero romance gráfico. O autor deve selecionar previamente não apenas as cenas mas as formas pelas quais elas serão representadas. Esse princípio da seleção ou escolha antecipada remete ao princípio da Semiótica Social que prevê a motivação do signo.

2.4.4.2 As palavras

Para integrar a cena representada pelas imagens, outro dos elementos importantes do processo de *mise-en-scène*, segundo Duncan e Smith (2017), é o uso das palavras, embora haja narrativas gráficas apenas visuais (Eisner, 1989). De acordo com Postema (2018), a informação verbal tem a função de complementar os sentidos veiculados pela imagem, preenchendo as lacunas que um ou outro modo semiótico (visual ou verbal), pode deixar. Segundo Groensteen (2007), as palavras reduzem a polissemia inerente às imagens, ancorando-as ao sentido pretendido pelo autor. McCloud (2008), por sua vez, afirma:

[...] As palavras evocam sentimentos, sensações e conceitos abstratos que as imagens sozinhas podem apenas começar a captar. Elas são o único elo tradicional das histórias em quadrinhos com o calor e a nuance da voz humana; elas oferecem aos autores a oportunidade de comprimir e expandir o tempo; e quando as palavras e as imagens trabalham de forma interdependente, elas podem criar ideias e sensações além da soma de suas partes” (McCloud, 2008, p. 128).

Em um romance gráfico, o que compõe a cena narrativa é a combinação entre as palavras e as imagens. Como Eisner (1989) postula: “Quando palavra e imagem se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação” (Eisner, 1989, p. 122).

Nessa direção, Duncan e Smith (2017) identificam quatro finalidades para o emprego da informação verbal em romances gráficos. Segundo os autores, as palavras podem ser utilizadas para os diálogos entre os personagens, para a revelação de seus pensamentos, para as legendas e para os efeitos sonoros. Os diálogos, pensamentos e legendas são, frequentemente, apresentados no formato de balões, como recursos semióticos. Assim, há os balões de fala que veiculam os diálogos dos personagens, os balões de pensamento que nos deixam saber o que os personagens pensam ou imaginam e os balões narrativos (a legenda), nos quais encontra-se a narração do enredo (Jaffe; Hurwich, 2019). Os balões narrativos, situam-se, geralmente, próximos às bordas/molduras dos painéis.

Acerca do emprego dos balões na arte sequencial dos quadrinhos, Eisner (1989) postula:

O balão é um recurso extremo. Ele tenta captar e tornar visível um elemento etéreo: o som. A disposição dos balões que cercam a fala - a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor - contribui para a medição do tempo. Eles são disciplinares, na medida em que requerem a cooperação do leitor. Uma exigência fundamental é que sejam lidos numa sequência determinada para que se saiba quem fala primeiro. Eles se dirigem à nossa compreensão subliminar da duração da fala.

Os balões são lidos segundo as mesmas convenções do texto (isto é, da esquerda para a direita e de cima para baixo nos países ocidentais) e em relação à posição do *emissor*. (Eisner, 1989, p. 26, grifo do autor)

Os efeitos sonoros, por sua vez, também chamados de onomatopeia - uma figura de linguagem que tenta reproduzir determinado som por meio de palavras - são apresentados por caracteres em tamanho e cores especiais (Jaffe; Hurwich, 2019). Eles diferenciam-se dos demais formatos de texto da narrativa, pois não obedecem a uma regularidade tipográfica, podendo flutuar dentro do painel ou extrapolar os limites da moldura do painel ou da página (Duncan; Smith, 2017).

As onomatopeias podem ser convenções sociais, como “BOOM”, que tenta reproduzir o som de uma bomba, ou explosão, por exemplo. Ou podem ser invenções criativas dos artistas (Duncan; Smith, 2017).

Percebemos, assim, traços marcantes de multimodalidade e sinestesia inerentes a recursos semióticos típicos do gênero romance gráfico. Os recursos semióticos visuais para o emprego da informação verbal, quais sejam, os balões de fala, os balões de pensamento e os balões narrativos e as onomatopeias pretendem expressar e marcar a modalidade sonora. Ou seja, para além dos modos semióticos mais evidentes no gênero, isto é, o modo visual com as imagens e o modo verbal com as palavras, os balões e as onomatopeias evocam o modo sonoro, complementando o efeito narrativo e assemelhando-se à comunicação multimodal em contextos reais de fala.

Da mesma forma, o modo visual no romance gráfico é utilizado para retratar cenas com linguagem corporal, representando gestos, movimentos corporais e expressões faciais dos personagens, reforçando o caráter multimodal do gênero. A esse respeito, McCloud (2008) apresenta de forma didática como tais processos de criação visual ocorrem, para garantir melhor expressão dos modos sonoro, gestual e tátil, tendo as imagens como recursos semióticos principais.

Portanto, conforme mencionamos anteriormente, o romance gráfico é um gênero no qual as palavras e as imagens são os elementos cruciais que constroem os sentidos do enredo e podem expressar sentidos de outros modos semióticos como o sonoro e o gestual, por exemplo. A esse respeito, McCloud (2008) argumenta que é através da combinação entre os fragmentos de narrativa contidos nas imagens e nas palavras que conseguimos construir um todo contínuo. É essa experiência contínua, segundo o autor, que pode contribuir para que a leitura se pareça com a vida.

As imagens e as palavras, então, visam a um equilíbrio constante de forma a viabilizar a continuidade da leitura, ou seja, a sequência que permitirá ao leitor construir sentidos, sem perceber as emendas desencadeadas pela fragmentação dos segmentos de imagem e de texto. Nas palavras e imagens de McCloud (2008, p. 128):

[...] Hoje, com um século de quadrinhos na bagagem, os cartunistas desenvolveram uma engenhosa e sofisticada dança entre palavra e imagem, que enfatiza as forças de cada uma, mas também procura, sempre que possível, encontrar o perfeito...



Fonte: McCloud (2008, p. 128)

Na tentativa de atingir o “equilíbrio entre ambas”, garantindo a continuidade da narrativa, McCloud (2008) identifica sete maneiras de combinar as palavras e as imagens, ou seja, os dois modos semióticos, o verbal e o visual.

A primeira forma de combinação é a que prioriza a palavra sobre a imagem, denominada por McCloud (2008) “Específica da Palavra”. As palavras, nessa combinação, exercem o papel principal de informar sobre o que está acontecendo, enquanto as imagens simplesmente ilustram a cena.

Na segunda combinação, “Específica da Imagem”, são as imagens que têm a função de informar o que se pretende, enquanto as palavras atribuem destaque a determinados aspectos da cena exibida.

A terceira combinação, por sua vez, “Específica da Dupla”, apresenta as palavras e as imagens com funções equivalentes, nas quais ambas representam a mesma mensagem. Há, portanto, uma relação de redundância nesse tipo de combinação.

A combinação interseccional, anteriormente chamada “aditiva” pelo autor (McCloud, 1993, p. 154), traz as palavras e imagens com alguns sentidos próximos e oferece informações de forma independente. As palavras ampliam ou elaboram sobre determinada imagem. Utilizando o termo anteriormente dado pelo autor, então teríamos uma relação aditiva, na qual

o modo semiótico verbal amplia ou acrescenta algo à mensagem do modo visual ou vice-versa.

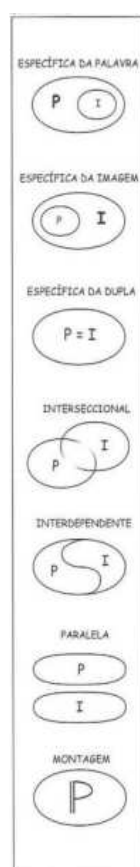
Na quinta combinação, denominada “Interdependente”, palavras e imagens atuam de forma coordenada para transmitir uma mensagem que não poderiam transmitir sozinhas. Elas se complementam, portanto, na interpretação da mensagem. A relação é de complementaridade.

A sexta combinação, “Paralela”, é a que as palavras e as imagens oferecem informações que não se relacionam entre si, sem interseção, seguindo caminhos paralelos.

Finalmente, a última combinação, denominada “Montagem”, utiliza as palavras e as imagens para uma montagem pictórica, na qual tal montagem que mescla as modalidades verbal e visual é a mensagem.

McCloud (2008) sugere a representação gráfica das sete possíveis combinações no seguinte diagrama, no qual “P” significa palavra e “I”, imagem:

Figura 4: Combinações entre palavras e imagens



Conhecer as finalidades, as relações e as funções que as palavras podem exercer ao serem combinadas com as imagens é fundamental para uma análise mais aprofundada, crítica e concisa do gênero romance gráfico, o que nos permite compreender como cada modo semiótico pode contribuir para a construção de sentidos. Ademais, a relação entre imagens e palavras em qualquer texto multimodal é muito utilizada por leitores iniciantes e até leitores mais avançados, aprendizes de línguas adicionais. As imagens muitas vezes são as provedoras de informações e de sentidos, propiciando processos cognitivos de interpretação importantes, tais como a dedução, a adivinhação e a inferência. Explorar as relações possíveis entre as imagens e as palavras em um romance gráfico, portanto, constitui-se estratégia necessária, inerente e benéfica à aprendizagem de línguas adicionais.

2.4.4.3 A Moldura

Outro elemento da *mise-en-scène* que compõe a cena retratada é a moldura do painel. A moldura é um importante componente na produção dos painéis e na construção de sentidos. De acordo com Eisner (1989), ao delimitar a cena a ser interpretada pelo leitor, a moldura o posiciona em um momento e em um lugar específico, definindo, assim, o tempo e o espaço da cena e a sua duração, além de viabilizar a ideia de movimento. A moldura, portanto, confere as dimensões de tempo e de espaço, situando o leitor na progressão da história e impulsionando-o a continuar a narrativa.

Mas além de marcar o tempo e o espaço da narrativa, é possível atribuir outros sentidos, de acordo com o emprego da moldura. Um deles, segundo Eisner, a sua ausência nos painéis, pode provocar no leitor a ideia de espaço ilimitado. O autor afirma que “A ausência de requadro [moldura]¹² [...]. Tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida.” (Eisner, 1989, p. 45). Outros sentidos podem ser atribuídos a cenas não emolduradas ou enquadradas, como a ideia de liberdade ou amplidão de um lugar ou ação.

Já as cenas emolduradas, segundo Eisner (1989), mantêm o leitor, de certa forma, distante da narrativa, enquanto as não emolduradas o convidam a participar ou o aproxima das cenas, devido ao efeito de separação de cenários que a moldura encerra. São, assim, efeitos de sentidos diferentes que se constroem a partir da perspectiva do leitor pela presença ou

¹² A tradução que utilizamos de Eisner (1989) traz a palavra “framing” traduzida como “requadro”. Entretanto, vamos utilizar a palavra moldura, uma vez que essa palavra é utilizada também em alguns textos em português que referenciam os estudos de Kress e Van Leeuwen (2006, 2021).

ausência da moldura nos painéis. Portanto, enquanto elemento semiótico típico da linguagem dos quadrinhos, a moldura constitui-se, também como um recurso narrativo, conforme Eisner (1989, p. 46) acrescenta:

O formato (ou ausência) do requadro [moldura] pode se tornar parte da história em si. Ele pode expressar algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo. O propósito do requadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa. [...]

Além de acrescentar à narrativa um nível intelectual secundário, ele procura lidar com outras dimensões sensoriais.

Dessa forma, Eisner (1989) também atribui à moldura a possibilidade de atuar na narrativa como um elemento próprio do cenário, de forma a envolver o leitor. A moldura pode se mesclar à cena retratada no painel, conferindo dimensão ou profundidade ao espaço da cena. Por exemplo, um painel que retrata uma porta aberta, cujas bordas da porta são a moldura do painel. Nesse aspecto, segundo Eisner (1989), a moldura atua como um suporte estrutural. Há, também de acordo com o autor, a função emocional da moldura, quando este recurso é utilizado de forma a provocar emoções ou reações no leitor.

Assim como as diversas funções desempenhadas pelo emprego da moldura, o traçado da linha que a constitui também possui significados diferentes. Segundo Duncan e Smith (2017), o traçado da moldura no formato de uma borda contínua na cor preta é o mais típico e é utilizado para retratar cenários mais comuns. Em sequência com outros painéis, esse tipo de moldura serve para comunicar a progressão contínua da história. Já o traçado da moldura na forma de uma linha denteada, ou uma linha mais espessa pode significar um cenário atípico ou um momento decisivo de ação ou reação. Há outros tipos de tracejados da moldura e, poderíamos dizer, infinitos, conforme a criatividade dos artistas, porém não cabem no recorte deste texto. O que pretendemos marcar é a vasta potencialidade de sentidos que podemos encontrar nos recursos semióticos típicos e utilizados em um romance gráfico.

De acordo com o que apresentamos, a moldura constitui um elemento fundamental na composição semiótica da arte sequencial, como é o gênero romance gráfico. Ela auxilia o leitor a construir os sentidos da narrativa, ao mesmo tempo que pode o convidar a ler e a participar das cenas narradas. Groensteen (2007, p. 32, tradução nossa), a esse respeito, afirma que:

[...] a moldura de uma obra de arte participa plenamente de seu aparato enunciativo e nas condições de sua recepção visual. Ao tornar o trabalho independente, no

isolamento da realidade exterior, ela realiza a sua conclusão e o constitui como um objeto de contemplação; no caso das histórias em quadrinhos, um objeto de leitura.

Logo, a moldura é um recurso semiótico que está implicado nas relações de sentido entre a cena retratada e a interpretação do leitor, assim como elementos de perspectiva como o ângulo da cena e a distância do leitor, o que apresentaremos a seguir.

2.4.4.4 A Perspectiva do leitor

Duncan e Smith (2017) afirmam que, dentre as diversas escolhas que o *designer* deve fazer na produção de um painel, está a determinação da distância na qual os elementos retratados devem aparecer para o leitor. Assim, a partir da perspectiva do leitor, o ângulo das imagens retratadas pode variar quanto à distância e à posição.

Quanto à distância, os painéis que posicionam o leitor longe da cena, nos chamados ângulos longos (*long-shots*), são ideais para apresentar o cenário de uma nova cena e são denominados, por isso, *establishing panels* (Duncan; Smith, 2017) ou, em nossa tradução, “painéis de apresentação”. Entretanto, segundo Duncan e Smith (2017), a maioria dos painéis apresenta as cenas em uma distância média do leitor, conseguindo retratar, frequentemente, um ou dois personagens da cintura para cima. Essa é também a distância pela qual geralmente vemos as pessoas na vida real, e, segundo os autores, é a distância mais utilizada para retratar interações rotineiras nas HQs.

Há, ainda, a possibilidade de trazer o leitor para mais próximo da cena em ângulos próximos - os *close-ups*. O propósito dos *close-ups*, conforme Duncan e Smith (2017) asseguram, é fazer com que o leitor concentre-se em um detalhe de um personagem, objeto, ou lugar da cena. Ou seja, um detalhe ou aspecto da cena é enfatizado para o leitor através da aproximação da distância na qual o elemento em destaque é retratado no painel, como se uma câmera se aproximasse do alvo pretendido, ocasionando o efeito “zoom”.

Além da distância, o ângulo dos painéis também pode variar em relação à posição na qual as cenas são retratadas, de forma a provocar reações diferentes no leitor (Duncan; Smith, 2017). Segundo Duncan e Smith (2017), o ângulo frontal na altura do olhar sugere realismo, assim como vemos as coisas na vida cotidiana. Já para proporcionar um tom mais dramático à cena, os *designers* podem manipular as imagens dos painéis de forma a posicioná-las em ângulo baixo ou alto em relação ao leitor. De acordo com os autores, as imagens em ângulos baixos fazem com os os elementos da cena pareçam mais imponentes, seja por medo seja por admiração, por exemplo. O ângulo alto sobre as imagens, por sua vez, segundo os autores,

sugere uma perspectiva de quem sabe de tudo o que acontece na cena, “como na visão de um deus”. Por outro lado, o ângulo inclinado, ou oblíquo, pode sugerir desconforto ou inquietação diante da cena.

A distância e a posição do ângulo das cenas retratadas constituem, assim, elementos cruciais da perspectiva do leitor para a leitura de um romance gráfico. Eles se assemelham, se não se equivalem, a algumas categorias propostas por Kress e Van Leeuwen (2021) na elaboração da metafunção interacional da GDV, a qual pretende descrever como uma imagem pode se relacionar com o observador em termos de perspectiva. São esses recursos, isto é, a distância e a posição do ângulo dos elementos retratados nos painéis, que vamos considerar na análise que visa compreender como os significados retratados em *1984 The Graphic Novel* se relacionam com o leitor.

Nesta seção que acabamos de apresentar, discorreremos a respeito dos elementos semióticos que o painel do romance gráfico comporta. Ou seja, as imagens, as palavras, a moldura ou enquadramento e os elementos de perspectiva em relação ao leitor, isto é, a distância e o tamanho dos painéis, assim como o ângulo pelo qual as cenas são retratadas. Todo esse conjunto disposto em sequência constitui um todo maior de sentidos que é formado pela página que contém a narrativa, assunto da próxima seção.

2.4.5 A página e o *layout* da página

Segundo Duncan e Smith (2017), em um romance gráfico, de forma mais frequente, a página é composta pela emolduração de vários ou um único painel, que geralmente são retangulares ou quadrados (daí, “quadrinhos”) e capturam a cena a ser desenvolvida ao longo da narrativa. Os autores acrescentam que o formato da página pode variar, apresentando os painéis justapostos no formato de grade - o formato mais simples e mais fácil de seguir, ou, então, um painel único ou imagem em uma página inteira. Ainda, um único painel ou imagem pode ser apresentado em duas páginas, além de outras formas de apresentação das cenas retratadas.

De acordo com o que já pontuamos em seções anteriores, a apresentação das cenas retratadas na página, seja no formato de painéis ou em imagens sem molduras, influencia na leitura da narrativa e na construção de sentidos. Mencionamos na seção sobre *mise-en-scène* que uma página com vários painéis retangulares ou quadrados apresentados em grade pode sugerir a regularidade e progressão de uma ação, a compressão do tempo, a ideia de movimento mais intenso do enredo (Eisner, 1989), enquanto páginas com um único painel ou

poucos painéis evocam o tempo mais lento, ou estabelecem um cenário mais detalhado da cena, convidando ou não o leitor a participar dela, no caso de painéis sem moldura (Eisner 1989).

As páginas também podem apresentar uma composição única com aspectos da narrativa que se revelarão ao longo das páginas seguintes. Assim, tanto o número de painéis, como o tamanho deles ou das imagens apresentadas, a presença ou não da moldura e a apresentação e localização dos painéis ou imagens são aspectos que estão em pauta na composição ou arranjo da página e, por conseguinte, no trabalho semiótico a ser realizado pelo artista/*designer*.

Eisner em *Comics and Sequential Art* (1985) afirma que as páginas são o aspecto constante da narração e o seu *layout* conduz a atenção do leitor. Quando o leitor vira uma página, ocorre uma pausa e isso permite o deslocamento de cena, a mudança de tempo, controlando a atenção. Desse modo, a atenção e a retenção de informações pelo leitor estão presentes, devendo a página ser uma unidade de contenção.

Da mesma forma, Duncan e Smith (2017) argumentam que é necessário que o autor produza um *layout* de página eficaz que auxilie o leitor na progressão da história. Na cultura ocidental, o caminho de leitura da página mais adotado é o “padrão Z” (Duncan; Smith, 2017), ou linear. O leitor começa a ler as fileiras dos painéis do alto da margem esquerda e prossegue para a margem direita, passando para a fileira de baixo, de volta à esquerda e então para a margem direita, refazendo o mesmo percurso para baixo, esquerda e direita, sucessivamente. Entretanto, como lembram Baetens e Frey (2015), nada impede o leitor de ler um painel aleatório, fora desse movimento e sequência e voltar ao padrão Z na busca de sentido.

Baetens e Frey (2015) mencionam que Benoît Peeters, ao elaborar “Four Conceptions of the Page” em 1983, distingue quatro modos de utilização dos painéis na página. O primeiro modo de organização que Peeters distingue é o convencional ou regular. Nele, há a repetição sistemática do mesmo tipo, formato e organização da página, independente do estilo do autor. Geralmente, é o estilo dos painéis dispostos em grade. A narrativa verbal é dominante e não há nenhum apelo visual. Apesar de ser o modo mais convencional, ele pode ser utilizado em publicações contemporâneas com marcas de estilo do autor porque surte um efeito satisfatório para a condução da narrativa e para a leitura. A obra *Watchmen* de Allan Moore e David Gibbons (1987) se enquadra nesse formato de narrativa visual.

O segundo modo refere-se ao uso decorativo da página. Nesse caso, o autor do romance gráfico considera a página como uma tela a ser preenchida, atentando,

primeiramente, ao *layout* visual, independente de qualquer conteúdo que será adicionado. Cada página é diferente, enfatizando as propriedades visuais desse formato. Um exemplo, segundo Baetens e Frey (2015) é *The Plot Thickens* de Bill Griffith (1980).

O terceiro modo de uso da página é denominado modo retórico e no qual situamos o *corpus* de nossa pesquisa. No modo retórico, conforme os autores Baetens e Frey (2015) explicam, a página é ocupada de acordo com os sentidos que a narrativa pretende comunicar. É a narrativa que informa, seleciona e molda o painel e a estrutura da página. A narrativa influencia, assim, no tamanho das imagens e em sua distribuição, no lugar que os painéis ocupam, se serão vários painéis em uma página ou se um ou dois apenas, interferindo, assim, na progressão da sequência narrativa. Os autores ressaltam que esse é o modo de uso da página mais recorrente e há inúmeros exemplos, além de 1984 *The Graphic Novel*, uma transdução de 1984, de George Orwell, citamos, com os autores, *Maus*, de Art Spiegelman (1986).

Baetens e Frey (2015) frisam que o modo retórico é uma ótima oportunidade para os estudantes que têm acesso a *graphic novels* desenvolverem a leitura crítica de forma quase natural. Isso ocorre porque o modo retórico pressupõe a associação entre a forma e o conteúdo na produção do texto. Podemos acrescentar às observações dos autores e reforçar que, a associação entre a forma e o conteúdo na produção de signos, facilitando a aprendizagem na composição textual é um dos princípios que norteiam a Semiótica Social, pois esta considera a produção motivada do signo.

O último modo de uso da página que Baetens e Frey (2015) mencionam, a partir da classificação de Peeters, é o modo produtivo, no qual a própria configuração dos elementos da página geram a narrativa. Esse é o modo menos comum. Um exemplo, de acordo com os autores, é a capa da obra de *In the Shadow of No Towers* (2004) de Art Spiegelman.

Os autores ressaltam que a classificação dos modos do uso da página proposta por Peeters não pretende ser rígida e doutrinária, podendo haver páginas que comportam mais de um modo de *layout* descrito.

Para além da classificação de Peeters, Eisner (1989) menciona a função da página de apresentação no início de uma narrativa. Segundo o Eisner, esse tipo de página é denominado “Página de Apresentação” (*Splash Page*) porque tem o intuito de apresentar ao leitor o que virá a seguir. Ela pode estabelecer um clima para a história que se inicia e visa prender a atenção do leitor para continuar a leitura, tendo assim, mais uma função narrativa do que decorativa. Nas ilustrações de Eisner (1989) deduz-se que a página de apresentação é uma

página inteira que pode conter elementos verbais e visuais que antecipam eventos da história a ser narrada.

A página também é a seção do romance gráfico que comporta outros elementos semióticos típicos do gênero, além dos painéis, das imagens e das cenas retratadas. Fazem parte da composição, assim, a hipermoldura, a margem e as sarjetas ou calhas, assim como as cores que podem ajudar o leitor a escolher o caminho de leitura. Vejamos cada um desses elementos nas seções seguintes.

2.4.5.1 A hipermoldura

De acordo com Thierry Groensteen (2007), a hipermoldura da página de uma história em quadrinhos e, podemos dizer, também do romance gráfico, é o perímetro alinhado que circunda as fileiras dos painéis na página inteira. É a hipermoldura da página que define como ela será preenchida com painéis, imagens, e/ou informação verbal, delimitando o contorno da informação principal a ser veiculada. O autor compara a hipermoldura à moldura do painel, uma vez que a primeira delinea o espaço no qual acontece a sequência narrativa dos painéis na página. No espaço externo que circunda a hipermoldura, encontra-se a margem, outro elemento semiótico que participa da composição da página e que veremos a seguir.

2.4.5.2 A margem

É a área da página externa à hipermoldura, conforme nos informa Groensteen (2007). Ela pode ter apenas espaços em branco, ou a cor almejada pelo artista, sem comunicar informações. Ou, então, ao contrário, pode conter informações adicionais, como o número da página, por exemplo, ou desenhos/detalhes de mero efeito decorativo. Groensteen (2007) argumenta que, mesmo sem conter nenhuma informação, a margem contribui para a construção de sentidos e não desempenha função neutra. Há, portanto, apreciação e efeitos de sentido diferentes de um texto ou imagem, de acordo com a largura das margens ou das cores que os circundam. É o que pretendemos verificar com a análise da composição da paisagem semiótica da obra 1984 *The Graphic Novel*.

2.4.5.3 As calhas (*gutters*)¹³

As calhas (*gutters*) referem-se aos espaços em branco entre os painéis alinhados e justapostos um ao lado do outro na página. De acordo com Jaffe e Hurwich (2019), as calhas são responsáveis pela transição de um ponto da história para outro, contribuindo para a sequência narrativa e promovendo a reflexão durante a leitura. Há autores que consideram as calhas como o espaço em branco a ser preenchido pelas inferências de sentido construídas pelo leitor (McCloud, 2008). Assim, o que não é mostrado nos painéis é inferido a partir do que é mostrado, considerando, para tanto, a colaboração do leitor na produção de sentidos.

Entretanto, Groensteen (2007) pondera que, em narrativas nas quais as imagens são separadas apenas por linhas contínuas que “emendam” um painel no outro, sem as calhas, as relações semânticas entre as imagens são as mesmas. Em nossa análise de *1984 The graphic novel*, veremos como as calhas podem contribuir para a composição de sentidos pretendidos pelo autor.

2.4.6 As Cores

Além dos recursos semióticos até o momento apresentados, as cores também contribuem para a produção de sentidos na leitura do gênero romance gráfico. Porém, de acordo com Baetens (2011), o emprego das cores na arte sequencial necessita de uma teoria mais elaborada, devido, principalmente, à negligência de estudos na área.

Segundo o autor, uma ideia controversa e que deve ser desconstruída é a divisão na qual as cores estão associadas à cultura de massa, daí o seu uso ostensivo nas HQs, contrapondo-se à ideia de que obras produzidas em preto e branco, como os romances gráficos, relacionam-se com conteúdos de alta produção. Ao interpretar dessa forma, segundo o autor, há o perigo de estereotipar e discriminar culturas concomitantes e de mesmo valor.

No nível dos significados, McCloud (1993) argumenta que a diferença entre os quadrinhos em cores e os em preto e branco é profunda e afeta diretamente a experiência de leitura. Para o autor, nas obras em preto e branco, a mensagem é comunicada de forma mais direta, em um processo no qual o significado transcende a forma. Diferente dos quadrinhos em cores, que transmitem à cena mais realidade e também emoção.

¹³Alguns autores traduzem o termo *gutter* como “sarjeta” nas obras de (McCloud (2008) e Postema (2018) e outros como “calha” (Eisner, 1989). Preferimos o termo calha para o nosso trabalho em função do seu valor semântico no gênero romance gráfico, o qual julgamos ser o mais próximo do sentido da palavra “calha” em Português.

No caso de obras em preto e branco, como é o caso de nosso *corpus* de pesquisa, Baetens (2011) compreende que preto e branco nunca é apenas preto e branco e sim um “monocromo cromático” (*chromatic monochrome*). Isso se dá porque há variações de tonalidade, em uma paleta que envolve o branco, o preto e o cinza, sendo a combinação de suas nuances uma possibilidade multicromática.

Um efeito de sentido que pode ser provocado pelo uso de cores na composição de um romance gráfico, segundo Duncan e Smith (2017), é chamado *spotting the blacks*. Segundo os autores, a técnica consiste no uso de sombras para direcionar a atenção do leitor. Ou, como explica Cannon (2007, tradução nossa): “é o processo de escolher quais áreas da imagem serão coloridas em preto sólido. [...] concede à imagem profundidade, volume, e riqueza e, em grande medida, determina se o desenho terá êxito ou não.”¹⁴

Já, para DeStephano (2006, tradução nossa)

[...] ela [a técnica] não serve somente para criar a ilusão de profundidade. Ela pode criar uma atmosfera. Pode ser utilizada como um recurso narrativo, uma forma de prender os olhos do leitor. E, de forma mais efêmera, pode proporcionar ritmo e vibração à página inteira de uma história em quadrinhos.¹⁵

Nas definições apresentadas por DeStephano, Cannon e Duncan e Smith, a técnica *spotting the blacks* evoca o efeito de saliência proposto por Kress e Van Leeuwen (2021) na metafunção composicional da Gramática do *Design* Visual. Segundo as palavras de Duncan e Smith e de DeStephano, a técnica pode atuar, guiando o olhar do leitor e, ao mesmo tempo, proporcionando à cena retratada algum efeito emocional provocado pela tonalidade utilizada. Os mesmos efeitos que podemos obter ao dar saliência a alguma imagem através das cores ou do tamanho do objeto retratado, de acordo com Kress e Van Leeuwen (2021).

É importante notar, assim, que como os demais elementos semióticos utilizados na linguagem do gênero romance gráfico descritos anteriormente, o emprego das cores e de seus efeitos é um dos recursos que contribuem para a construção de sentido da composição multimodal do painel ou da página. Como postula Kress (2010), é a composição e o arranjo de todos esses elementos que atuam orquestradamente para que os sentidos almejados sejam atribuídos pelo leitor.

¹⁴ Disponível em: <http://www.bigtimeattic.com/blog/2007/02/tips-and-tricks-spotting-black-areas.html> Acesso em: 24 jul. 23.

¹⁵ Disponível em: <https://stephendestefano.blogspot.com/2006/12/spotting-blacks-part-1.html> Acesso em: 22 jul. 2023

Constituindo-se como um receptáculo de todos os recursos semióticos possíveis do gênero romance gráfico, Baetens e Frey (2015) destacam que o *layout* da página é importante, pois, associado à análise de outros elementos, ele favorece a construção da narrativa pelo leitor, que deve conseguir: 1) distinguir entre o primeiro e o segundo plano e, assim, o que é a informação mais importante e a informação secundária e os aspectos que compõem cada tipo de informação. 2) Estabelecer relações para além das transições entre os painéis, ou seja, as relações funcionais dos painéis (o que comunicam) e as informações que estão dissociadas deles, mas contribuem para a produção de sentido. E, finalmente, para 3) promover interesse pela leitura, acelerando-a ou desmotivando-a, de acordo com os elementos que podem fomentar o engajamento e a progressão da narrativa.

Assim, poderíamos dizer que, em um romance gráfico, temos o painel como a menor unidade de sentido e a página como uma unidade de sentido maior, que comporta a sequência narrativa retratada nos painéis e que, gradualmente, vai progredindo com o avanço das páginas pelo leitor. Tanto na configuração dos painéis e das páginas, identificamos algumas semelhanças com aspectos da Gramática do *Design* Visual, proposta por Kress e Van Leeuwen (2021). Essas semelhanças serão apresentadas na próxima seção.

2.5 Interseções entre a Gramática do *Design* Visual e a composição do romance gráfico

A partir dos elementos semióticos que constituem o gênero romance gráfico apresentados na Seção 2.4, podemos estabelecer algumas relações desses elementos com categorias das metafunções da Gramática do *Design* Visual (GDV) proposta por Kress e Van Leeuwen (2021). Tais relações podem nos guiar na análise crítico-discursiva e multimodal da paisagem semiótica do romance gráfico.

Os recursos semióticos que compõem a *mise-en-scène*, por exemplo, podem se relacionar com algumas das categorias da metafunção representacional da GDV. Nessa relação, teríamos a seguinte correspondência:

Quadro 5: Metafunção Representacional e Elementos da *Mise-en-Scène*

GDV Metafunção Representacional	Participantes	Processos	Circunstâncias
<i>Mise-en-scène</i>	Imagens - Personagens - Objetos	- Ações (materiais) - Verbais ou Mentais - Balões de Fala - Balões Narrativos	- Locais da Cena; - Molduras - recurso narrativo (estrutura); - Imagens - tempo; - Imagens ou painéis - lugares/ “establishing panels” - Onomatopeias

Fonte: Elaborado pela autora

Ainda sobre a *mise-en-scène*, a moldura, como vimos, pode fazer parte da cena retratada, integrando as circunstâncias. Entretanto, ao ser compreendida como o contorno do painel ou da página, ela se localiza na metafunção composicional da GDV, aspecto que vamos considerar ao nos referirmos à moldura da página mais adiante. Além disso, tanto na GDV quanto no gênero romance gráfico, a moldura ou enquadramento, segundo Kress e Van Leeuwen (2021), também pode evocar aspectos da distância e do ângulo pelos quais o leitor vê e interpreta as imagens. Nesses aspectos, tratamos da segunda metafunção da GDV, a metafunção interacional.

A caracterização dos elementos de perspectiva apresentados na seção “2.3.4.4 A Perspectiva do Leitor”, em relação à distância e ao ângulo dos painéis, equivale a algumas das categorias propostas na metafunção interacional da GDV. Esta, no entanto, classifica tais questões (distância e ângulo) de acordo com a distância social, o envolvimento e o poder do leitor sobre as imagens - o que adotaremos para fins de recorte desta pesquisa, pois, um de nossos objetivos também é investigar como os significados retratados na paisagem semiótica do romance gráfico se relacionam com o leitor. Estabelecendo a relação entre os recursos semióticos da perspectiva do leitor na linguagem do gênero RG e algumas das categorias que abordam a distância social, o envolvimento com o leitor e o ponto de vista dele sobre as imagens retratadas, então, podemos ter:

Quadro 6: Metafunção Interacional e Elementos de Perspectiva do Painel

GDV Metafunção Interacional	Perspectiva do Leitor no Romance Gráfico
Distância Social	Ângulo Distante (+)
	Ângulo Médio (=)
	Ângulo Próximo (-)
Envolvimento com o leitor	Ângulo Horizontal/Frontal (+)
	Ângulo Oblíquo (0)
	Painéis com moldura (-)
	Painéis sem moldura (+)
Poder do leitor	Ângulo Alto (+)
	Ângulo na altura dos olhos (=)
	Ângulo baixo (-)

Fonte: Elaborado pela autora

Acrescentamos na categoria “Envolvimento com o Leitor” da GDV, os aspectos de aproximação e separação da cena que a presença da moldura ou a sua ausência podem desencadear durante a leitura, de acordo com o que foi mencionado, referenciando Eisner (1989) na seção 2.4.4.3 sobre a moldura.

Assim como algumas das categorias das metafunções representacional e interacional da GDV podem se relacionar com recursos semióticos empregados na representação da cena e na perspectiva do romance gráfico, a metafunção composicional pode associar-se a alguns elementos de organização da página. Segundo Kress e Van Leeuwen (2021), é a metafunção composicional que organiza a distribuição das informações representadas em um todo coeso capaz de interagir com o leitor de forma que este possa atribuir sentidos. Sendo assim, aspectos como o número de painéis, as cores empregadas com o intuito de proporcionar saliência e conduzir a atenção do leitor, o emprego da moldura nos painéis ou na página e a presença de calhas pertencem ao plano da composição. Na associação desses aspectos com algumas categorias da metafunção composicional da GDV, propomos a seguinte relação:

Quadro 7: Metafunção Composicional e Elementos de *Layout* da Página

GDV Metafunção Composicional	Moldura ou Enquadramento	Saliência
- <i>Layout</i> da Página nos Romances Gráficos	- Presença de calhas entre os painéis - Presença do traçado da Hipermoldura	- Número de painéis - Cores predominantes nos painéis - Cores das calhas e margens (efeito de fundo da página)

Fonte: Elaborado pela autora

Os quadros que apresentamos acima, das possíveis relações entre alguns elementos da composição semiótica romance gráfico com algumas categorias da GDV trazem uma visão panorâmica e geral dessas correlações e poderão nos auxiliar na análise crítico-discursiva e multimodal do *corpus* da pesquisa.

3 METODOLOGIA

3.1 Apresentação do *corpus*

A obra *1984*, de George Orwell, foi a última obra literária escrita pelo autor em vida. Foi escrita no final dos anos 1940 e publicada pela primeira vez em 1949 e, desde então, teve repercussão em todas as gerações de leitores. *Animal's Farm* e *1984* são as obras mais conhecidas do autor, que não presenciou o sucesso de *1984*, pois faleceu em 1950, decorrente do adoecimento por tuberculose.

Devido ao seu forte caráter político e totalitário, *1984* foi, em um primeiro momento, considerada uma sátira distópica por muitos críticos literários, uma vez que retrata em seu enredo as ações e as consequências nocivas de um governo autoritário, insensível à humanidade das pessoas, utilizando-se das possibilidades da linguagem e dos avanços tecnológicos (para a época) para exercer o poder político e ideológico.

O livro tem inspirado diversas outras obras literárias e trabalhos de outros campos artísticos como o teatro, o cinema, a música e a televisão, revelando-se uma obra atemporal e,

atualmente, profética, ao invés de distópica, se consideramos o atual cenário sociopolítico e cultural.

Segundo Bernardo (2023), estima-se que *1984* foi traduzida para sessenta e cinco idiomas e tenha vendido mais de cem milhões de exemplares.¹⁶ Especialmente após a ascensão de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos em 2016 e a polarização política que se instalou no mundo inteiro, dando voz a discursos de ódio e causando decisões políticas de exclusão, como o *Brexit* no Reino Unido, ela figurou na lista de obras mais vendidas das principais livrarias físicas e virtuais, o que reforça os seus aspectos político, ideológico e atemporal.

Nesse cenário, abordar questões políticas ou ideológicas sem o risco de tangenciar discussões e discursos extremistas, desinformados e agressivos, é até os dias de hoje, em 2024, um desafio para quem ousa fazê-lo, o que compreendemos ser algo que subtrai as potencialidades racionais da linguagem, capazes de nos fazer entender e discordar, respeitosamente, de forma humana, considerando o poder discursivo, ao falar/escrever e também ao escutar/ler.

Por tudo isso, enquanto professora de inglês do Ensino Médio, desvelar as potencialidades de *1984*, um texto literário, pode revelar-se uma forma de resgatar a literatura como meio de reflexão sobre as práticas discursivas e as práticas sociais intrínsecas ao texto, ao mesmo tempo em que desenvolvemos uma educação linguística consciente e crítica a respeito dos textos, de suas funções e dos contextos aos quais pertencem.

Entretanto, o texto de Orwell pode apresentar desafios desanimadores para os leitores aprendizes de LI no Ensino Médio, como a não compreensão da léxico-gramática e o estilo de escrita do autor. Cientes desses desafios, vislumbramos no romance gráfico uma alternativa que permita minimizar essa barreira linguística e, ao mesmo tempo, despertar o interesse dos leitores para o conhecimento da obra de Orwell.

O texto *1984* já foi transduzido em inglês por dois autores, de acordo com a busca que realizamos: Fido Nesti (2021) e Matyáš Namai (2021). Adotamos o texto de Namai para esta pesquisa, porque identificamos neste exemplar mais características do gênero romance gráfico, apontadas por Duncan e Smith (2017), Baetens e Frey (2015), Mccloud (1993, 2008) e Eisner (1985, 1989), quais sejam: é um livro que apresenta a narrativa em preto e branco e em painéis em grade ou únicos na página; em algumas páginas o modo visual é o único modo de comunicação; possui páginas de apresentação antes dos capítulos e das seções (*Parts*) do romance. Além disso, o trabalho estético de Namai nos pareceu mais bem elaborado do que o

¹⁶ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4n405de6lno> Acesso em: 10 out. 2024.

de Nesti. Este, à nossa avaliação, assemelha-se mais ao gênero literatura ilustrada e não ao romance gráfico, considerando as características deste gênero que acabamos de mencionar, embora a narrativa seja apresentada em quadrinhos.

A respeito de Namai, ele se define em um site¹⁷ com o seu nome como “um contador de histórias e desenhista”, o que nos sugere haver pouca informação a respeito de sua biografia. Contudo, percebemos que o seu trabalho de transdução de *1984* é um exemplar rico em conteúdo e estética e fiel à obra de Orwell, ao mesmo tempo em que deixa marcados a identidade e o talento do artista.

3.2 Procedimentos Metodológicos

Esta pesquisa tem natureza qualitativa, documental e interpretativista, sendo a ACD de Fairclough (2003, 2016) e os estudos sobre a Multimodalidade dos textos (Kress, 2003, 2010), incluindo a GDV (Kress; Van Leeuwen, 2021), os instrumentos para análise e interpretação dos dados.

Propomos a análise crítico-comparativa de dois documentos autênticos e que consideramos representativos para a pesquisa documental. O texto literário *1984*, de George Orwell, publicado pela primeira vez em 1949 e, a obra recente, *1984 The Graphic Novel*, de Matyáš Namai (2021), a transdução do texto *1984*, de Orwell para romance gráfico. Ambos compõem o *corpus* desta pesquisa.

Segundo Ahmed (2010, p. 2, tradução nossa), “a pesquisa documental é utilizada para investigar e categorizar fontes físicas, mais comumente documentos escritos, tanto em domínio público quanto privado”. Ela se refere à análise de documentos que contêm informações sobre o fenômeno que pretendemos estudar. Assim como em outros métodos de pesquisa, os dados devem ser manipulados cientificamente (Ahmed, 2010). Scott (1990 *apud* Ahmed, 2010) formulou critérios de controle de qualidade de dados para o tratamento de fontes documentais. São eles: autenticidade, credibilidade, representatividade e sentido, que devem atuar de forma interdependente e integrada na pesquisa documental. A autenticidade garante se a evidência é genuína e de fonte irrefutável; a credibilidade requer que a evidência seja típica de sua espécie; a representatividade prevê se os documentos consultados são representativos da totalidade dos documentos relevantes, e o sentido estabelece se a evidência é clara e compreensível (Ahmed, 2010).

Sabemos, entretanto, que um romance literário e sua transdução são fontes

¹⁷ Disponível em: <https://www.matyasnamai.com/about> Acesso em 06 jan. 2025

inesgotáveis de informações para possibilitar a análise crítico-discursiva e multimodal de todas as representações nelas presentes. Nesse sentido, conforme orienta Ahmed (2010), é necessário que haja a seleção e redução de dados sem perda significativa de informações. O intuito é que os dados adquiram proporções manejáveis de forma a facilitar o trabalho de análise. Uma das formas de realizar o processo de redução de dados é, segundo o autor, segmentar o grande volume de informações em determinados temas e padrões, para então interpretá-lo, utilizando algum esquema.

A mesma escolha metodológica foi adotada por Pinheiro (2011), ao realizar análise crítico-discursiva do texto literário *As Brumas de Avalon*. A autora respaldou sua escolha, utilizando o conceito de *fragmentos de discurso*, elaborado por Jäger (2001). Nas palavras da autora: “Trata-se de um texto ou parte de um texto que lida com um certo tema, sendo que, em um texto, podem estar contidos vários fragmentos de discurso, os quais aparecem entrelaçados” (Jäger, 2001, tradução de Pinheiro, 2011, p.47).

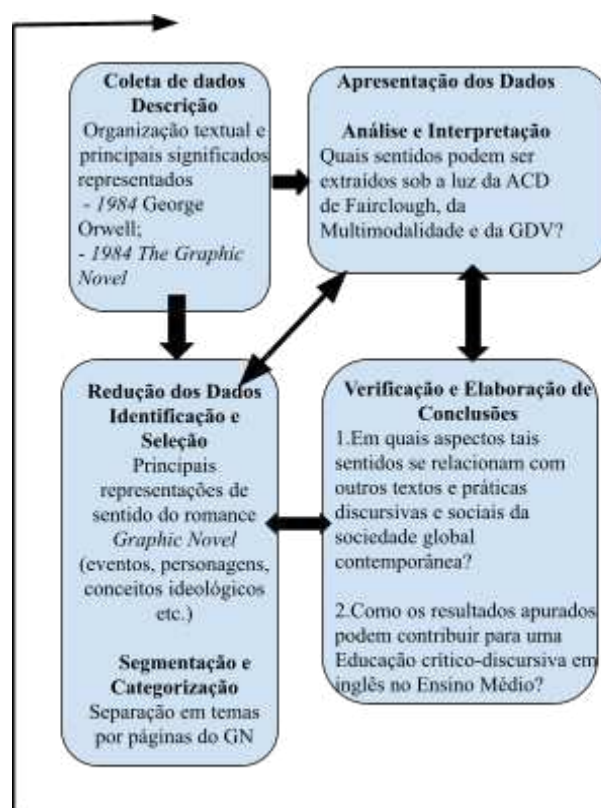
Para a análise de um *corpus* extenso como uma obra literária, Pinheiro (2011), concluiu que, ao definir as questões norteadoras e objetivos de pesquisa, é possível delimitar os temas que serão investigados, viabilizando, assim, a escolha dos trechos ou fragmentos de discursos que constarão na análise.

A segmentação em temas, portanto, foi o critério que utilizamos tanto para dimensionar as potencialidades de sentidos contidas na obra de Orwell e no romance gráfico, quanto para apresentar os trechos nos quais realizamos a análise crítico-comparativa sob a luz da ACD, da Multimodalidade e da GDV no *corpus* da pesquisa.

Dessa forma, as etapas da pesquisa que adotamos seguiram o modelo interativo para análise de dados qualitativos, proposto por Miles e Huberman (1994 *apud* Ahmed, 2010) que envolvem três fases: 1) Redução de dados, 2) Apresentação de dados e 3) Verificação e Elaboração de Conclusões.

Ilustrando e adaptando o modelo interativo de pesquisa qualitativa documental, elaborado por Miles e Huberman (1994) para a proposta e etapas desta pesquisa, temos o seguinte desenho:

Figura 5: Etapas da Pesquisa



Fonte: Adaptado de Miles e Huberman (*apud* Ahamed, 2010, p. 12)

Como podemos ver nas etapas do desenho, a fase de Coleta de Dados lidará com o processo de descrição do *corpus*. Nesta etapa, descrevemos a composição estrutural dos dois livros utilizados, encadeando análises iniciais concernentes às fases de Análise e Interpretação, assim como a verificação e elaboração de considerações finais preliminares.

Após a apresentação da estrutura dos dois livros, passamos à fase de Redução dos Dados, na qual realizamos as etapas de Identificação, Seleção, Segmentação e Categorização.

O romance gráfico (RG) foi o ponto de partida para o processo de segmentação e categorização, pois se trata de uma obra majoritariamente visual, permitindo a identificação dos temas em tempo mais célere.

A primeira etapa da segmentação dos dados foi numerar as páginas do romance gráfico. Marcamos como página 1 aquela em que a narrativa gráfica se inicia, isto é, onde há a primeira página de apresentação, segundo Eisner (1989): *Part One* e *Chapter One*. Como

última página, consideramos a de número 278, isto é, a página com a minibiografia do artista transdutor, a qual contém o texto *About the Artist*.

Concluída a etapa de numeração das páginas, iniciamos a leitura multimodal criteriosa de cada página do RG, com o intuito de verificar as representações e significados mais evidentes. Para a identificação do conteúdo retratado, atribuímos a cada representação uma palavra ou expressão-chave que sintetiza seu tema e que permite, ao mesmo tempo, identificar e categorizá-la, de acordo com o significado ideacional a que diz respeito. Por exemplo: *Newspeak, Ideological and Political Issues, Technology* etc.

Devido ao grande volume de informações e conteúdos obtidos, categorizamos os significados identificados por temas em quadros, de forma a organizá-los e a nos possibilitar uma visão ampla e panorâmica da extensão e da ocorrência dos conteúdos e discursos retratados. Esta etapa, portanto, consistiu em:

- 1) leitura, identificação por palavras-chave e registro escrito de temas em cada página do RG na qual eles ocorreram;
- 2) análise, categorização e agrupamento dos temas recorrentes ou afins, desencadeando, subtemas;
- 3) síntese de todos os temas encontrados, agrupados em quadro único, o Apêndice no final deste trabalho, com o número de páginas de ocorrência - o que levou a uma visão panorâmica da emergência e recorrência desses temas, ao longo de toda a narrativa gráfica.

Finalmente, apresentada a relação dos temas encontrados a partir do processo de segmentação e categorização, procedemos à análise comparativa, crítico-discursiva e multimodal das amostras, seguida da discussão dos resultados e a elaboração das considerações finais.

Em relação às categorias que elegemos para a análise crítico-discursiva e multimodal das amostras, em um primeiro momento, elas abordam o Modelo tridimensional para análise de Fairclough (2016). No âmbito linguístico-discursivo, a análise empregará as categorias: i) o significado de algumas palavras: *memory hole, Victory Mansions, Big Brother*; ii) a análise linguística dos principais slogans: *Big Brother is watching you, War is Peace, Ignorance is Strength, Freedom is Slavery* e outras orações com as quais estabelecemos comparação no romance gráfico.

No âmbito da prática discursiva, abordaremos a interdiscursividade, isto é, a cadeia dos textos originados a partir da obra *1984*, assim como a dialogia e semelhança dos temas nela encontrados com discursos que circulam em textos midiáticos atuais.

Quanto à prática social, pretendemos trazer à tona o caráter sociopolítico e ideológico

do conteúdo de *1984*, estabelecendo relações com contexto político da época da publicação do romance e os ecos que ressoam no cenário político mundial atual. Alguns exemplos de temas para essa análise englobam aspectos sobre a forma e as razões pelas quais acontecem a vigilância em *1984* e a vigilância algorítmica atual, além das questões que promovem o estado de guerra constante em que se encontra o cenário político e econômico da Oceania e o dos dias atuais. A realidade fabricada pela linguagem, criada pelo Partido, a fim de instaurar um regime totalitário que se inicia no discurso e se estende às relações interpessoais e às práticas sociais - o que se assemelha muito ao fenômeno atual das *fake news*.

No que concerne à GDV, trataremos da análise dos significados presentes nos complexos multimodais representados na transdução, considerando as três metafunções. Na metafunção representacional, abordaremos o conteúdo da narrativa, identificando personagens, conceitos, processos e circunstâncias. A distância e o ângulo pelos quais esse conteúdo é mostrado ao leitor são os principais aspectos da metafunção interacional que abordaremos. A forma pela qual tais sentidos se articulam e se combinam na composição da página, considerando o valor da informação, a saliência e as cores utilizadas para o arranjo multimodal completam a análise, com as categorias da metafunção composicional.

O quadro abaixo sintetiza os aspectos e categorias que pretendemos utilizar na análise, considerando a multimodalidade presente nos textos:

Quadro 8: Categorias de Análise

Âmbito linguístico-discursivo através da ACD: três significados: acional, representacional e identificacional; Interdiscursividade; Ideologia e Hegemonia.
--

Âmbito Imagético: Metafunções representacional, interacional e composicional
--

Fonte: Elaborado pela autora

4 ANÁLISE DOS DADOS

4.1 A composição estrutural das duas versões

A descrição dos dois livros que compõem o *corpus* de pesquisa foi a primeira fase da Coleta e Apresentação dos dados, conforme apresentado na Figura 5, acima. Esta seção,

portanto, desdobra-se na descrição dos dois livros, enquanto objetos repletos de sentidos em sua constituição material e estrutura composicional.

Em primeiro lugar, apresentaremos a estrutura composicional e material de uma das edições do texto de Orwell, publicada em 1961, utilizada para esta pesquisa. Logo após, segue a apresentação do livro de Namai, publicado em 2021. Finalizada esta apresentação, teceremos a análise crítico-comparativa entre os dois livros, suas semelhanças, diferenças e potencialidades de sentido.

4.1.2 *1984* em palavras (Orwell, 1961)

O livro *1984* que utilizamos para a coleta de dados foi editado em inglês, em 1961, pela *Signet Classics*, uma subdivisão do Grupo da Editora Penguin¹⁸. Trata-se da edição do texto de George Orwell, que foi publicado pela primeira vez em 1949, após a morte do autor em 1948. A edição analisada é simples, de tamanho pequeno, impressa em papel jornal, leve para a leitura e o manuseio, o que lembra algumas “Edições de Bolso” atuais.

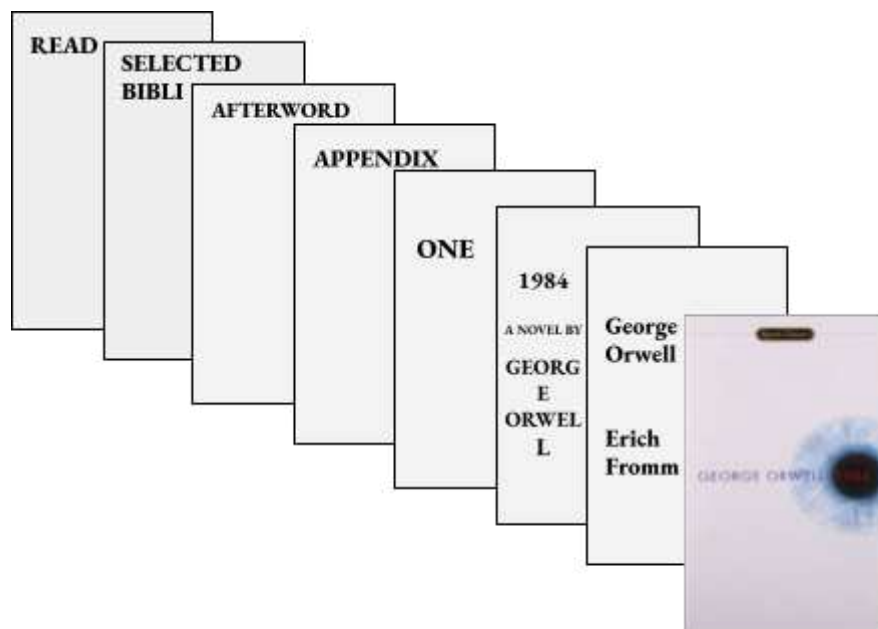
Além do texto autoral de Orwell e das informações catalográficas, a edição traz textos complementares. Na primeira página do livro, há dois parágrafos que podem ser compreendidos como minibiografias de George Orwell (1903 - 1950) e de Erich Fromm (1900 - 1980), autor do Posfácio em inglês contido na edição. O posfácio de Fromm localiza-se após o término do texto literário de Orwell, na parte final do livro, seguido pela seção “Selected Bibliography” que traz títulos de catorze obras produzidas por Orwell em ordem cronológica. Em seguida, há uma lista com catorze títulos de referências críticas sobre as obras do autor. A edição termina, apresentando outra lista intitulada “Read the Top 20 Signet Classics”, com títulos de outros clássicos da Literatura, publicados pela mesma editora.

Os textos complementares pertencentes à edição da *Signet Classics* (1961) pretendem contextualizar, de forma geral e introdutória, a vida do autor e a sua produção literária para o leitor que, porventura, os desconheça. Além disso, eles permitem ao leitor saber que outros autores escreveram sobre a obra de Orwell e que a mesma editora publicou outros clássicos da literatura.

¹⁸ Adotamos as edições do texto de Orwell e a transdução de Namai em língua inglesa por duas razões: 1) a minha atuação profissional como professora de inglês no Ensino Médio e, por isso: 2) um dos objetivos da pesquisa visa dimensionar as potencialidades do texto literário e de sua transdução em inglês para tê-lo como referência e *design* disponível para professores de inglês Ensino Médio.

Podemos esquematizar a distribuição das seções da edição de *1984*, produzida pela *Signet Classics* (1961), na imagem seguinte:

Figura 6: A capa e as seções de *1984* (Orwell, 1961)



Fonte: Elaborado pela autora¹⁹

A narrativa literária de Orwell na edição da *Signet Classics* é dividida em três partes e um Apêndice (*Appendix*), intitulado “The Principles of Newspeak”. Cada uma das três partes narrativas é subdividida em capítulos. O narrador é onisciente e relata, na terceira pessoa do singular, os eventos que ocorrem ao longo da trama e os pensamentos de Winston, o protagonista. As sequências textuais que organizam o enredo pertencem aos tipos descritivo e narrativo. Embora exista a linearidade pressuposta no percurso de leitura típico dos textos produzidos no modo verbal escrito, percebemos ao longo da narrativa nessa edição, marcas de saliência tipográfica e de formatação em algumas palavras e expressões, o que será melhor explorado futuramente neste trabalho.

A primeira parte da narrativa, *One*, possui oito capítulos. Nesta etapa, conhecemos Winston, o protagonista, e a maneira como ele se sente sendo vigiado e dominado pelo antagonista, o Big Brother, ou o Partido *IngSoc*, em Londres. Nesta seção, também são descritas as circunstâncias e o cenário: a Oceania e os elementos que a caracterizam como

¹⁹ Imagem da capa do site Biblio.com . Disponível em: <https://www.biblio.com/9780451524935> Acesso em: 7 ago. 2023

uma sociedade opressora e limitadora da liberdade e da vida das pessoas. Ainda, sabemos do estado de guerra constante, das pessoas sendo vigiadas e da manipulação de informações através de efeitos de linguagem e do uso de tecnologias, tanto para a vigilância quanto para o controle social.

A segunda parte, *Two*, se subdivide em dez capítulos²⁰ e aborda o encontro amoroso entre Winston e Julia e o relacionamento que eles mantêm, até serem capturados pela *thoughtpolice*. Antes de serem presos, porém, eles revelam a O'Brien a vontade de derrotar o Partido, pois Winston pensa que O'Brien é um detrator infiltrado no Partido interno (o alto escalão do Partido). Entretanto, O'Brien trai a confiança de Winston e de Julia para prendê-los e levá-los à tortura.

A terceira e última parte da narrativa, *Three*, possui seis capítulos e, ao longo da leitura, dentre outras informações, sabemos dos métodos de tortura aplicados a Winston, no *Ministry of Love*, para fazê-lo mudar de ideia e amar o Partido. No *Ministry of Love*, outras pessoas que supostamente cometeram algum crime contra o Partido são torturadas. Lá é onde se localiza a *Room 101*, o mais temível método de tortura.

Finalmente, o *Appendix* trata da *Newspeak* - a língua que está em implantação na Oceania. Ela ainda não é a língua oficial e está em reelaboração, com a Décima Primeira edição do *Newspeak Dictionary*. O jornal local, *Times*, traz os principais artigos escritos em *Newspeak* e, segundo o narrador, a expectativa é de que ela substitua a *Oldspeak* (ou *Standard English*) por volta de 2050. O *Appendix* é a única seção do texto de Orwell que possui título: "The principles of Newspeak". As demais seções e os capítulos são apenas enumerados: *One*, *Two*, *Three*, garantindo a ordem sequencial da narrativa.

Para possibilitar uma visão panorâmica da profusão de temas encontrados em *1984*, elaboramos um quadro que representa e sintetiza a organização do romance em sua forma estrutural e em partes de seu conteúdo. Os assuntos citados em cada seção do quadro não são títulos de capítulos que se desdobram ao longo das Partes *One*, *Two* e *Three*, e sim alguns dos temas presentes em cada seção.

²⁰ Outras edições podem trazer nove capítulos na *Part Two*. Dessa forma, o conteúdo do Capítulo 10 da edição que analisamos é apresentado no Capítulo 9 nas edições com nove capítulos.

Quadro 9: Alguns dos temas de *1984* (Orwell, 1961)

Some themes in <i>1984</i> by George Orwell (1950)	
Part One	Telescreens/ Winston's Diary/ <i>Big Brother is watching you!</i> <i>Thoughtcrime/ Thoughtpolice/ War is Peace/ Ignorance is strength/</i> <i>Freedom is Slavery/ Doublethink/ Down with Big Brother/</i> <i>Two Minutes Hate/ Newspeak /Minitrue, Miniluv, Minipax, Miniplenty/</i> <i>Memory holes/ Speakwrite/ Language destruction/ Literature</i> <i>destruction/Thoughtcrime is death</i>
Part Two	Julia and being a woman in the Party/Julia's love for Winston/Julia and Winston's secret affair/O'Brien as a political conspirator/ Mr. Charrington and the past/The past objects/ memories/ Ministry of Love/Love as a rebellion act/Staying human and alive/ The war as an invention/Hope from the proles/Winston's feeling better/ THE BOOK
Part Three	Winston's pain/The Party criminals/The Ministry of Love/ Forced-labor camps/Bribery/Favoritism/Prostitution/Homosexuality/ The place where there is no darkness/God is power/The past was alterable/A civilization founded upon hatred/Power is inflicting pain and humiliation/Room 101/ $2+2 = 5$
Appendix	<i>The principles of Newspeak/Purpose/Dates/</i> Ninth and Tenth Dictionary Edition/Oldspeak/Vocabulary A: Business and everyday life/ Grammar/Vocabulary B: Political purposes/Vocabulary C: Scientific and Technical Terms

Fonte: Elaborado pela autora

Por se tratar de obra profusa e abundante em temas, não conseguimos expor nesta seção todos os temas que ela comporta.²¹

Almejamos, dessa forma, dimensionar a diversidade temática que pode emergir da leitura e da interpretação, quando o texto literário é utilizado como *design* disponível para a educação linguística crítica na Educação Básica. Chamamos a atenção para o fato de que, em sala de aula, a partir da compreensão e interpretação de cada um dos temas elencados, é possível estabelecer relações dialógicas, tanto com a vida pessoal dos leitores, quanto com a vida social e com o contexto sociocultural ao qual pertencem, como também o contexto social global. Vamos aqui sempre lembrar que os temas tratados nos textos literários transcendem a vida dos personagens, ecoando as vivências humanas universais.

²¹ A compilação mais detalhada de temas encontrados e transduzidos no romance gráfico está sintetizada no Apêndice deste trabalho.

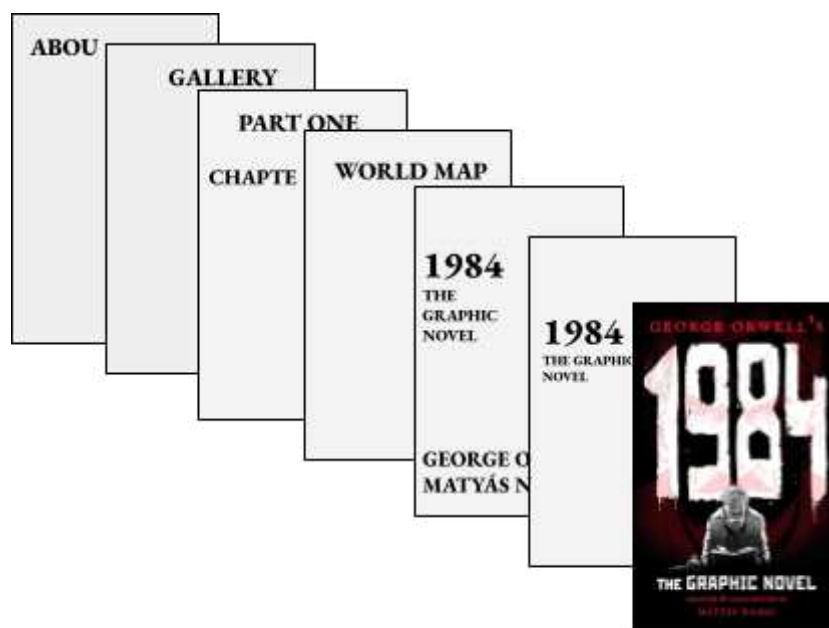
4.1.3. *1984* em palavras e imagens (Namai, 2021)

Enquanto a edição de *1984*, produzida pela *Signet Classics*, se caracteriza pela leveza e facilidade de manuseio e simplicidade, a edição que traz a transdução feita por Matyáš Namai (2021) em romance gráfico não possui os mesmos atributos. *1984 The Graphic Novel* é uma edição mais sofisticada e imponente, na qual a produção artística é marcante. É uma publicação da Pallazo Editions Ltd., editada em Londres em 2021. O tamanho é o de um livro grande e pesado. O papel das páginas é branco e espesso e as ilustrações e o texto encontram-se em preto e branco, com variações em cinza e algumas imagens ou detalhes em vermelho. Embora a paginação não seja marcada por números, a edição possui aproximadamente duzentas e oitenta páginas que se distribuem em Partes e Capítulos da narrativa literária transduzida, além das seções complementares. A edição também está disponível na versão em *e-book*.

A primeira seção, após as páginas introdutórias com o título da obra e as informações catalográficas, é um mapa-múndi - *World Map*. Ele localiza os territórios *Oceania*, *Eastasia* e *Eurasia*, os quais encontram-se em guerra na narrativa de Orwell. Após a seção do mapa, a narrativa gráfica inicia-se, desdobrando-se, como na obra de Orwell, em três partes que compõem os vinte e três capítulos da narrativa visual. Depois da narrativa transduzida, o transdutor/cartunista nos contempla com a seção *Gallery* e, para finalizar, em seguida, temos a seção intitulada *About the Artist*, com um pequeno texto sobre a vida do transdutor.

No diagrama a seguir, podemos visualizar as seções da obra transduzida e suas respectivas seções complementares:

Figura 7: A Capa e as seções de *1984 The Graphic Novel* (Namai, 2021)



Fonte: Elaborado pela autora²²

Assim como na edição do texto de Orwell, publicado pela *Signet Classics* (1961), os textos complementares na edição da *Pallazo Editions* (2021) cumprem a função de contextualização, seja da narrativa em si, como o *World Map*, ou do trabalho semiótico do autor, como a *Gallery*, ou da vida do autor - a seção com a minibiografia.

Em nossa análise, o *World Map* cumpre duas funções. A primeira é a contextualização do cenário do enredo, apresentando a localização dos personagens-territórios: *Oceania*, *Eurasia* e *Eastasia*, sendo estes, ao mesmo tempo, circunstâncias de lugar da narrativa. A segunda função do mapa, mais velada, que será melhor compreendida ao longo da leitura, é a sugestão da disputa, ou melhor, da guerra constante travada entre os três territórios. Há, além dos limites desses territórios demarcados no mapa, a área denominada “Disputed”, sugerindo, assim, a rivalidade entre eles.

Na narrativa de Orwell, o autor descreve as circunstâncias e a localização desses territórios, utilizando-se de recursos semióticos linguísticos, típicos do modo verbal, como substantivos, adjetivos e advérbios de lugar, por exemplo. Namai, por sua vez, ao transduzir tais sentidos para a narrativa visual, os retratou, utilizando-se do mapa - um gênero discursivo

²² Capa retirada do site Pallazo Editions. Disponível em: <https://www.pallazoeditions.com/adult-titles/george-orwell%27s-1984> Acesso em: 7 ago. 2023

multimodal já utilizado cultural e socialmente com o propósito de localização. Abordaremos melhor a composição semiótica do mapa na seção 4.3 .

Logo após a apresentação do *World Map*, inicia-se a narrativa literária transduzida, cuja estrutura organizacional segue a ordem e divisão do romance de partida ou fonte: a separação em três seções (*Parts*) e dessas seções em Capítulos (*Chapters*). Assim, como na obra de Orwell, a *Part One* possui oito capítulos, a *Part Two* possui nove capítulos e a *Part Three*, seis capítulos, totalizando vinte e três capítulos. Na obra de Namai (2021) não há a seção *Appendix*, presente na obra de Orwell.

Ao longo da narrativa gráfica, cada parte ou capítulo iniciado é separado por um painel ilustrativo que ocupa a página inteira, o que Eisner (1989) denomina “página de apresentação” (*splash page*), uma das características típicas do gênero. Junto ao painel visual da página de apresentação do capítulo ou parte, há uma frase, ou expressão verbal que se vincula ao conteúdo narrativo que será apresentado. Essa informação verbal funciona como um título, introduzindo algum dos temas tratados no capítulo que se inicia. Assim, sintetizando: para cada capítulo ou parte iniciada, há uma página de apresentação com elementos semióticos visuais e verbais que concernem ao conteúdo da seção seguinte. Abaixo, apresentamos a divisão da narrativa visual em seções e respectivos capítulos intitulados pelo transdutor/*designer*. A informação visual de algumas dessas páginas poderá ser visualizada futuramente na seção das análises.

Figura 8: Distribuição dos Capítulos em *1984 The Graphic Novel* (Namai, 2021)

PART ONE

PART ONE CHAPTER 1 DOWN WITH BIG BROTHER	CHAPTER 2 THOUGHTCRIME DOES NOT ENTAIL DEATH...	CHAPTER 3 IN HIS WAKING THOUGHTS HE CALLED IT THE GOLDEN COUNTRY.	CHAPTER 4 DAY BY DAY AND ALMOST MINUTE BY MINUTE THE PAST WAS BROUGHT UP TO DATE.
CHAPTER 5 ZEAL WAS NOT ENOUGH. ORTHODOXY WAS UNCONSCIOUSNESS.	CHAPTER 6 THE SEXUAL ACT, SUCCESSFULLY PERFORMED, WAS REBELLION. DESIRE WAS THOUGHTCRIME.	CHAPTER 7 PROLES AND ANIMALS ARE FREE.	CHAPTER 8 TO DO ANYTHING THAT SUGGESTED A TASTE OF SOLITUDE, EVEN TO GO FOR A WALK BY YOURSELF, WAS SLIGHTLY DANGEROUS.

PART TWO

PART TWO CHAPTER 1 NOT TO LET ONE'S FEELING APPEAR AT ONE'S FACE WAS THE HABIT THAT HAS ACQUIRED THE STATUS OF AN INSTINCT.	CHAPTER 2 THEIR EMBRACE HAD BEEN A BATTLE, THE CLIMAX A VICTORY. IT WAS A BLOW STRUCK AGAINST THE PARTY. IT WAS A POLITICAL ACT.	CHAPTER 3 "WE'RE NOT DEAD YET", SAID JULIA PROSAICALLY.
CHAPTER 4 IT WAS AS THOUGH THEY WERE STEPPING INTENTIONALLY NEARER TO THEIR GRAVES.	CHAPTER 5 A MORNING CAME AND HE WAS MISSING	CHAPTER 6 ALL HIS LIFE, IT SEEMED TO HIM, HE HAD BEEN WAITING FOR THIS TO HAPPEN.
CHAPTER 7 ...HIS WHOLE LIFE SEEMED TO STRETCH OUT BEFORE HIM LIKE A LANDSCAPE ON A SUMMER EVENING AFTER RAIN.	CHAPTER 8 THEY HAD DONE IT, THEY HAD DONE IT AT LAST!	CHAPTER 9 THE BEST BOOKS, HE PERCEIVED, ARE THOSE THAT TELL YOU WHAT YOU KNOW ALREADY.

PART THREE

PART THREE CHAPTER 1 IN THE FACE OF PAIN THERE ARE NO HEROES.	CHAPTER 2 “THERE ARE THREE STAGES IN YOUR REINTEGRATION,” SAID O’BRIEN. “THERE IS LEARNING...,”	CHAPTER 3 “...THERE IS UNDERSTANDING...”
CHAPTER 4 “...AND THERE IS ACCEPTANCE.”	CHAPTER 5 THIS PLACE WAS MANY METERS UNDERGROUND, AS DEEP DOWN AS IT WAS POSSIBLE TO GO.	CHAPTER 6

Fonte: Elaborado pela autora

Como podemos verificar na Figura 8, apenas o Capítulo 6 da Parte 3 da narrativa visual não traz o título em expressão verbal na página de apresentação, diferente dos demais capítulos. No entanto, apesar de não ter sido demonstrado no esquema acima, além da informação verbal que identifica o capítulo, isto é: “Chapter 6”, o conteúdo visual do painel de página inteira representa a fachada de uma porta de entrada de um café/lanchonete e uma placa que identifica o lugar. A placa, em tamanho grande, onde está escrito o nome “Chestnut Tree Café” em letras grandes e maiúsculas e em saliência no painel, pode funcionar como o título do capítulo. Há, portanto, neste caso, a integração entre a informação verbal - o nome do lugar e também do capítulo e a informação visual - o desenho do lugar e a sua localização na esquina de uma rua, ocupando a página inteira. Essa integração multimodal na abertura do capítulo apresenta o cenário, ou seja, a circunstância de lugar, onde os eventos finais da narrativa acontecem - “Chestnut Tree Café.”

Conforme mencionamos anteriormente, além dos títulos que iniciam os capítulos, há outra diferença na estrutura composicional entre o texto de Orwell e o de Namai: a ausência da seção *Appendix*. Na obra de Orwell, o *Appendix*, como o próprio título informa, trata dos

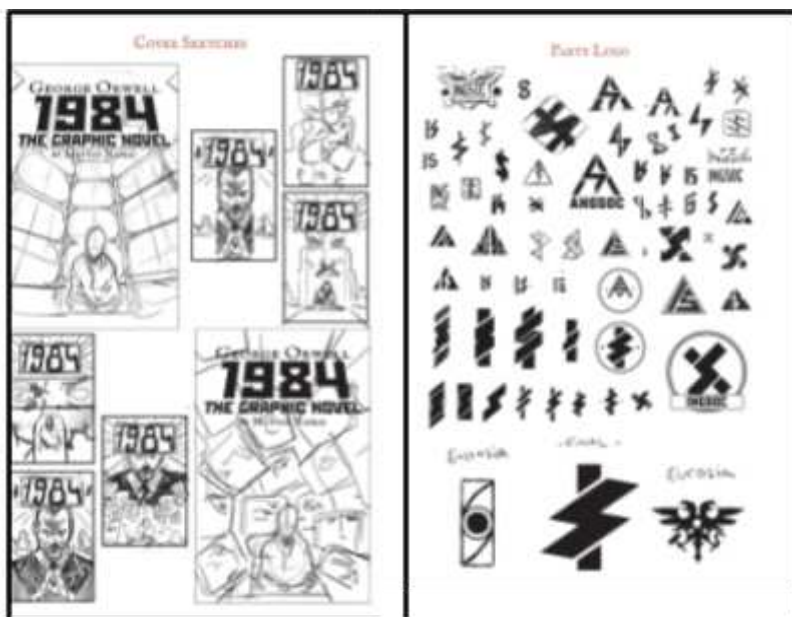
“Principles of Newspeak”, ou seja, da descrição da língua em implementação na Oceania pelo Partido.

De forma diferente, o que sabemos a respeito da *Newspeak* na obra de Namai é por meio dos diálogos entre alguns personagens, ou do pensamento de Winston (protagonista), quando ele explica o que está acontecendo nos balões narrativos. Logo, identificamos outra diferença entre a obra de Orwell e a de Namai, na qual o protagonista em Namai (2021) assume o papel de narrador. Este, no romance gráfico, também pode ser identificado nos balões de fala narrativos, os quais narram a história na terceira pessoa do singular. Além disso, o próprio artista, que, ao nos apresentar as cenas e circunstâncias através das imagens, nos mostra e narra, por meio das representações visuais, o contexto e participantes da história. No texto de Orwell, o narrador não é um personagem, mas sim uma terceira pessoa, não participante dos acontecimentos do enredo, porém onisciente deles.

Após o texto multimodal da narrativa gráfica, há a seção intitulada *Gallery*. Ao contrário do que estamos acostumados a conhecer, enquanto uma típica galeria de obras de arte no mundo real, nesta seção, o artista/transdutor registra parte do processo de seu trabalho semiótico, através da exibição de amostras da progressão de alguns desenhos que integram a narrativa multimodal. Ele apresenta ensaios ou *sketches* de suas criações como *designer*, cujos arranjos finalizados compõem as representações multimodais das páginas da narrativa transduzida.

A *Gallery* é dividida em subseções, de acordo com o tema ao qual cada protótipo de desenho pertence. Dessa forma, dentro dessa galeria, temos as subseções: *Variant Cover*, *Cover Sketches*, *Propaganda*, *Locations*, *Victory Mansions*, *Ministries*, *Miniluv*, *Uniforms*, *Party Logo*, *Characters*, *Side Characters*, *Various Labels*, *Miscellaneous*, *Page Working Process*. Abaixo, trazemos dois exemplos de duas seções da *Gallery*: *Cover Sketches*, à esquerda e, *Party Logo*, à direita:

Figura 9: Exemplos de ensaios da *Gallery*: Capa e Logomarca do Partido



Fonte: Adaptado de Namai (2021)

Ao conhecer essa galeria com amostras do processo de produção do autor/artista, nos aproximamos do seu trabalho artístico/semiótico (*sign-making*) enquanto *designer*, pois temos a oportunidade de ver a obra de arte como um *design*. Ou seja, um trabalho decorrente de escolhas previamente realizadas, após serem testadas, de acordo com os modos e recursos semióticos do meio no qual o autor está inserido e/ou próprios do gênero em questão, além das escolhas de estilo e objetivos de comunicação do autor. Dessa forma, as circunstâncias sociais que guiaram as escolhas de Namai foram as características do gênero *graphic novel*, integrando recursos semióticos do modo visual e do modo verbal. Além disso, o texto literário de Orwell, a obra-fonte ou de partida, atua como viés condutor e balizador dessas escolhas para organizá-las na composição da página e do conteúdo a ser retratado, acrescido do estilo do artista/transdutor enquanto *designer*.

Como recurso a ser utilizado em práticas de desenvolvimento do inglês como língua adicional, principalmente no Ensino Médio, o conteúdo da seção *Gallery* nos traz explicitamente as etapas/processos que envolvem o ato de criação e composição textual: o imaginar, o pesquisar, o pensar, o elaborar, o escolher/selecionar, o criar, o testar, o recriar, o fazer e o refazer, o escrever e o reescrever, até o finalizar e o publicar. Ou seja, qualquer objeto de criação (*design*) passa por várias etapas, nas quais as decisões e escolhas de produção são constantemente repensadas, refeitas, confirmadas ou modificadas e adequadas, até atingirem o propósito final.

Esse processo de experimentação, apresentado nessa “galeria”, pode nos conduzir à oportuna reflexão, principalmente com jovens leitores, de que uma obra de arte ou qualquer outro artefato cultural ou científico requer uma temporalidade na qual se desdobram processos que envolvem escolhas, tentativas e, às vezes, erros que se repetem e que podem resultar em algo viável, nem sempre o que queremos, mas o que conseguimos. Tal reflexão se faz necessária no contexto atual, no qual a temporalidade das ações, relações e até dos pensamentos e decisões têm adquirido, talvez por influência das tecnologias digitais, uma temporalidade também “quase digital”, na qual esperar e refazer são compreendidos como processos frustrantes e, por isso, indesejáveis.

Finalmente, como último texto da obra de Namai, temos uma minibiografia do artista/transdutor. Na seção *About the Artist*, sabemos um pouco sobre a sua atuação profissional e o seu hobby. Um desenho, simulando uma foto 3x4 com o seu rosto é apresentado acima do texto escrito. Por ser um “minitexto” que traz poucas informações sobre o artista, deduzimos que o mesmo pretende ser conhecido mais pela sua obra, potencialmente expressa nas páginas de *1984 The Graphic Novel*.

4.1.4. Análise crítico-comparativa das duas versões

Conforme podemos verificar, o intervalo de sessenta anos separa a edição de *1984*, editada pela *Signet Classics* em 1961, da edição produzida pela *Palazzo Editions* em 2021, no formato romance gráfico. A transdução, por mobilizar recursos semióticos comuns ao modo visual e típicos do gênero, constitui-se uma versão na qual foi necessária a escolha de recortes do texto verbal escrito por Orwell para compor a paisagem semiótica das seções e das páginas da narrativa multimodal.

De acordo com a análise da composição estrutural que realizamos, as escolhas semióticas são explícitas já na definição das seções que integram a edição do romance gráfico. A apresentação do *World Map* na introdução, por exemplo, para contextualizar a narrativa e também da *Gallery*, no final, no intuito de conhecermos um pouco sobre o trabalho semiótico do autor como *designer*, configuram exemplos das escolhas empreendidas pelo transdutor.

Da mesma forma, a omissão da seção *Appendix*, o que nos parece uma escolha justificável para o gênero *graphic novel*, uma vez que essa seção caracteriza-se, no texto de Orwell, pela metalinguagem, utilizando-se, para tanto, o modo linguístico/verbal. Ou seja, a composição e o funcionamento da nova língua/linguagem (*Newspeak*) como instrumento de

poder e dominação na trama narrativa é explicada, utilizando recursos próprios do modo verbal, como a léxico-gramática e a pontuação.

Então, por se tratar de uma seção essencialmente sobre a língua em seu modo verbal falado e escrito, o *Appendix*, na obra de Namai, pode não ter encontrado forma de materializar-se, sob as escolhas do autor, de acordo com nossa análise. Por outro lado, a presença de gêneros com recursos visuais marcantes, como *World Map* e *Gallery*, são exclusivos da edição gráfica de Namai.

As diferenças de escolhas semióticas notáveis no processo da constituição material e estrutural dos dois livros corroboram um dos princípios da Semiótica Social (Hodge; Kress, 1988), que entende a produção do signo como um processo influenciado pelo interesse de comunicação de quem o produz, conciliando, assim, forma e conteúdo em sua composição.

Sabemos que, em relação à forma, o texto de Orwell é um texto no qual o modo verbal escrito é predominante. Isso nos sugere ser esse o modo semiótico mais próximo das experiências de comunicação de Orwell. Quando escreveu *1984* em 1948, Orwell já atuava como jornalista, ensaísta, crítico e escritor, utilizando-se, portanto, do modo verbal escrito para veicular suas ideias políticas, literárias e libertárias.

O conteúdo de *1984* condensa, portanto, de forma alegórica, a crítica que Orwell faz aos regimes políticos autoritários e opressores, expressando a sua visão afeita à liberdade de expressão e, provavelmente, a sua experiência de vida enquanto soldado no *front* de uma guerra e como jornalista em veículos de imprensa como *The Observer*. Ao inventar a *Newspeak*, Orwell demonstra a consciência de que a língua (gem) pode ser utilizada como estratégia de controle social, opressão e manipulação dos fatos e, assim, como fator determinante para a construção da realidade.

A *Newspeak* na narrativa de Orwell, portanto, está de acordo com o que Fairclough teoriza acerca do poder constitutivo do discurso, capaz de transformar a realidade social. Ou seja, a língua inventada e utilizada está a serviço de uma ideologia para a manutenção e hegemonia de determinado poder.

Da mesma forma, compreendemos que as escolhas de Namai, na produção do *graphic novel*, foram orientadas pelas condições pessoais e sociais que permeiam a vida do artista, dentre elas, a predileção por histórias gráficas.²³ Namai mobilizou características comuns ao gênero romance gráfico, utilizando-se para tanto, recursos visuais que comunicam a

²³ Em seu site na internet, o artista define-se como um “contador de histórias gráficas” e “artesão do desenho”, dentre “muitas coisas”. Disponível em: <https://www.matyasnaimai.com/about> Acesso em: 16 fev. 2024.

mensagem do texto de Orwell, mas sob o estilo, a perspectiva, os recursos, enfim, as suas escolhas, e, provavelmente, as da editora que publicou a obra.

Consideramos, assim, que, ambas as edições constituem *designs* ricos em sentidos a serem desvendados e explorados, pois percebemos nitidamente as condições de produção de cada livro, de acordo com os propósitos de comunicação que pretendem atingir. Tanto no âmbito da forma como no âmbito do conteúdo.

Para as práticas de aprendizagem de inglês como língua adicional no Ensino Médio, esses significados podem ser explorados em uma abordagem inter- ou transdisciplinar com o conhecimento e discussões sobre aspectos sociais, políticos e econômicos que tangenciam, por exemplo, a Geopolítica e o poder da linguagem na construção da realidade social na qual pretendemos viver e, também, na compreensão das etapas que são necessárias, enquanto trabalho semiótico com escolhas adequadas para a produção de signos/textos, a fim de alcançar os propósitos de comunicação. Assim, acreditamos que é possível estabelecer uma visão crítica a respeito dos discursos e dos saberes que permeiam as experiências discursivas e, como essas impactam ou não as práticas sociais e culturais em uma dimensão local e global.

Além disso, uma potencialidade inevitável que acreditamos que a transdução pode desencadear é o interesse dos jovens leitores pela obra de George Orwell e pela biografia do autor. O conhecimento de sua importância cultural para a Literatura de Expressão em Língua Inglesa e para a Literatura enquanto campo de produção artística e de conhecimento. É também a oportunidade de conhecer a Literatura como uma expressão de arte em determinado período histórico, e, simultaneamente, da própria História, dos anseios e das vivências da sociedade da época retratada. Ou seja, a Literatura como memória, história, arte, entretenimento e conhecimento.

Finalmente, também vemos oportunidade para refletir sobre as dificuldades que os artistas encontram para afirmarem-se enquanto profissionais, como foi o caso de George Orwell, antes de ter o reconhecimento por sua produção literária. Além disso, é oportuno pensar sobre o valor e o papel que qualquer produção artística ocupa socialmente, incluindo o valor atribuído pela própria escola. Por exemplo, nas práticas discursivas e sociais como a elaboração de diretrizes curriculares ou de programas que fomentem e promovam a leitura literária em inglês ou outras línguas na Educação Básica.

Encerrada a análise da composição estrutural de ambos os textos, passamos à análise da composição semiótica das páginas que compõem as duas versões.

4.2. A composição semiótica de *1984*: as capas das duas versões e o *World Map*

Iniciaremos pela descrição e análise da capa do texto de George Orwell (1961) e, em seguida, faremos a descrição e análise da capa da obra de Namai (2021). Logo após, traçaremos uma análise crítico-comparativa entre ambas as capas. Finalmente, procederemos à análise das páginas iniciais do romance gráfico, a seção *World Map*.

4.2.1. A capa da *Signet Classics* (1961)

Produzida em papel mais encorpado do que as demais páginas do livro, editadas em papel jornal, a capa da *Signet Classics* (1961) possui *design* simples, com fundo na cor branca, se estendendo por toda a página. Todo o conteúdo semiótico e multimodal da capa concentra-se no eixo horizontal, na metade da página, indicando, portanto, que a análise será baseada na metafunção composicional da GDV.

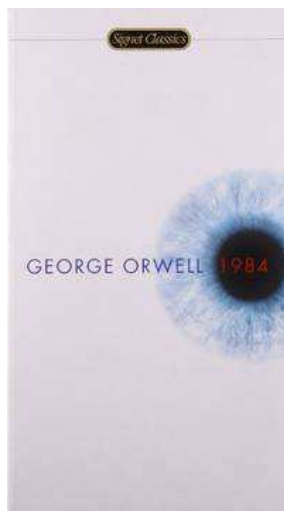
Na margem direita, há a imagem parcial da íris de um olho humano azul, cuja pupila na cor preta, funciona como pano de fundo para a circunscrição do número 1984, isto é, o título do romance, grafado em algarismos na cor vermelha. À margem esquerda, encontra-se o nome do autor - George Orwell - em letras maiúsculas e azuis, do mesmo tamanho que os algarismos 1984 do título em vermelho. Delineia-se, portanto, no eixo horizontal, uma linha que contém as informações linguístico-visuais e fundamentais sobre o romance - o nome do autor e o título. Tal linha ganha saliência por ser a única informação multimodal em cores da capa na cor branca, e por se situar na metade da página, sugerindo, assim, o caminho de leitura da esquerda para a direita.

Considerando a metafunção composicional da GDV, lemos, então à esquerda (o que já é conhecido/dado), o nome do autor “George Orwell”, o qual atravessa o centro da página branca com letras grandes em azul, sendo que as letras finais, “-WELL”, sobrepõem-se a uma parte da íris azul já à direita, conferindo o efeito de tom sobre tom. Ao continuarmos a leitura da linha, vemos o número 1984 em vermelho à direita (o novo/a informação nova), ou seja, o título, o qual recebe destaque/saliência, devido ao contraste entre a cor vermelha dos algarismos 1984 dentro da pupila na cor preta.

Para finalizar a descrição das informações contidas na capa, uma pequena tarja ou selo com a inscrição *Signet Classics* em letras menores do que o título e o nome do autor, em itálico e na cor dourada com o fundo preto, está posicionada na parte central superior, identificando a editora da publicação.

Abaixo, temos a imagem da capa a qual acabamos de descrever:

Figura 10: A Capa de *1984* (1961)



Fonte: biblio.com²⁴

Quais sentidos podemos atribuir a partir da superfície semiótica que se encontra na capa da editora *Signet Classics*?

De acordo com Kress e Van Leeuwen (2021), estamos diante de uma estrutura simbólica, pois a imagem da capa nos sugere algo sobre o conteúdo da obra, nos apresentando elementos metafóricos em uma composição metonímica multimodal. Em uma estrutura de atribuição simbólica, como no caso em análise, existem dois participantes: “o Portador, cujo significado ou identidade é estabelecida na relação, e o Atributo Simbólico, que incorpora tal identidade ou significado e os confere ao Portador” (Kress; Van Leeuwen, 2021, p. 102, tradução nossa).

Na imagem da capa, podemos considerar como o participante portador o nome do autor, George Orwell, à esquerda, expresso no modo verbal. O atributo simbólico, por sua vez, situado à direita, como a informação mais relevante da composição, é representado pela imagem do olho humano, podendo este ser uma metáfora para os olhos do autor, ou de dois personagens principais da obra em questão: Winston, o protagonista, ou o Big Brother, o antagonista. Ambos “criações” ou “criaturas” inventadas por Orwell, que, enquanto escritor, preocupou-se em enxergar a realidade de sua época e registrá-la em suas obras com forte teor político crítico-reflexivo.

O olho humano, portanto, como atributo simbólico na capa, pode sugerir dois tipos de conotações. Na primeira, a realidade de *1984* pode ser vista pelo ponto de vista do autor da

²⁴ Disponível em: <https://www.biblio.com/9780451524935> Acesso em: 15 fev. 2024.

narrativa, que, na época, era a projeção de um futuro medonho e assustador, beirando ao absurdo, tornando-se, assim, a razão pela qual a obra ganhou a classificação de narrativa distópica por alguns críticos literários.

Na segunda conotação, podemos inferir que a mesma realidade, a qual se encontra representada na capa pelo número *1984*, em saliência na cor vermelha, é vista pelos olhos dos personagens principais criados pelo autor: Winston e Big Brother. Aqui lembramos o *slogan*, dentro da narrativa, “Big Brother is watching you”, um dos principais *slogans* do Partido, liderado por Big Brother. O olho humano retratado na capa, portanto, pode simbolizar a vigilância promovida pelo Big Brother, que, na narrativa de Orwell, é realizada pelas teletelas/*telescreens* e, cujo discurso impetrado pelo Partido, o qual Big Brother lidera, promove e exalta o ódio. Na composição da capa, portanto, o “olho” do Big Brother pretende controlar tudo o que acontece em *1984*, motivo pelo qual, supomos, a pupila contém e reflete todos os algarismos que compõem o ano 1984 em vermelho, cor esta, por sua vez, que pode simbolizar o ódio contido em seus olhos, ou seja, na realidade que está projetada em *1984*.

Logo, a cor vermelha dos algarismos pode ter dois significados: ela pode ser interpretada como alerta, valor simbólico, convencionalmente atribuído a essa cor na cultura ocidental (como em algumas placas de trânsito) ou como ódio, sentimento comum na realidade retratada em *1984*. Sabemos que a expressão de algumas emoções como raiva, ódio e vergonha são representadas visualmente pela cor vermelha nas culturas ocidentais.

Em *1984*, a palavra ódio/*hate* é utilizada para nomear não só o sentimento, como também eventos e circunstâncias: *The Hate Hour*, *The two-minute hate*, *The Hate Week*. Assim, o ódio é tão presente na sociedade vigiada que justifica-se como discurso, como produção, distribuição e consumo de vários gêneros discursivos, até materializar-se em eventos, ações individuais e práticas sociais.

Finalmente, ponderamos que as cores branca do fundo da capa e azul da íris do olho representado, podem evocar três interpretações. A primeira, diz respeito à origem e à ascendência dos participantes: o autor, o protagonista, o antagonista, ou os três juntos. Tanto o autor como os personagens Winston e Big Brother possuem ascendência e etnia branca, conforme o narrador nos informa na narrativa de Orwell. A imagem simbólica da capa, pode ser, então, em uma primeira camada de sentidos ali presentes, o olhar dos três homens brancos sobre a realidade sangrenta (em vermelho) de *1984*.

Em uma instância de sentidos mais profunda, considerando o enredo da narrativa, por ser uma composição metonímica, ou seja, o olho está parcialmente representado, e não completo, sendo apenas um olho e não os dois do corpo humano, a imagem desse olhar

parcial sugere que a realidade vista é restrita ao olhar de quem a vê. Ou seja, nem tudo é permitido ver no contexto de *1984*, pois é a realidade onde a censura das relações e das informações é promovida e reforçada. Essa interpretação pode ser corroborada com um dos *slogans* do Partido: “Ignorance is strength.”

Na terceira perspectiva de interpretação, a cor branca no fundo da capa pode representar o vazio, a falta de memória e a sensação de solidão que o personagem Winston sente ao ser subjugado pelo autoritarismo e vigilância do Big Brother. A ausência de relações, isto é, um espaço que deve ser preenchido e que também denuncia a falta de memória em relação ao passado, dos laços sociais anteriores, cujos registros são apagados nos *memory holes*. Aliada a esse apagamento e “branco da memória” que impede a continuidade das relações, está a proibição de interagir socialmente, de construir (novas) relações e afetos, pois há a censura dos contatos pessoais, do pensamento e da vida em cores. Há, assim, o vazio, representado na capa pela monotonia e vastidão que a cor branca evoca.

Finalizada a análise da capa de *1984* da *Signet Classics* (1961), passamos à análise da capa da Pantheon Editions (2021).

4.2.2 A capa da *Pantheon Editions* (2021)

A capa da edição *1984 The Graphic Novel* pode ser visualizada na Figura 10 e traz em um trabalho semiótico artístico e sinestésico. Ao contrário da *Signet Classics* (1961), ela possui a cor preta sólida ao fundo e, para fins de descrição e análise, podemos dividir a informação multimodal nela contida em dois blocos. O primeiro bloco, na metade superior da capa, traz o título da obra de Orwell, *1984*, em números grandes, em contraste na cor branca e em alto relevo, sendo esta a informação mais saliente de toda a composição multimodal. Além dos algarismos com largura e altura maiores do que as demais informações verbais, o número 1984 está centralizado na metade superior da página, confirmando o destaque. Acima do número 1984, em letras grandes, maiúsculas e vermelhas, alinhada à mesma extensão da página que o número 1984 ocupa, encontra-se a expressão “George Orwell’s”. Ou seja, lendo a informação verbal de forma linear do primeiro bloco, na metade superior, em vermelho e branco, temos: “George Orwell’s 1984”.

Ao observarmos com mais atenção o título *1984* na cor branca, vemos alguns leves tracejados em vermelho, transpassando o número 1984 e ocupando mais da metade superior da página. Trata-se do desenho do rosto do personagem Big Brother, simulando o efeito de

uma marca d'água ou de uma sombra que observa o leitor em ângulo frontal, como se camuflado pelos grandes algarismos 1984.

O segundo bloco está abaixo do número 1984 e situa-se na metade inferior da página. Nele, há a continuidade do título da obra transduzida, o trecho *The Graphic Novel*. Esse trecho está escrito também em letras brancas em contraste com a cor preta de fundo e em alto relevo, porém com letras em tamanho e largura menores do que os algarismos que compõem o número 1984. Entre o número 1984 e a expressão *The Graphic Novel*, há a figura, em primeiro plano, de um homem da cintura para cima. Esse desenho é bem menor do que a imagem do rosto em segundo plano do Big Brother, quase escondida pelos números 1984. O desenho do homem possui efeitos de luz e sombra nas cores branca, preta e cinza. O homem parece sentado e curvado sobre um livro ou caderno, logo abaixo do número 1984. Ele está de óculos, cabisbaixo, escrevendo com caneta-tinteiro (há um pequeno pote ao seu lado direito, que deduzimos ser de tinta) em um livro ou caderno aberto, abaixo, a sua frente, ao alcance de suas mãos.

Logo abaixo da expressão *The Graphic novel* em letras brancas, está a informação *Adapted & Illustrated by Matyáš Namai* em letras pequenas maiúsculas e vermelhas - as menores letras da página. Assim, a informação verbal da página se completa na junção dos dois blocos de informações da parte superior e da parte inferior da página: “*George Orwell’s 1984 The Graphic Novel Adapted & Illustrated by Matyáš Namai*”.

Os dois blocos de informação se integram também no desenho da capa, pois o corpo do Big Brother, que não é explicitamente mostrado, pode ser deduzido pelo leitor como se estivesse atrás do homem curvado, na metade inferior da página, em continuidade com o seu rosto na metade superior. A cor preta ao fundo auxilia escondê-lo, mas, ao mesmo tempo, permite a inferência de sua presença completa e não apenas a de seu rosto.

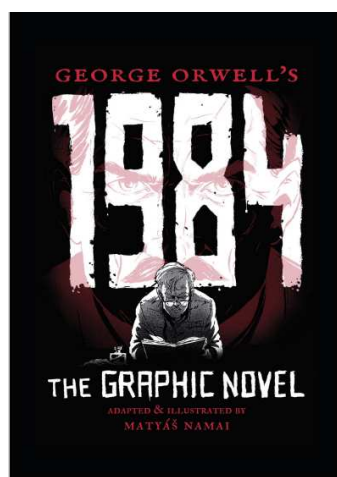
No início desta descrição, mencionamos que o trabalho semiótico da capa é artístico e sinestésico. Essa avaliação nos ocorre, pois percebemos ser um trabalho multimodal cuidadosamente elaborado para apresentar informações fundamentais da obra logo na capa.

Quanto à sinestesia, ela se deve ao fato de que, além dos recursos verbais e visuais presentes e da textura normal que esperamos ter da página de uma capa de livro, que poderia ser a de um papel mais grosso, porém liso e fosco em toda a superfície, não é o que acontece nesta capa. As informações verbais em branco e vermelho, isto é, o nome da obra e dos autores se apresentam em alto relevo e em textura mais lisa. O efeito é como se as palavras tivessem sido vitrificadas, pois possuem mais brilho do que o fundo fosco preto, possibilitando a percepção sinestésica da composição, na qual se mesclam os modos visual,

verbal e tátil, intensificando ainda mais a saliência. No entanto, tais informações referentes ao modo tátil podem ser constatadas apenas ao manusearmos o livro físico, objeto de nossa análise, diferente do que pode ser observado com a experiência de leitura do livro em formato *e-book*.

A capa pode ser vista na ilustração abaixo:

Figura 11: A Capa de *1984 The Graphic Novel* (2021)



Fonte: Namai (2021)

Quais sentidos podemos atribuir a essa composição multimodal, tendo em vista a narrativa que ela apresenta em romance gráfico?

Primeiramente, em relação à forma, o minucioso trabalho multimodal e sinestésico realizado na apresentação da capa confirma o que Baetens e Frey (2015) informam a respeito do caráter mais elaborado da edição de um romance gráfico. Já na capa percebemos que se trata de um exemplar robusto e artisticamente trabalhado.

No que tange ao conteúdo, podemos notar que, considerando aspectos de saliência, como cores e tamanho, a composição da capa apresenta as cores dos desenhos que compõem o interior da narrativa que são: preta, branca, vermelha e tons de cinza.

Conforme veremos futuramente na análise semiótica das páginas, a cor preta, dentre outras funções que podem lhe ser atribuída nesta composição, é utilizada para marcar a obscuridade de certos momentos da narrativa. É uma forma de representar no enredo algo que está oculto e tem atmosfera sombria, como a identidade do Big Brother, por exemplo. Para isso, há, então, o efeito de luz e sombra, no emprego da cor branca e preta. A atmosfera de mistério, sombria, que ronda todo o cenário é o “pano de fundo” e coincide com a cor do fundo da página da capa. Na perspectiva do protagonista na capa, isto é, o homem que

escreve, a realidade de 1984 é uma vida de escuridão diante da hostilidade dos duros fatos vivenciados e impostos pelo sistema político regido pelo Big Brother.

Na narrativa gráfica, a cor branca é empregada para iluminar as cenas que se passam na realidade de 1984, juntamente com diversos tons de cinza, que contrasta com a cor preta e alguns destaques e detalhes em vermelho. O cinza, a mistura entre o branco e o preto, pode simbolizar o humor do personagem principal, como nas cores em que ele (o homem que escreve) é retratado na capa. É notável, na narrativa, o entristecimento e a angústia constantes de Winston que, na capa, aparece em cinza, curvado sob o sistema (os algarismos 1984), sob a imagem, o discurso e a vigilância do Big Brother, cujo rosto aparece transpassado entre os algarismos 1984 em tamanho bem maior, em posição de saliência, confrontando o leitor sorrateiramente em ângulo frontal e por trás da realidade escura e sombria.

Mencionamos que o vermelho é utilizado na narrativa gráfica para mostrar detalhes e destaques, o que na capa se torna importante na figura do rosto do Big Brother e nos nomes do autor e transdutor. Ao longo do romance gráfico, percebemos que o vermelho também é utilizado para expressar emoções, além de destaques. É a única cor além da paleta entre o branco e o preto, ou escala de cinza, presente nos desenhos. Poderíamos dizer, portanto, que as cores utilizadas na capa funcionam para introduzir as circunstâncias da narrativa, uma vez que, segundo a GDV, as circunstâncias podem ser representadas com contrastes entre cores, imagens e sombras no plano frontal e em segundo plano.

A capa também apresenta ao leitor os principais personagens, participantes do enredo. A imagem do Big Brother, em branco e vermelho, camuflada pelo número 1984 em branco, denota a sociedade opressora. Big Brother é o grande desencadeador da revolta e dos maus sentimentos e intenções de Winston. Este, o protagonista e o homem curvado retratado na capa. Winston escreve em um ato de desabafo, resistência, mas também por desobediência ao sistema, pois ele sabe que escrever é crime (do pensamento) na sociedade vigiada. Na capa, ele parece sustentar nas costas o peso do ano 1984. Então, também temos alguns dos principais processos (eventos) da narrativa registrados na capa: o ato de vigiar, observar sorrateiramente, realizado por Big Brother e os atos de resistir/aguentar o peso da realidade e, de algum modo, rebelar-se contra ela (ler e escrever), como faz Winston.

O tamanho do número 1984, localizado ao centro, na metade superior da página, outro aspecto de saliência, é contrastado com a figura submissa de Winston, curvada, pequena em relação ao tamanho do Big Brother (“BIG”) e ao número 1984 que pode simbolizar os acontecimentos ruins em evidência e profusão, contra os quais Winston não pode lutar sozinho.

Há, então, uma relação de superioridade ou hierarquia na localização desses elementos na composição da página que também ocorre na narrativa. O número 1984 grande e em destaque, localizado ao centro da metade superior da página, pode representar a grandiosidade e a onipotência (hegemonia) do sistema ao qual Winston está submetido nas circunstâncias do ano 1984. Enquanto a figura pequena de Winston encontra-se curvada sob o número, centralizada na metade inferior, ou seja, uma figura insignificante, pequena, abaixo e menor do que o poder soberano das circunstâncias impostas pelo Big Brother. Apresentam-se, assim, já nas representações da capa, as relações de poder que se desdobrarão ao longo da narrativa, sugerindo questões importantes do romance de Orwell e também da teoria da ACD de Fairclough (2003), como a ideologia e a hegemonia nas relações sociais e políticas.

Da mesma forma, em saliência, o tamanho do rosto do Big Brother que confronta o leitor em ângulo frontal, no nível da linha do olhar, em um olhar de demanda, instigando com aquele a relação de poder (obediência) e de superioridade/autoridade em relação a Winston. É como se o poder do personagem Big Brother ultrapassasse o limite de sua imagem da capa e, ao mirar o leitor de frente, o desafia, sugerindo que o observa e o vigia (*Big Brother is watching you*).

No que concerne à informação verbal que apresenta os nomes dos autores, temos a mesma relação de hierarquia. O nome George Orwell, autor da obra-fonte, está situado em letras grandes e vermelhas na parte superior ao centro da página, acima do número 1984, acompanhando a saliência do título da obra, enquanto o nome do transdutor, Matyáš Namai, localiza-se na parte inferior ao centro da página em letras significativamente menores também em vermelho, após à expressão “*The Graphic Novel Adapted & Translated by*”.

Nessa composição da disposição dos nomes dos autores na capa, podemos constatar uma pista sobre o que Peeters (1983) menciona acerca do modo retórico na definição do *layout* da página de um romance gráfico. No modo retórico, segundo Peeters (1983), o *layout* da página é determinado pelos elementos presentes na narrativa. Ao lermos o nome “George Orwell” em letras maiores e em saliência na posição central superior, junto ao nome do romance, 1984, podemos inferir que será a narrativa de Orwell que guiará as escolhas realizadas pelo transdutor, pois tal informação encontra-se no lugar do “ideal”, segundo a posição de valor da informação na GDV. O nome do transdutor, “Matyáš Namai”, está em letras menores na parte inferior, abaixo da expressão que define o gênero - *The Graphic Novel*, ou seja, no lugar da informação real, concreta, isto é, a do autor da composição, de quem construiu a narrativa gráfica, incluindo a capa e o livro que o leitor, supostamente, tem em mãos.

4.2.3 Análise crítico-comparativa das duas capas

As duas composições multimodais possuem formas diferentes de apresentar a narrativa de George Orwell.

Na capa da *Signet Classics* (1961), predominam informações de natureza simbólica, sugeridas pelas cores branca, azul, preta e vermelha e pela única imagem retratada - o olho humano, parcialmente representado. As únicas informações verbais são o nome do autor e o nome do livro, distribuídos horizontalmente no meio da página, na altura da linha do olhar do leitor. É, portanto, uma imagem conceitual mais limpa e com menos informações do que a capa do romance gráfico.

A escolha pela representação do olho humano evoca uma mensagem metafórica e metonímica, aludindo ao controle e à vigilância criticados por Orwell na narrativa e que, na capa da narrativa visual, se personifica na figura do rosto do Big Brother. Já a preferência pela cor branca em toda a extensão da capa, como pano de fundo, pode evocar a origem do indivíduo que possui o olho que vigia e o seu domínio sobre algum aspecto da narrativa, isto é, o Big Brother, ou o autor, ou Winston, o protagonista. Ou, também, a cor branca pode remeter às questões hostis da realidade de *1984*, como a vastidão do sistema “Big” que causa as sensações de vazio, abandono e monotonia em quem nela habita. É uma composição de comunicação objetiva e direta, sugerindo alguns elementos e eventos do conteúdo que apresenta, salientando nas cores azul, preta e vermelha as principais informações: o nome do autor, o nome do livro e parte do conteúdo - o olho humano, ou seja, a vigilância ostensiva opressora como tema da narrativa.

O arranjo da capa da *Pantheon Editions*, por sua vez, possui um *design* com informações visuais mais complexas. Nela podemos visualizar cenas da narrativa gráfica, como: a) *Big Brother is watching you* e b) o personagem principal entretido com a escrita em seu Diário, logo abaixo da figura/vigilância do Big Brother.

Ao contrário do fundo branco da capa da *Signet Classics*, a cor de fundo da capa da narrativa gráfica é preta, contrastando com as informações verbais na cor branca, no nome do livro, *1984 The Graphic Novel*, e na cor vermelha que destaca os nomes do autor e do transdutor.

A cor preta utilizada como pano de fundo, no âmbito da forma, antecipa um dos recursos de composição do gênero romance gráfico, o qual geralmente é produzido em preto e branco, conforme Baetens e Frey (2015). Do mesmo modo, as cores que vemos na capa, ou seja, preto, branco, cinza e vermelho, são as cores empregadas para retratar as cenas da

narrativa gráfica. Na capa, elas se alternam entre os elementos de saliência em branco e em vermelho: o nome da obra (branco), o nome dos autores e a imagem quase imperceptível do Big Brother entre os algarismos 1984 (vermelho).

No que tange ao conteúdo, assim como o branco da capa da *Signet Classics* (1961) que pode significar o sentimento vazio e a frieza e monotonia da sociedade opressora, a cor preta no fundo da capa da *Pantheon* (2021) também pode remeter às circunstâncias sombrias e de sofrimento da narrativa. Porém, exaltando a obscuridade e o mistério que ronda todo o sistema do Partido, que altera fatos, que nunca relata e confirma a verdade dos fatos, suscitando nos indivíduos a falta de esperança e o sentimento de opressão que permeia tempos sombrios, sem perspectiva de futuro, de alegria, de escape. A cor cinza, por sua vez, pode denotar a atmosfera e o humor de tristeza e angústia dos personagens que sofrem com a opressão e a vigilância do Big Brother, cuja imagem está representada em vermelho, podendo esta cor representar o ódio que ele propaga. Importante destacar o contraste entre o vermelho utilizado para retratar a imagem do Big Brother e o cinza utilizado para o Winston, o protagonista submetido ao poder do Big Brother. Ou seja, de um lado, um líder imponente e vibrante, representado na cor vermelha, acima do seu “servidor”, representado na figura curvada, submissa e cinza de Winston.

Como podemos perceber, o conteúdo ora apresentado na capa da *Signet Classics* como sugestão ou atribuição simbólica, na capa da *Pantheon Editions*, nos é revelado por meio da imagem dos principais personagens/participantes, realizando dois processos recorrentes na narrativa. Constatamos, assim, conforme a GDV, aspectos de uma estrutura narrativa, pois participantes e processos são elementos que compõem a metafunção representacional. Assim, temos: Big Brother e Winston, enquanto participantes, Big Brother olhando para o leitor (exigindo? sua obediência/submissão com o olhar de demanda) e Winston lendo/escrevendo o diário, como os dois processos que se desdobram sob um cenário escuro e sombrio, a cor preta de fundo, representando o peso da sociedade retratada (circunstâncias).

Esse complexo multimodal foi organizado na capa, obedecendo a hierarquia dos personagens e dos autores envolvidos na produção e transdução da narrativa gráfica. No eixo centro-superior da capa, onde, conforme a GDV, localiza-se o conteúdo de maior valor da informação e de teor ideal, encontram-se o nome do autor da obra-fonte (George Orwell), o nome do romance-fonte (1984) e a imagem do Big Brother, todos em saliência. A localização desses elementos na parte superior da capa sinaliza que é a narrativa de Orwell que guiará as escolhas semióticas representadas na narrativa gráfica, não sendo possível, portanto, desconsiderá-la.

No eixo centro-inferior, onde, de acordo com a GDV, localizam-se as informações de cunho real e de menor valor, pois são palpáveis, em relação à parte superior, estão a imagem do personagem principal em processo de escrita ou leitura do seu diário, junto à informação verbal de que o livro trata-se de uma transdução: *The Graphic Novel*. Esse bloco de conteúdo localizado na parte inferior da capa corrobora a ideia de concretude e realidade que a GDV atribui a esse lugar na página: são as informações que definem o livro que temos em mãos, mas que aspira atingir as ideias de Orwell, trazendo aspectos e experiências importantes de seus principais personagens: a vigilância do Big Brother e o protagonista que escreve e precisa aguentar o peso imposto por tal sociedade vigiada onde, dentre várias repressões, estão o ato de ler e de escrever.

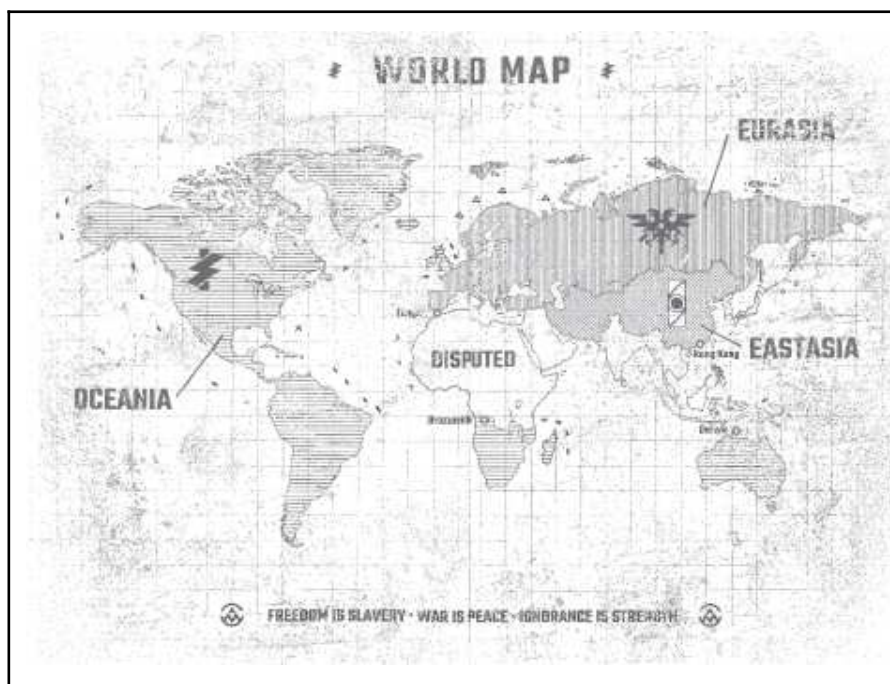
Assim, podemos perceber como a forma e o conteúdo se integram na composição dos significados, e se articulam de forma harmônica e coerente com o propósito de comunicação de ambas as capas: apresentar a narrativa *1984* para o leitor.

Finalizada a comparação entre as duas capas, passamos à análise do gênero *World Map*, seção complementar, pertencente à transdução de Namai.

4.3 O mapa do mundo em *1984*

Nas duas páginas anteriores à Parte 1 da narrativa gráfica, o cartunista Namai optou por apresentar ao leitor um mapa, demonstrando como o mundo encontra-se dividido no romance *1984* de George Orwell. Para tanto, ele nos apresenta a imagem de um mapa-múndi - *World Map* - que corresponde à imagem do mapa do mundo atual, porém, subdividido em estados-territórios de posse e dominação das três forças políticas da narrativa de *1984*: *Oceania*, *Eurasia*, *Eastasia* (em inglês). Além dos territórios ocupados pelas três forças políticas, há um quarto território, cuja área o cartunista denominou “Disputed”, que corresponde à região da África Saariana e alguns países abaixo dela. A seguir, temos o mapa ao qual nos referimos:²⁵

²⁵ As palavras ilegíveis na figura do mapa marcam pontos que simulam cidades na linguagem cartográfica. Na região “Disputed”, o ponto refere-se a: “Brazzaville”; Na região da “Eastasia”: “Hong Kong” e abaixo, no litoral do continente que na legenda pertence à “Oceania”: “Darwin”.

Figura 12: *World Map*

Fonte: Namai (2021)

Considerando a Gramática do *Design* Visual (GDV) de Kress e Van Leeuwen (2021), trata-se de uma imagem conceitual analítica na qual cada uma das partes representadas, ao serem justapostas, constituem um todo maior: o mapa do mundo no contexto sociocultural da Oceania. A imagem do mapa, portanto, tem a função de contextualizar o leitor sobre o cenário político e geográfico idealizado pelos dois autores: Orwell e Namai.

Orwell, na obra-fonte, narra (*tells*) a localização das forças políticas, valendo-se, para isso, de recursos semióticos típicos do modo verbal, como orações que se constituem por substantivos, adjetivos, advérbios e preposições de lugar.

Enquanto Namai, na transdução, retrata (*shows*) a localização e abrangência dessas forças, através do mapa representado majoritariamente no modo visual. Percebemos assim, as escolhas e interesses de cada autor sendo materializados, de acordo com os modos e recursos semióticos disponíveis, para realizarem o trabalho semiótico da narrativa.

O *World Map* constitui uma imagem a qual Kress e Van Leeuwen (2021) denominam díptico, pois é uma imagem única que se estende por duas páginas. Nota-se, assim, a importância da informação que a imagem do mapa representa, devido ao espaço que lhe foi concedido na narrativa gráfica. É a única composição de página dupla na obra de Namai e confirma a ideia que temos de um mapa-múndi na vida real - uma imagem grande, capaz de comportar os territórios e a sua localização no globo terrestre.

As páginas que contêm o mapa possuem, ao centro, o título “*World Map*” em letras maiúsculas e em negrito, tanto do lado direito como do esquerdo, o símbolo do Partido *IngSoc*, que simulam as letras I e S sobrepostas. Esse símbolo remete ao cifrão, utilizado para representar dinheiro (\$) no mundo real. O desenho do mapa é feito em preto, branco e em algumas tonalidades de cinza sobre o fundo branco e quadriculado do papel, com linhas muito finas em preto. Ainda, sobre o fundo branco, há pontos pretos que conferem o efeito de sombreado, espalhado por alguns lugares ao redor das duas páginas, o que em um mapa em cores e real, provavelmente seria azul, para representar os mares e oceanos.

Na produção do mapa, o autor optou por traços visuais diversos para identificar as diferenças entre os quatro territórios retratados e emular, assim, um tipo de legenda para a compreensão, uma vez que as cores utilizadas para a composição do mapa são restritas à escala de cinza.

Um dos recursos foi preencher os espaços correspondentes a cada território com hachuras diferentes. Nos territórios da *Oceania*, vemos traços finos horizontais na cor preta. Para a *Eurasia*, Namai utilizou a hachura em traços verticais bem mais finos e mais próximos, também na cor preta. A *Eastasia* é retratada com bolinhas bem pequenas na cor preta dentro do contorno de seu território. A área em disputa, *Disputed*, encontra-se em branco, sem preenchimento.

Para complementar a identificação visual dos territórios, vemos linhas na cor preta, com espessura de destaque, ligando os nomes dos territórios escritos com letras maiúsculas, em negrito às suas respectivas áreas no mapa. Ainda, o autor conferiu um distintivo a cada território, como símbolo ou brasão correspondente. Parte da construção semiótica do autor, os símbolos ou brasões atribuem originalidade e a singularidade de uma força política ou ideológica, com o tipo de poder e da ideologia que os representam e os identificam. Na composição multimodal do mapa, os distintivos ou símbolos conferem autenticidade, marcando a nacionalidade e os valores ideológicos de cada território.

Abaixo do desenho do mapa, vemos os três slogans principais do Partido *Ingsoc* em letras maiúsculas e em negrito, centralizados na parte inferior da composição das duas páginas, da seguinte forma:

“FREEDOM IS SLAVERY - WAR IS PEACE - IGNORANCE IS STRENGTH.”

Os três *slogans* do Partido na parte central inferior das duas páginas e o título *World Map* na parte superior reforçam a autenticidade e a origem, no sentido de autoria, de quem

produziu o mapa apresentado. Ou seja, o mapa é uma publicação do Partido, como podem atestar os símbolos do *IngSoc* que margeiam de ambos os lados o título *World Map* na parte superior, e os três *slogans* do Partido na parte inferior. Esse tipo de produção escrita, o mapa, como diversos outros gêneros discursivos, conforme saberemos ao longo da narrativa, é realizado pelo Ministério da Verdade (*Minitrue*) na Oceania, responsável pela produção e distribuição de conteúdo escrito ou multimodal destinado ao consumo pela população.

Em nossas práticas sociais e discursivas cotidianas, sabemos que o mapa-múndi é o gênero discursivo socialmente definido para a representação e localização geográfica de territórios e povos pertencentes ao globo, e, por consequência, para o conhecimento da abrangência e da grandeza do poder desses territórios. Dessa forma, além de contextualizar as circunstâncias de lugar - ou as circunstâncias *locativas*, como definem Kress e Van Leeuwen na GDV, o mapa, na obra transduzida introduz o tema e também as circunstâncias da narrativa literária *1984*: a Geopolítica, isto é, a disputa global pelo poder político e econômico. Esse é o tema que desencadeará todos os demais eventos e subtemas que se vinculam ao estado de guerra constante que em *1984* não deve cessar, e sim ser fomentado e naturalizado. A mensagem subliminar, então, é a disputa pelo poder. Por isso, a necessidade do controle, da vigilância, da opressão e da distorção da realidade para manter o poder vigente.

Eventos semelhantes ocorrem no cenário mundial contemporâneo no qual vivemos. Somos enredados por questões globais de ordem política e econômica, que impactam nossas vidas individuais e sociais. Como exemplo recente, podemos citar a guerra desencadeada em 2022 entre a Rússia e a Ucrânia na qual algumas forças políticas, como a União Europeia, os Estados Unidos, a China e, até mesmo, o Brasil atuam de forma a atender seus interesses e influenciar a posse do poder no cenário político mundial. Ainda mais recente, em outubro de 2023, a guerra entre o grupo extremista Hamas e Israel, ambos disputando o território palestino e mais espaço para a vida humana ou propósitos concernentes aos próprios interesses.

Ao considerarmos as duas obras, o texto verbal de Orwell, ao definir os limites da Oceania que abrangem, principalmente, as Américas, incluindo a América do Norte, é corroborado pela representação do *World Map* produzida por Namai. No entanto, na narrativa de Namai, conforme já mencionamos, houve a atribuição de símbolos/distintivos e nomes que identificam os estados-territórios e distinguem ainda mais a produção visual de Namai da produção verbal de Orwell. Tais diferenças de representação devem-se ao que Kress (2010) preconiza acerca dos recursos típicos de cada modo semiótico. Cada autor utilizou os recursos semióticos disponíveis para cada modo utilizado, visual ou verbal, considerando assim, suas

limitações e possibilidades (*affordances*) para o alcance de seus objetivos/interesses de comunicação.

No caso do símbolo da Oceania, onde se passa a narrativa, o símbolo do Partido, além de ser a junção das iniciais da sigla *IngSoc*, ou seja, a letra “I” sobre a letra “S”, remete ao cifrão (\$), que representa o dinheiro no mundo real. Percebemos, assim, que as representações, tanto as de Orwell quanto as de Namai, aludem a eventos do mundo político atual, no qual o poder dos Estados Unidos é reconhecido como uma das potências econômicas mundiais, ao lado da Rússia, que é parte da *Eurasia* e da China, parte da *Eastasia* na obra fictícia.

Na sequência de imagens a seguir, podemos observar o símbolo do *IngSoc* no *World Map*, em versão ampliada, na Figura 13 e na Figura 14. Logo após, na Figura 15, vemos uma das cenas nas quais o símbolo reaparece no romance gráfico, confirmando a identidade e os valores ideológicos do Partido.

Figura 13: O símbolo do *IngSoc* nas margens do título *World Map*



Fonte: Adaptado de Namai (2021)

Figura 14: O símbolo do *IngSoc* no *World Map*



Fonte: Adaptado de Namai (2021)

Figura 15: O símbolo do *IngSoc* projetado na tela para “The Hate Hour”



Fonte: Adaptado de Namai (2021)

4.3.1 A ideologia por trás do *World Map* e do símbolo do *IngSoc*: atualizando sentidos

Em nossa perspectiva e a partir das teorias que temos utilizado para nossas análises, quais sejam, a abordagem Sociossemiótica da Multimodalidade, a GDV de Kress e Van Leeuwen e a ACD de Fairclough, o símbolo do *IngSoc*, idealizado por Orwell e Namai, para identificação de um governo autoritário e opressor, dialoga diretamente com elementos simbólicos da realidade atual, conforme mencionamos acima. A semelhança do símbolo com o cifrão, destinado à identificação do dinheiro e de valores financeiros, atrelada à localização da Oceania, onde se encontram as Américas e os Estados Unidos no mapa-múndi real, nos permite tecer uma análise comparativa entre os valores ideológicos da sociedade opressora de 1984 e a hegemonia econômica que os Estados Unidos exercem atualmente.

Os Estados Unidos, podemos dizer, ainda é o país que mais representa o capitalismo e as forças econômicas neoliberais atuais, simbolizadas pelo (s) valor(es) financeiro (s) ou “do mercado”, que, acentuam a desigualdade social e subjugam, oprimem e, muitas vezes, aniquilam a vida das pessoas, conforme Moraes (2018). Isso ocorre, como sabemos, porque o sistema neoliberal exige uma carga exaustiva de trabalho, que não é bem remunerada e que não garante direitos trabalhistas, tornando o indivíduo o gerente e o empregado de si mesmo. Tal exigência reduz o tempo das pessoas para o lazer, ou para o pensar, ou dedicar-se a uma educação que lhes permita almejar e pensar em outras formas de vida, diferentes desse sistema que é vendido e assimilado como o único e hegemônico.

Curiosamente, os Estados Unidos, especialmente a região denominada Vale do Silício, são também o berço de grandes empresas corporativas de tecnologia, com hegemonia nos

países ocidentais: as chamadas *Big Techs* que, nos últimos anos, dentre outras “inovações”, aceleraram o sistema digital de produção, distribuição e consumo de textos e discursos.

Questões de importância global têm emergido das práticas sociais e discursivas atuais, propiciadas pelas *Big Techs*, como o uso das mídias digitais e interações em plataformas como *X* (antes *Twitter*), *Facebook*, *Google*, *Instagram* e *Whatsapp*. Um exemplo é a necessidade da regulamentação de tais mídias para inibir o discurso de ódio, a propagação de notícias falsas (*fake news*) e a vigilância algorítmica com o sequestro de dados pessoais, ocasionando danos morais e materiais às pessoas.

Esses são fenômenos que se potencializaram no mundo contemporâneo com o advento e a democratização desregulamentada das tecnologias digitais, aliados à falta de um processo educacional crítico (como insiste o Partido: “Ignorance is strength”), que abranja o conhecimento e o funcionamento dessas mídias e de seus possíveis efeitos e consequências sociais. Além disso, as mesmas tecnologias digitais, gerenciadas pelas *Big Techs*, deram origem ao que chamamos *Big Data*, ou seja, grosso modo, à grande quantidade de dados coletados por empresas de tecnologia da informação, através do compartilhamento de informações de usuários em redes e mídias na internet, ferindo o princípio de privacidade dos usuários na rede (“*Big Brother is watching you*”).

A escolha de Namai, ao retratar o símbolo do Partido *IngSoc* governado pelo Big Brother, como um símbolo semelhante ao cifrão utilizado para representar dinheiro - \$ - pode conter, portanto, em termos de significados ideológicos para o contexto atual, mais do que a sigla e a abreviação de *English Socialism*, como na obra de Orwell. Ao assemelhar-se ao cifrão do dinheiro, o símbolo pode sugerir a atualização de um novo Big Brother que já observa e controla nossas interações discursivas nas mídias digitais, moldando nossas ações sociais e o nosso comportamento individual e social.

Agora, além de favorecer a propagação de mentiras que podem distorcer a realidade, o atual fenômeno das *fake news*, vigiando e controlando a vida das pessoas, como acontece na obra de Orwell, o Big Brother atual, além do poder, visa ao lucro. E a forma de fazê-lo é instaurando e naturalizando comportamentos, práticas discursivas e sociais já em andamento na sociedade das *Big Techs* e *Big Data*, sob um consentimento velado dos usuários das TDICs. Um exemplo é a indução do aceite dos “Termos de Uso” - os regulamentos ilegíveis dos ambientes virtuais que comercializam produtos e serviços sob a gerência e as regras impostas pelas *Big Techs*, mas desconhecidas pelo grande público que as utiliza.

O *World Map*, portanto, enquanto gênero discursivo que introduz e contextualiza as circunstâncias geopolíticas da narrativa visual, é recurso profícuo e necessário para o acesso e a construção de conhecimento inter- e transdisciplinar em aulas de inglês do Ensino Médio.

A análise dos aspectos que mencionamos acima pode propiciar a análise crítica não só das representações contidas no *World Map* da narrativa gráfica, mas das relações dessas representações com outras representações e discursos do mundo real, levando à leitura crítica do texto multimodal e do mundo, no qual outros textos multimodais e outras narrativas são produzidas e consumidas, de acordo com determinado interesse e poder. Temos, então, os traços da atemporalidade e da interdiscursividade inerentes ao texto literário, ao acessar aspectos ideológicos que permeiam as representações multimodais contidas no mapa, introduzindo os territórios da narrativa de Orwell e, ao mesmo tempo, apresentando um terreno fértil e vasto para reflexões críticas inerentes ao contexto sociopolítico local e mundial.

4.4. Um Panorama da Diversidade Temática em 1984

Conforme descrevemos no Capítulo 3 da Metodologia, agrupamos os temas encontrados no romance gráfico em um quadro único, demonstrado no Apêndice, o qual elenca na primeira coluna os temas em palavras-chave, numerados de 1 a 25 e, na segunda coluna, o número de páginas nas quais tais temas foram localizados.

Para obtermos uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo passível de análise, os temas elencados na primeira coluna foram divididos em três blocos principais: *Thoughts, Words and Feelings (Winston's and Julia's)* - Bloco 1; *Political and Ideological Issues* - Bloco 2 e *Other Themes* - Bloco 3.

O Bloco 1 diz respeito a pensamentos, diálogos e sentimentos de Winston e Julia ao longo da trama. Ele foi colocado no topo da lista porque é por meio dos pensamentos, das falas e dos sentimentos de Winston que sabemos dos acontecimentos da narrativa. Assim, as palavras (*words*) se referem tanto às suas conversas com Julia quanto à narração da história ao leitor. Nesse bloco temático, outros temas emergem, daí o desdobramento dos temas seguintes, numerados de 2 a 5 na primeira coluna. Winston (e Julia) pensa (m) no amor, fala(m) sobre ele e reage(m) emocionalmente com rebeldia e resistência ao Partido (*rebelling/resistance*). Também conversam e refletem sobre, a esperança (*hope*) e o tempo (*time*).

Dentre esse primeiro bloco de temas, o amor foi o tema mais recorrente, estando presente em quarenta e quatro páginas, conforme informado na segunda coluna do quadro. O amor, na trama de *1984* e na concepção dos personagens, é um ato de resistência e de rebeldia e, ao mesmo tempo, permite a reflexão sobre como ter esperança e quanto tempo os personagens têm para empreender uma revolução contra o Partido, ou viver o tempo presente de forma resignada e nostálgica, lembrando o passado antes da instituição do poder do Big Brother.

O segundo bloco de temas, Bloco 2, envolve os aspectos políticos e ideológicos que moldam a sociedade de *1984*. Esses temas foram encontrados em maior número de páginas do que os demais. Então, desdobrando-se dos números 6 ao 22, na primeira coluna do quadro, encontramos nesse bloco: a censura/proibição de relações, a tortura, a vigilância, a tecnologia, a *Newspeak*, o Grande Regime, a manipulação e o controle, o ódio, as mulheres, o sexo, o crime do pensar, os proletas, os tempos sombrios, a guerra, a conversão de Winston, o racionamento/escassez de mercadorias. Os eventos desse grupo temático definem como o cenário opressor é coadjuvante na narrativa, descrevendo os preceitos morais aos quais os personagens devem se submeter, caso não queiram se tornar uma *unperson*, isto é, uma pessoa que nunca existiu nesse regime, sendo, então, eliminada (*vaporized*) por ele.

No terceiro bloco, Bloco 3, situamos os temas que não pertencem nem às expressões de Winston, como no Bloco 1, nem ao teor político e ideológico do Bloco 2, razão pela qual foi chamado de *Other Themes*. Nesse quadro menor, localizamos páginas que se referem a O'Brien - um personagem importante na trama, à traição (*betrayal*) e a metáforas (*metaphors*). Esse bloco é o menor em número de páginas, mas reconhecemos sua importância para ser mencionado junto aos demais assuntos que compõem a narrativa.

É importante ressaltar que em uma única página podemos encontrar diversos temas se entrelaçando e formando a trama narrativa, o que será melhor visualizado ao apresentarmos a análise de alguns fragmentos de ambas as obras. Ou, também, encontramos páginas ou trechos nos quais um tema é único.

Ao visualizarmos a variedade de temas e o número de páginas dedicado a cada um, compreendemos que o romance gráfico constitui um rico recurso didático para propormos atividades em sala de aula que extrapolam a aprendizagem de L2, trazendo questões necessárias ao conhecimento e debate social e, ao mesmo tempo, favorecendo a construção de uma consciência crítica não só linguística, mas sobretudo, política e social. Isso porque tanto o texto literário quanto o RG concentram uma variedade de discursos, como: o amor e a sua criminalização, a naturalização do ódio e da guerra, o papel das mulheres e do sexo em um

sistema opressor, as formas de manipulação, poder e controle, como estratégias para que a sociedade totalitária funcione, a ignorância e a censura como valores a serem preservados, a linguagem e a tecnologia como meios de vigilância e controle social.

Nesse espectro, temos discursos que, no contexto literário, espelham discursos reais contemporâneos que representam as experiências humanas, ou como o mundo é concebido pelos sujeitos/personagens, isto é, o significado representacional. Além disso, tais discursos também orientam as formas de agir e de ser nesse mundo - os significados acional e identificacional, conforme Fairclough (2003). Ou seja, os discursos repercutem as formas de compreender o mundo, de experienciá-lo e de representá-lo. A análise crítica-discursiva e multimodal do texto literário e de sua transdução, portanto, permite que tais discursos sejam conhecidos e interpretados em uma perspectiva mais próxima do cotidiano dos estudantes, desmistificando a sacralidade e a dificuldade, geralmente, atreladas à compreensão dos textos literários e à polemização inerente aos seus discursos.

Devido ao vasto campo de temas que identificamos, no limite desta pesquisa, será possível a análise de apenas alguns deles para fins de recorte. Assim, elegemos quatro temas que julgamos dialogar com a nossa área de atuação enquanto pesquisadores e professores da área de Linguagens e com questões atuais do mundo sociopolítico contemporâneo, vinculados a aspectos típicos do gênero romance gráfico, como a página de apresentação e o uso exclusivo do modo visual para comunicar a narrativa.

Os temas objetos de nossa análise, portanto, pertencem ao Bloco 2, *Political and Ideological Issues*. São eles: *Big Brother and The Big Regime*; *Hate*; *Manipulation and Control* e *Newspeak*. Os eventos relacionados a esses temas se abrigam sob o tema guarda-chuva que percorre toda a teia narrativa - *Manipulation and Control* (manipulação e controle). Ou seja, o Partido consegue impor a hegemonia de seu poder por meio de recursos e atos de vigilância, com a tecnologia e a invenção de uma nova língua que serve aos seus interesses ideológicos. A manipulação e o controle, assim, são estratégias que garantem a manutenção do poder do Partido.

Na próxima seção iniciamos a análise desses temas, presentes em páginas e painéis do romance gráfico e da narrativa fonte.

4.5 A análise das amostras da obra-fonte e da transdução

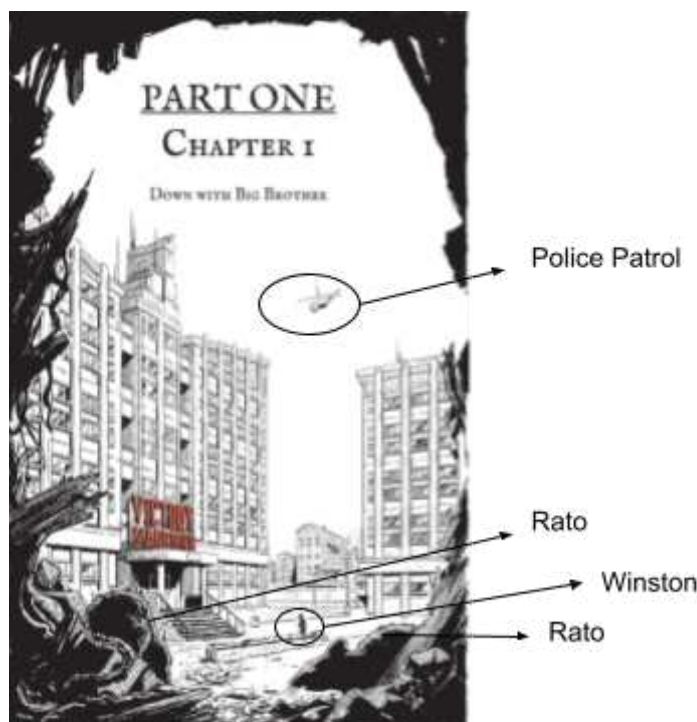
Esta seção concentra as análises dos quatro temas que mencionamos acima, subdivididas em quatro subseções, quais sejam: *Big Brother and The Big Regime*, *Hate*, *Manipulation and Control* e *Newspeak*.

As análises foram feitas a partir de fragmentos selecionados das duas obras - a obra-fonte de George Orwell e a transdução de Namai. Os excertos foram colocados lado a lado a fim de possibilitar a comparação para a descrição discursiva e multimodal, simulando a experiência de leitura de ambas. Em um primeiro momento, faremos a descrição, baseada na GDV, dos fragmentos selecionados da obra de Namai, vinculando-os com os excertos de Orwell, ressaltando semelhanças e diferenças. E, no percurso dessa descrição semiótica, apresentamos algumas análises de cunho crítico-discursivo, sob a luz de algumas categorias de análise de Norman Fairclough (2003, 2016).

4.5.1 *Big Brother and The Big Regime*

Nesta seção, os excertos analisados foram retirados da *Part 1, Chapter 1* de ambas as obras. Lembramos que a obra de Namai não tem as páginas numeradas, razão pela qual não identificamos a página que utilizamos para as análises nesta pesquisa. Para iniciarmos a análise dos dados com imagens no RG, escolhemos a primeira página de apresentação, exposta na Figura 16.

Figura 16: 1ª Página de Apresentação



Fonte: Namai (2021 com nossos acréscimos)²⁶

Considerando a GDV, temos uma imagem narrativa que introduz elementos importantes da história a ser contada: alguns participantes, alguns processos e as principais circunstâncias que permeiam a trama. No topo central da página, o lugar da informação mais fácil de ser vista, de acordo com a metafunção composicional, encontra-se a informação verbal que situa o leitor: “PART ONE”, “CHAPTER I”, em letras maiores e em destaque. Em seguida, abaixo, está a oração “*Down with Big Brother*”, que funciona como um título da seção e, ao mesmo tempo, é a síntese do capítulo que se inicia. O participante/personagem principal, Big Brother, é introduzido nessa oração verbal informal. Na GSF, “Big Brother” funciona como o participante meta, ou seja, alvo da destruição expressa pelo processo “down with” que, no inglês informal, nessa oração, caracteriza uma ação, uma ordem. Vejamos no Quadro 10 abaixo:

Quadro 10: Down with Big Brother

<i>Down with</i>	<i>Big Brother</i>
Processo Material	Meta

Fonte: Elaborado pela autora

²⁶ A edição da obra de Namai (2021) não contém a numeração das páginas. Por essa razão, as páginas não foram mencionadas nas amostras.

Percebemos que o processo de combate ao Big Brother é anunciado logo na página de apresentação, funcionando não só como o resumo da primeira parte, mas como todo o argumento da narrativa. Aqui já vemos uma das alterações ou adaptações realizadas por Namai, a partir da obra-fonte: “*Down with Big Brother*” é a oração que Winston, o protagonista, escreve em seu diário no primeiro capítulo que está sendo introduzido por essa página de apresentação. Dessa forma, o desejo (proibido) de Winston, manifesto nessa oração, que na obra de Orwell aparecerá só no meio do Capítulo 1, no diário de Winston, que também é privado e censurado (escrever, ainda que um diário, é crime para o Partido), ganha visibilidade logo na introdução da narrativa gráfica, pois é em torno desse desejo de destruição do Big Brother que Winston nos conduzirá pela trama gráfica.

Na narrativa de Namai, “*Down with Big Brother*” também aparece no diário e nos pensamentos de Winston em outros momentos, como em Orwell, mas na página de apresentação, como título, destaca o desejo de Winston como o mote da narrativa e uma ordem para o leitor, isto é, qualquer pessoa, como participante e ator implícito do processo material “*Down with*” deve acabar com o Big Brother. É a única vez em que Big Brother aparece na posição de alvo de uma ação e, ainda, sendo uma ação de destruição. Em outros momentos da narrativa, veremos sempre o Big Brother como participante ator, desempenhando uma ação de autoridade e dominação sobre Winston ou sobre o leitor.

Temos, então, no exemplo “*Down with Big Brother*”, um caso de luta ideológica na prática discursiva que envolve o título da primeira parte e do primeiro capítulo da obra de Namai, a partir do discurso escrito por Winston em seu diário. A grandiosidade do Big Brother fica evidente na expressão “*Down with...*”, um processo material que tem em sua carga semântica a destruição via a demolição, o processo de colocar algo abaixo.

A luta ideológica de discursos que contrastam com práticas discursivas naturalizadas, isto é, a grandiosidade do poder do Big Brother sendo questionada pelo ato e o desejo de escrever um diário cujo conteúdo pretende sua demolição, pode romper com as práticas discursivas hegemônicas, de acordo com Fairclough (2016). Ainda, segundo esse autor, para haver a mudança discursiva e social, é essa luta de natureza ideológica que precede a possível ruptura de um sistema hegemônico, assimétrico nas relações de autoridade e de posse do poder.

Assim, ao intitular a seção que se inicia “*Down with Big Brother*”, Namai introduz não apenas o capítulo, mas a função e o papel de Winston na trama, que é travar essa luta contra os valores dominantes do Big Brother.

Retomando os elementos presentes na Figura 16, abaixo do título da seção, vemos um dos personagens que é um dos aparatos tecnológicos, utilizados pelo Partido para *surveillance*, a *police patrol*: um helicóptero que está constantemente pairando entre os edifícios, com o intuito de vigiar os habitantes das *Victory Mansions*, o conjunto habitacional onde mora Winston, o protagonista.

Este encontra-se no chão, abaixo do helicóptero, dirigindo-se para as escadas das *Victory Mansions*, em tamanho quase imperceptível em relação aos demais elementos que compõem o complexo multimodal. Podemos entender o tamanho diminuto desse personagem em relação aos demais como proposital: denuncia o seu sentimento de impotência diante da grandiosidade do Partido e do Big Brother. Dessa forma, outro processo acional, segundo Kress e Van Leeuwen (2021), pode ser identificado, uma vez que o helicóptero encontra-se em linha reta (o vetor) em direção à figura de Winston, ou seja, o vigiando. Nesse caso, *the police patrol* (o helicóptero) é o ator e Winston a meta.

Além de Winston e da *Police Patrol*, como participantes, vemos dois ratos que se integram à parte de baixo da moldura, a qual retrata, parcialmente nesta página, algumas das circunstâncias que o leitor encontrará na narrativa: a cidade destruída e mal cuidada. Os contornos do ângulo frontal pelo qual o leitor observa a cena simulam um “rasgo” ou “buraco” de um tronco de árvore, onde dois ratos parecem farejar os escombros na parte de baixo. Embora o ângulo seja frontal, ele possui uma distância média longa, sugerindo baixo envolvimento com o leitor. Os ratos integrados abaixo na moldura, junto ao contorno da página na cor preta, sugerindo um buraco entre escombros, por onde o leitor visualiza a cena ao fundo, permitem-nos dizer que a moldura pode ser interpretada como circunstância da narrativa apresentada, tendo a função estrutural da página de apresentação, pois ela integra-se ao cenário, segundo Eisner (1989).

Os ratos são personagens coadjuvantes e aparecerão mais para o final da narrativa, nos capítulos sobre a tortura de Winston. Chama a atenção que eles são retratados em tamanho maior do que o de Winston, o que reforça a insignificância do protagonista em relação às circunstâncias da sociedade de 1984, ao *Big Regime*.

O lugar onde Winston encontra-se é o pátio exterior das *Victory Mansions* - o nome do condomínio onde residem os funcionários do Partido, inclusive Winston. Destaca-se a grandiosidade dos prédios que compõem esse conjunto, reforçando a ideia de onipotência e força do Partido - o Grande Regime, o Big Brother.

Outro aspecto que é parte das circunstâncias no romance gráfico são as cores atribuídas às cenas representadas. Nessa página, temos as cores utilizadas ao longo da

narrativa gráfica: o preto, o branco, a escala de cinza e o vermelho. Nesse caso, o vermelho foi usado para destacar o nome *Victory Mansions*. O aspecto ideológico que podemos atribuir às cores utilizadas na página e em toda composição gráfica do RG é a vida em preto, branco e cinza que caracteriza a atmosfera sombria e opressora de *1984*.

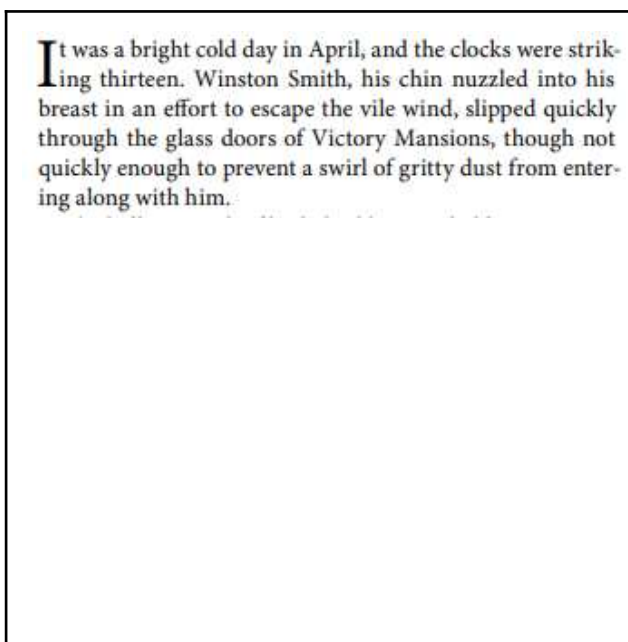
O vermelho das letras na placa de entrada dos prédios das *Victory Mansions* denota o nome do lugar em saliência e, a palavra “*Victory*” confere o traço de superioridade ideológica inerente ao Partido. Além de reforçar a grandiosidade do Partido, o destaque em vermelho também pode ser interpretado como a única cor ou “agitação” nesse contexto, predominantemente cinza. “Agitação” (cor) essa também proporcionada ou vinculada ao Partido. Ou seja, além do grande irmão (Big Brother), o Partido é o grande provedor de qualquer tipo de experiência “diferente” na Londres da Oceania.

Então, a página de apresentação introduz participantes (Winston, Big Brother, *police patrol* e ratos), alguns processos (vigiar, farejar, caminhar) e algumas das circunstâncias, os quais, juntos, integram elementos da trama narrativa, apontando, já nessa breve introdução, alguns temas e discursos que serão abordados. O Grande Regime/Big Brother e a resistência a ele (*Down with Big Brother*), a tortura (os ratos), a vigilância (a *police patrol*) e a manipulação e controle pela linguagem (*Victory Mansions*). Ainda, o tamanho minúsculo, quase imperceptível do protagonista, contrastando com os prédios gigantescos das *Victory Mansions*, a *Police Patrol* que sempre observa de cima e o tamanho dos ratos já denunciam a relação de assimetria de poder em relação ao Big Brother/Partido e Winston. Essa disputa é confirmada pela oração “*Down with Big Brother*”, no título, pois por ser tão grande, ele precisa vir abaixo para ser destruído.

Esses temas se desdobrarão ao longo das páginas do complexo multimodal, combinando forma e conteúdo, palavras e imagens para mostrar e contar os acontecimentos de *1984*.

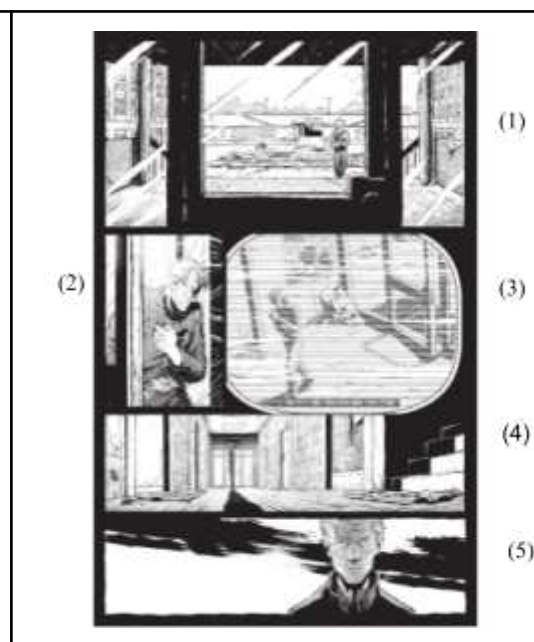
Para dar continuidade à nossa análise, elegemos a primeira página da narrativa gráfica, Figura 18, que corresponde ao primeiro parágrafo do texto de Orwell, Figura 17.

Figura 17: Introducing 1984



Fonte: Orwell (1961, p. 1)

Figura 18: Introducing 1984 The Graphic Novel



Fonte: Namai (2021)

A segunda página da narrativa gráfica, Figura 18 acima, apresenta alguns eventos da trama e corresponde ao primeiro parágrafo da obra de Orwell, reproduzido na Figura 17. Podemos perceber algumas correspondências e diferenças ou adaptações do texto verbal para o texto visual. A primeira diferença notada é que a segunda página da narrativa gráfica não possui informação verbal, apresentando assim, uma das características típicas do gênero romance gráfico: textos feitos com imagens apenas, sem palavras. É a sequência e a justaposição das imagens nos painéis que permite o percurso e a construção da narrativa pelo leitor, que pode escolher outro, ou adotar o caminho de leitura sugerido pela ordem dos painéis nas páginas: da esquerda para a direita, de cima para baixo, reiteradamente. Esse tipo de emprego das imagens, na classificação de McCloud (2008) é denominada “específica da imagem”, como mencionamos na seção 2.4.4.2

Ao contrastarmos com a narrativa verbal de Orwell, à esquerda, identificamos algumas semelhanças: no primeiro painel (1), vemos o personagem Winston em direção às portas de vidro e no segundo e terceiro painéis abaixo, (2) e (3), podemos vê-lo adentrando a porta, junto a uma rajada de vento ou de poeira, conforme explica o texto de Orwell, à esquerda.

No terceiro painel, (3), em um ângulo mais alto do que os dois primeiros, percebemos uma moldura branca, cujas bordas arredondadas representam a *telescreen* do hall de entrada das *Victory Mansions*. Conseguimos deduzir que se trata de uma *telescreen*, porque além das bordas arredondadas, a cena que vemos através dela está mediada por um hachurado

horizontal e, abaixo, há uma tarja preta com informações em números na cor branca, indicando hora: “13:01:35” e data: “04.04.84” “VM C35”. “VM C35” deduzimos que seja a identificação da câmera: “VM”: *Victory Mansions* e “C35”, “camera 35”.

Diferente, no trecho correspondente de Orwell, as câmeras de vigilância do Partido não são apresentadas no primeiro parágrafo, mas sim o relógio que marca treze horas. Entendemos que a câmera foi o recurso semiótico utilizado pelo transdutor na Figura 18 para, dentre outras funções, comunicar, de forma quase imperceptível no painel, o horário da cena, o qual na narrativa de Orwell ganha destaque por apresentar o primeiro participante da oração, *the clocks*, e o primeiro processo material - *were striking thirteen*.

Então também podemos identificar uma diferença causada pela evolução da tecnologia dos dias de Orwell aos dias de Namai: o relógio na época de Orwell era um objeto muito utilizado, não só em casas, mas em lugares e instituições públicas para marcar o tempo no âmbito individual e coletivo.

O sistema econômico capitalista que ganhou dimensões globais no mundo contemporâneo instituiu o slogan “*Time is money*”, exaltando a economia do tempo para favorecer ao máximo a produção, a venda e o consumo de produtos, enriquecendo cada vez mais os proprietários dos meios de produção, enquanto as classes trabalhadoras, empregadas e exploradas por esse sistema passam o tempo de suas vidas lhes vendendo a força de trabalho e sendo mal remuneradas por isso, de forma a garantir a sobrevivência, mas impedida de ascender socialmente.

Hoje, época de Namai, são as câmeras que estão em todos lugares, registrando a autoria, o horário e a data das ações das pessoas (*surveillance e manipulation and control*). Provavelmente, colocar, portanto, o relógio na cena de Namai, não faria o mesmo efeito de sentido para os leitores do romance gráfico, mas a câmera filmando os atos de Winston, com o relógio dentro dela, registrando a hora, sim.

Outra função das câmeras nos dias atuais é que elas regulam as ações das pessoas, como nunca anteriormente na História. É pelo ato de filmar que registramos tudo e afirmamos a veracidade dos fatos. A partir da proliferação do uso delas, outras questões éticas e morais têm surgido, como as questões que envolvem as tecnologias de Inteligência Artificial (IA), que podem forjar imagens e discursos e divulgá-los como verídicos na rede mundial de computadores.

Logo, percebemos, outra das adaptações que o processo de transdução sofre, ao utilizar modos semióticos em épocas diferentes, para públicos diferentes. Há, assim, um significado subliminar na transdução, que é a evolução da tecnologia e, com ela, as

transformações dos modos de vida e de comportamento social. O relógio mencionado no excerto de Orwell, embutido na teletela retratada por Namai, condiz com o que Fairclough elabora sobre a intertextualidade dos textos. O autor explica que em termos de produção, “uma perspectiva textual acentua a historicidade dos textos: a maneira como eles sempre constituem acréscimos às “cadeias de comunicação verbal” existentes. (Fairclough, 2016, p. 119)

No romance gráfico, o efeito de retratar a teletela como participante, com Winston já nos primeiros painéis da narrativa, antecipa um dos principais temas/slogans da narrativa de Orwell e dos tempos atuais: *Big Brother is watching you*, isto é, a vigilância, a manipulação e o controle exercido por aparatos tecnológicos a serviço de grandes poderes, tanto das *Big Techs*, nos smartphones ou computadores atuais, quanto das classes sociais mais favorecidas economicamente, as quais utilizam-se de câmeras internas e externas em suas residências e locais de trabalho para inibir ações criminosas como roubo, violação de propriedade, dentre outros. O slogan que adverte sobre a presença das câmeras nesses locais é algo como “*Sorria. Você está sendo filmado.*”

Retomando os fragmentos retratados, o dia frio e claro, reportado pelo narrador de Orwell (*It was a bright and cold day in April*), foi transduzido na narrativa de Namai pela clareza que ilumina as cenas nos painéis e pelos gestos de recolhimento dos braços de Winston, na tentativa de se proteger do frio e do vento antes e depois de entrar nas *Victory Mansions* (painéis 1, 2 e 3).

Ao aplicarmos, no excerto do texto de Orwell da Figura 17, o sistema de transitividade, verificamos que grande ênfase é dada às circunstâncias, como mostram os Quadros 11 e 12. Os dois participantes atores são os relógios (*the clocks*) e Winston e os processos materiais são *were striking thirteen* e *slipped*.

Quadro 11: *The clocks were striking thirteen*

<i>It was a bright cold day in April, and</i>	<i>the clocks</i>	<i>were striking</i>	<i>thirteen.</i>
Circunstância de tempo	Ator	Processo material	meta

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 12: *Winston Smith, ... slipped quickly through the glass doors...*

<i>Winston Smith,</i>	<i>his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind,</i>	<i>slipped</i>	<i>quickly through the glass doors of Victory Mansions though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him</i>
Ator	Circunstância de modo	Processo material	Circunstância de modo

Fonte: Elaborado pela autora

Curioso notar que em um parágrafo, como exemplificam essas duas orações analisadas, a ênfase foi dada às circunstâncias em torno das ações dos participantes, talvez para marcar o contexto de frieza, rigidez e hostilidade que será descortinado ao longo das páginas seguintes. Na ACD de Norman Fairclough (2016), tendo em vista o contexto de situação que circundam os eventos comunicativos, o autor afirma ser nesse contexto que se encontram as práticas sociais que podem naturalizar práticas discursivas que dão origem aos textos/discursos - um conceito que ele toma emprestado de Halliday (1985). Ou seja, a sociedade de 1984 retratada na obra de Orwell é em um contexto frio, rígido e hostil, onde os participantes atuam e se relacionam também dessa forma, tanto com outros personagens/participantes, quanto com os eventos dessa realidade austera.

Nos painéis de Namai, as circunstâncias são percebidas pelo contraste de luz e sombra proporcionado pelas cores branca e preta, situando os elementos em primeiro e segundo plano nos painéis e conferindo um efeito tridimensional às cenas. Assim, o preto é utilizado para margear os painéis, isto é, as calhas e a hipermoldura (Groensteen, 2007) da página, enquanto o branco, ao fundo, ilumina a cena dos desenhos em tons de cinza, exemplo do efeito *spotting the blacks* apontado por Duncan e Smith (2017) e DeStephano (2006).

O preto também confere volume e solidez a alguns elementos retratados (DeStephano, 2006), como o formato da porta de entrada em primeiro plano, no primeiro painel e os efeitos de sombreamento e/ou escuridão no quarto (4) e quinto (5) painéis. A cor preta em saliência na página, portanto, denota a escuridão na qual Winston adentra, ao entrar na *Victory Mansions* - podendo estas serem interpretadas como uma metáfora para o Partido e a sua ideologia opressora, isto é, a realidade austera e hostil do contexto de 1984.

Na página da Figura 18, assim como no primeiro parágrafo de Orwell, temos também dois participantes, sendo Winston o principal, que pode ser visto em todos os cinco painéis, e a teletela no terceiro painel. Os dois processos, o de entrar no prédio por Winston (material), e

o processo mental de observar, ou vigiar. No painel (3), a teletela observa/vigia Winston, que na sequência, observa algo à sua frente nos painéis (4) e (5), que se encontram em tamanho bem menor em relação aos três primeiros painéis. Ou seja, no painel (1), a cena é retratada em ângulo frontal, a uma distância média longa, enquanto nos painéis (2) e (3), a distância torna-se média. No painel (4) muito longa e, no quinto painel, (5), de uma distância média, Winston parece confrontar o leitor com o olhar, mas, na verdade, ele está olhando para algo à sua frente, como mostra o painel (4), com a figura dele em pé, no *hall* de entrada das *Victory Mansions*.

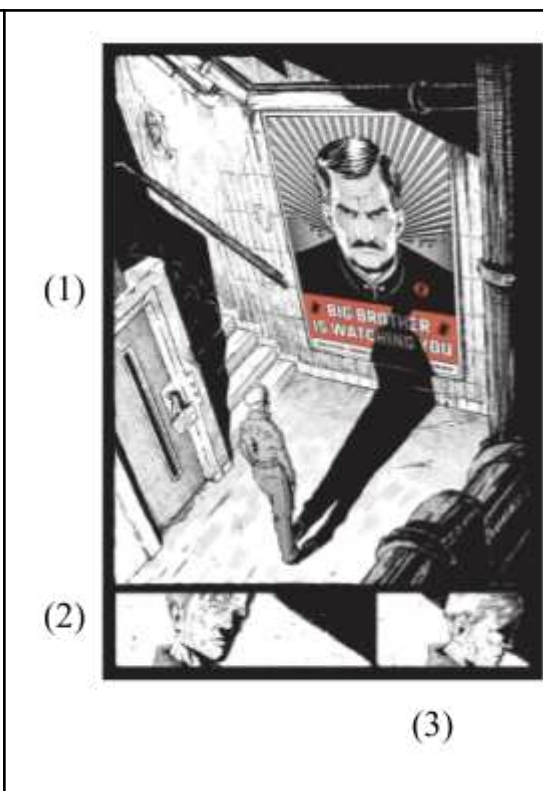
O painel (5), portanto, de uma perspectiva mais próxima do leitor, é o desdobramento da ação que ocorre no painel (4), sendo que este está enquadrando a cena de uma distância longe de Winston, abarcando mais elementos, como as escadas à direita, alguns tapetes no chão e o tamanho amplo do hall de entrada. O painel (5) mostra o olhar de Winston a uma distância média, porém próxima, dando a impressão de que ele está olhando para o leitor. Entretanto, ao observarmos com mais atenção, verificamos que o seu olhar volta-se um pouco mais para cima da linha do olhar do leitor, o que sugere que o alvo de seu olhar não é o leitor e sim algo à sua frente no *hall* de entrada.

O processo de observar no romance gráfico pode ser atribuído também ao leitor, em um jogo de interação com um dos processos mais recorrentes da narrativa, o de vigiar, observar, realizado por um personagem/participante importante - o Big Brother. A fim de estabelecer a relação entre os painéis para a construção de sentido da narrativa, é exigido que o leitor observe as cenas cuidadosamente, uma vez que, nessa página, elas se desdobram apenas no modo visual, sem as palavras. O processo/tema de observar e vigiar, portanto, diferente dos dois processos identificados no primeiro parágrafo da narrativa de Orwell (*were striking* e *slipped*), é marcante e evidente já na primeira página da narrativa gráfica, desempenhado pela teletela e pelo leitor, e aparecerá também no modo verbal na página seguinte e em várias outras páginas, seja no modo visual ou no modo verbal.

A seguir, as Figuras 19 e 20 mostram a sequência da narrativa de Orwell, à esquerda, e a de Namai, à direita.

Figura 19: *Big Brother is watching you*

Fonte: Orwell (1961, p. 1-2)

Figura 20: *Big Brother is watching you* (GN)

Fonte: Namai (2021)

Emolduramos em preto no extrato de Orwell dois trechos que remetem ao conteúdo retratado nas imagens da narrativa de Namai. Mais uma vez, podemos perceber que as imagens são usadas como o único modo comunicativo no texto de Namai, o qual traz apenas o slogan “*Big Brother is watching you*” no modo verbal.

No primeiro painel (1) da Figura 20, nos deparamos com a cena de Winston diante do cartaz/pôster do Big Brother. Porém, se no painel (5) da Figura 18, víamos o olhar de Winston em ângulo frontal, agora, na Figura 20, o painel (1) mostra a cena de um ângulo alto, nos permitindo visualizar mais detalhes e a cena como um todo. Como o texto de Orwell explica, na Figura 19, um grande pôster foi fixado na parede, com a face enorme de um homem que aparenta quarenta e cinco anos, de bigode preto e boa aparência (*It depicted simply an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features.*)

Na ilustração de Namai, vemos o cartaz cobrindo toda a parede (uma equivalência para *too large for indoor display*), com o rosto do Big Brother, que encara o observador que lê o cartaz, “*you*”, no caso, Winston, em um ângulo frontal e olhar de demanda. A figura do Big Brother está em saliência, pois além do tamanho em destaque, ela está posicionada acima da

linha do olhar do observador e foi retratada com o contraste entre as cores preta, branca e cinza.

Atrás da cabeça do Big Brother, podemos ver vários raios diagonais, incidindo ao seu redor, para os lados direito e esquerdo e para cima. Esse recurso produz o efeito de raios de sol, sugerindo o brilho, a centralidade e a importância da figura do Big Brother na cena. O tamanho do pôster também é bastante evidente pelo contraste entre o tamanho da figura de Winston à frente, cuja projeção, isto é, sua sombra, não chega nem à metade da imagem do cartaz, marcando a assimetria de força e poder entre os dois principais personagens da narrativa: Winston e Big Brother. Novamente, essa relação assimétrica entre Big Brother e Winston, expressa nos painéis de Namai, como ele o fez na página de apresentação, analisada anteriormente.

Contudo, é importante notar que a sombra de Winston projetada no cartaz à sua frente é maior do que a sua própria figura que vemos de costas. O que pode significar seu desejo secreto (para o regime), porém maior do que ele mesmo, de destruir o Big Brother. Ou seja, sua sombra é um ente intermediário nesse confronto visual, que apesar de se projetar no chão, atinge o cartaz quase na mesma altura à qual o Big Brother está retratado. Abaixo da figura do Big Brother, podemos ler um dos slogans do Partido em letras grandes brancas, contrastando com o fundo vermelho: *Big Brother is watching you*. O slogan confirma o processo de ação desempenhado pelo Big Brother na imagem do cartaz (*is watching*), ao mesmo tempo em que identifica o rosto representado na imagem: o homem bem aparentado que te observa e vigia é o Big Brother.

Do lado esquerdo de Winston, há o elevador com uma placa pendurada na porta (a qual não conseguimos ler nesse painel), e as escadas, logo depois do elevador. O tamanho grandioso do espaço onde a cena ocorre é marcante, tendo a figura de Winston como referência. Trata-se do interior das *Victory Mansions*. Ao lado direito de Winston, vemos parte de uma estrutura de madeira que simula a moldura de uma janela grande, posicionada acima da cena, de onde o leitor visualiza o que acontece a uma longa distância. Mais uma vez, assim, como na Figura 18, essa estrutura integra-se à moldura do painel na cor preta, o que sugere que, enquanto leitores, também observamos a cena e os personagens sem sermos vistos, como o faz o Big Brother através das *telescreens*.

E, novamente, a moldura integra-se à cena, podendo ser interpretada como circunstância na narrativa gráfica, nos termos de Eisner (1989). Como apontamos anteriormente, além da atmosfera sombria e misteriosa, a cor preta confere um tom austero e

hostil, o que podemos deduzir também pelo semblante de Winston retratado no painel (5) da Figura 18 e no painel (2) da Figura 20.

A grandiosidade e o protagonismo do Big Brother em relação à Winston fica evidente também no tamanho dos três painéis e o que eles retratam na página da Figura 20. O painel (1), com a imagem do Big Brother, ocupa mais da metade superior da página, enquanto os painéis (2) e (3), com o rosto de Winston, possuem um tamanho ínfimo em relação ao primeiro, mas se tornam necessários para a sequência narrativa. No painel (2), o rosto de Winston sério, em um ângulo oblíquo para o leitor, denota o seu descontentamento ao ver o cartaz e, no painel (3), o rosto cabisbaixo, provavelmente para seguir para as escadas, como informa o texto de Orwell, no primeiro trecho destacado na Figura 19.

No texto de Orwell, por sua vez, a grandiosidade do Big Brother é expressa por meio dos grupos nominais, atribuídos à face do Big Brother no pôster: “*enormous*”, “*more than a metre wide*” e pelo destaque tipográfico em letras maiúsculas do primeiro slogan do Partido, apresentado na narrativa verbal: *BIG BROTHER IS WATCHING YOU*.

Na análise linguística do sistema de transitividade, aplicado a duas orações do primeiro excerto, Quadros 13 e 14 abaixo, temos o processo material - *depicted* e o processo mental *gazed*, cujos participantes atores são *It* e *the poster with the enormous face*, respectivamente, referindo-se ao cartaz e não a Big Brother. Ressaltamos que o processo mental *gazed*/olhar, na segunda oração, Quadro 14, está vinculado ao pôster como participante e não a Big Brother, sugerindo uma dúvida sobre a real existência desse personagem. A oração subsequente, que descreve o pôster “*It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move*” também sugere incerteza sobre a existência do Big Brother.

Quadro 13: It depicted an enormous face

<i>It</i>	<i>depicted simply</i>	<i>an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features.</i>
Ator	Proc. Material	Meta

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 14: The poster gazed from the wall

<i>On each landing, opposite the lift-shaft,</i>	<i>the poster with the enormous face</i>	<i>gazed</i>	<i>from the wall.</i>
Circunstância de lugar	Ator	P. Mental	Circ. Lugar

Fonte: Elaborado pela autora

Ou seja, Big Brother pode ser apenas uma imagem, como aparece no pôster, algo artificial, porém vivo (*so contrived that the eyes follow you about when you move*), isto é, uma construção discursiva que detém o poder para manipular, vigiar. A isso soma-se o fato de que, na narrativa, ele não se materializa em um personagem como Winston, Julia, O'Brien, Sym e outros, que aparecem e interagem entre si, como pessoas de carne e osso, mas, ao contrário, ele nunca aparece, além das referências discursivas dos personagens e da sua imagem nos pôsteres, em material de propaganda do Partido, pairando a suspeição de sua real existência.

O poder de manipulação atribuído ao Big Brother na narrativa de Orwell é perceptível também na escolha lexical do autor para nomear esse personagem. Um “Grande Irmão”, em uma interpretação superficial, como a esperada dos *proles* (a população de massa da Oceania), supostamente é alguém que cuida, protege, portanto, é confiável.

Assim, o adjetivo “*big*”, isto é, a grandeza do Irmão, está não só no tamanho de seu poder e posses, mas em seu caráter, evocando uma relação de pertencimento familiar, ou outro vínculo próximo e fraterno, valores básicos e prezados pela existência humana e o que os torna suscetíveis à manipulação discursiva. A isso soma-se a vigilância contínua, desempenhada pelo Big Brother, como afirma o slogan do cartaz. No Quadro 15 abaixo, Big Brother é o participante ator, desempenhando o processo material de vigiar, de forma ostensiva, expressa pelo tempo *Present Continuous*, e “you”, quem vê o cartaz, o participante meta.

Quadro 15: Big Brother is watching you

<i>Big Brother</i>	<i>is watching</i>	<i>you</i>
Ator	Processo Material	meta

Fonte: Elaborado pela autora

A oração/slogan anuncia e adverte sobre a vigilância e o controle do Big Brother e, na narrativa de Namai, ela ganha mais ênfase com a presença do rosto do Big Brother nos

cartazes e com as teletelas (*telescreens*) espalhadas nos lugares internos, como as *Victory Mansions*. Assim, o slogan avisa sobre o que Big Brother faz e, controla, dessa forma, o comportamento das pessoas, exercendo função semelhante à de polícia. Nesse sentido, a prática discursiva, evocada pelo slogan, espalhado por cartazes em todos os lugares, além de divulgar a ideologia do *IngSoc*, molda e condiciona as ações das pessoas, levando-as a fazer apenas o que é permitido dentro do sistema controlado pelo Partido.

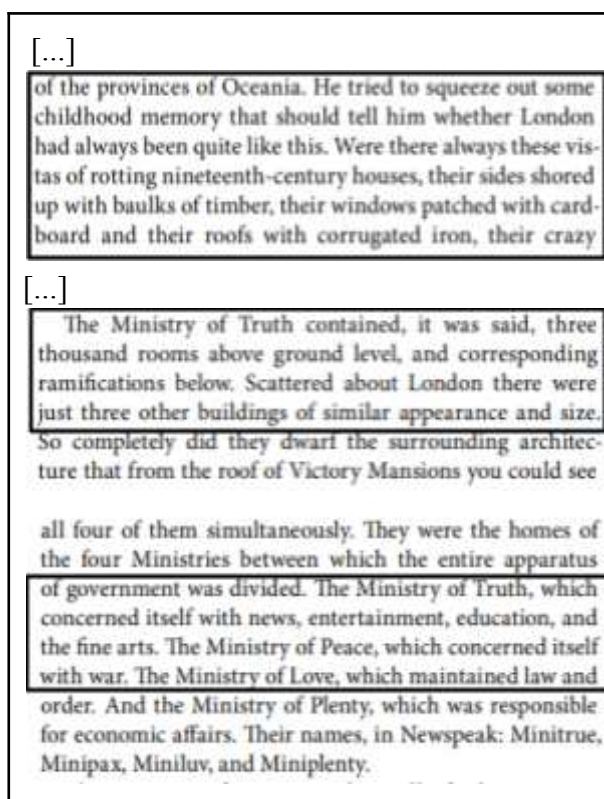
Temos, então, na perspectiva dos sentidos textuais previstos por Fairclough (2003), quais sejam, acional, representacional e identificacional, o Big Brother, uma metonímia/metáfora do Partido, moldando comportamentos e modos de ser e agir de quem o confronta, pela ação contínua da vigilância que pode sugerir, em uma compreensão ingênua, um cuidado de irmão e não de controle. A sua representação enquanto “um homem bonito”, tanto no texto de Orwell quanto no de Namai, reforça as ações e comportamentos implícitos que o slogan *Big Brother is watching you* não revela explicitamente, mas pretende atingir no seu significado ideológico.

Embora haja nos dois textos apenas pistas textuais que levam a inferências e não à certeza, insistimos na possibilidade de interpretação do Big Brother ser apenas uma invenção do Partido, uma construção e prática discursiva, isto é, produzida a partir da linguagem, tanto verbal, no texto de Orwell, como imagética na obra de Namai, a fim de convencer e manipular os habitantes da Oceania sobre o seu poder hegemônico e incontestável.

Isso nos remete a questões contemporâneas que atingem os discursos atuais, com as tecnologias digitais de comunicação e as tecnologias generativas, capazes de fabricar e de divulgar discursos e personagens, como se fossem verdadeiros e não uma mera criação dos grandes modelos de linguagem que alimentam a “inteligência artificial”.

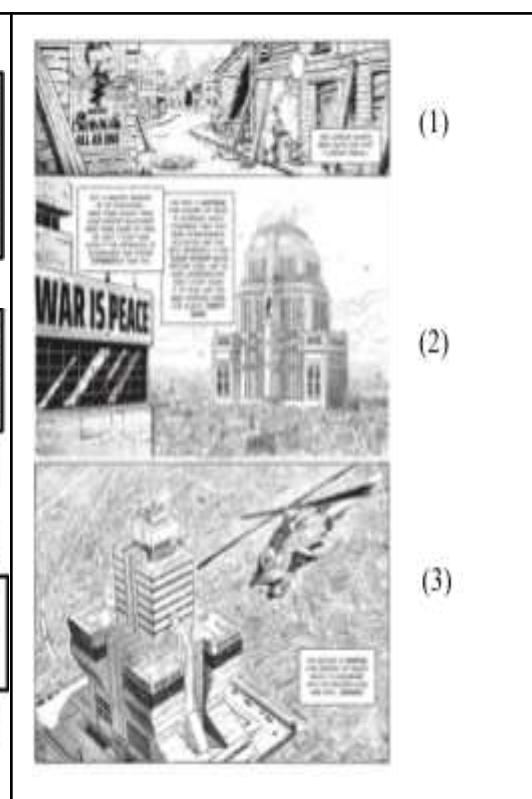
Para reforçar todo o poder atribuído ao Big Brother ou ao Partido, a grandiosidade (o tamanho) do Big Brother e do regime governamental é estendida à arquitetura do cenário da narrativa. Na página de apresentação do RG, Figura 16, quando iniciamos a análise das imagens, já é perceptível a discrepância em relação ao tamanho dado por Namai às *Victory Mansions* e aos personagens ali presentes, como Winston. O que também é aparente no texto de Orwell, quando o autor descreve os Ministérios do regime *IngSoc*. Vejamos nos próximos extratos de Orwell e de Namai:

Figura 21: Londres e os Ministérios



Orwell (1961, p.3-4)

Figura 22: Londres e os Ministérios (GN)



Namai (2021)

No primeiro excerto emoldurado na Figura 21, o narrador nos conta que Winston tentou se lembrar se Londres sempre fora assim, e começa a descrever o estado no qual a cidade se encontra sob o regime do Partido. Esse trecho corresponde ao primeiro painel da Figura 22, com a página de Namai. Os trechos destacados nas molduras da Figura 21 equivalem, parcialmente, ao conteúdo retratado por Namai na Figura 22.

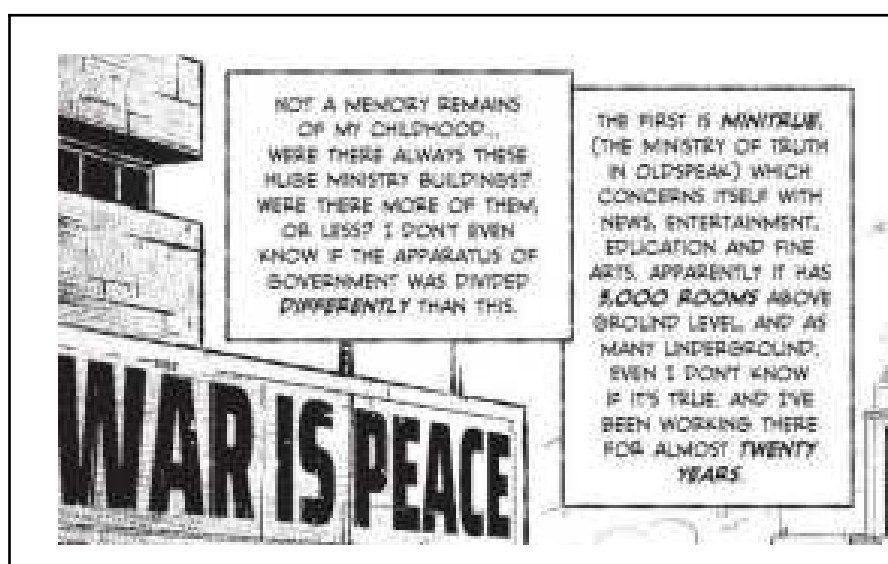
Na transdução de Namai, temos três painéis na página, na qual o painel (1), em tamanho menor do que os outros dois, retrata a Londres descuidada e com ares de abandono e desleixo, enquanto ostenta pôsteres do Big Brother e *Ingsoc* por todos os lados. Os painéis (2) e (3), por sua vez, colocam em perspectiva a grandiosidade dos prédios dos ministérios, em relação às demais construções da cidade, sendo que o Ministério da Verdade, *Minitrue*, está retratado no painel (2) e o *Minipax* (*Ministry of Peace*) no painel (3), como informam os balões narrativos de cada painel.

A imagem do painel (2) é uma estrutura conceitual, de acordo com a GDV, pois retrata o tamanho enorme do *Minitrue*, ao longe, em segundo plano, dentre o conjunto das demais construções prediais na cidade. Ou seja, o *Minitrue* se destaca entre o grupo das outras construções existentes, evidenciando o caráter de grandeza e imponência, atribuído ao Big

Brother, ao Big Regime. O painel (3), por sua vez, mantém o destaque do tamanho do prédio, agora do *Minipax*, segundo a legenda, mas a imagem se torna narrativa, pois há a presença do helicóptero da *police patrol*, que ronda a cidade.

Os balões narrativos dos painéis trazem as falas de Winston como narrador. No balão do primeiro painel, Winston questiona se Londres sempre fora “assim” - o que inferimos querer dizer “descuidada e decadente”, ao interpretarmos, junto à sua fala, a imagem representada no painel e, ele afirma não se lembrar. Nos balões do segundo painel, Winston continua afirmando sua falta de memória sobre a organização e arquitetura dos prédios do governo e apresenta a descrição verbal do *Ministry of Truth*. Destacamos os dois balões narrativos a seguir:

Figura 23: Balões Narrativos Painel (2)



Fonte: Namai (2021)

O narrador de Orwell, na Figura 21, descreve a grandiosidade da estrutura do *Minitrue*, dizendo que ele “se eleva por trezentos metros no ar” e que dizem que “contém três mil salas sobre o nível do solo, e correspondentes ramificações abaixo.” Namai, como vemos no segundo balão narrativo da Figura 23, opta por descrever que o *Minitrue* tem, “aparentemente, três mil salas acima do nível do solo e muitas outras abaixo.”, com destaque em negrito para a expressão “*3,000 rooms*”. Ainda, segundo a sua descrição, ele trabalha lá por quase vinte anos, número destacado também em negrito, junto a outras expressões no mesmo balão: *3,000 rooms* e *Minitrue*. Namai menciona a *Oldspeak* para definir “*Minitrue*”, ao passo que Orwell fala em *Newspeak*, o que denota o processo de preferência linguística de

Namai, coerente com o conteúdo da obra-fonte, porém adaptada e reduzida, segundo suas escolhas semióticas.

Outra diferença que podemos ver no texto dos balões da Figura 23 é a perspectiva narrativa assumida por Winston na obra de Namai: “*not a memory remains of my childhood...*” e “*I don’t know if its true...*” (grifo nosso). Ou seja, sabemos da história pelo personagem protagonista, enquanto, na obra de Orwell quem nos conta a história é o narrador onisciente.

O balão narrativo do painel 3, na Figura 22, menciona que o segundo prédio avistado é o *Minipax (Ministry of Peace)* que está “envolvido por décadas com a guerra na Eurásia”. De acordo com as mensagens dos painéis mostrados nas páginas anteriores, os prédios mostrados nos painéis de 1 a 3 da Figura 22 foram retratados da perspectiva de Winston, ao avistá-los da janela de seu apartamento nas *Victory Mansions*.

Nos painéis 1 e 2 podemos ver a cidade de um ângulo frontal distante, enquanto no painel 3, temos maior proximidade do prédio e do helicóptero retratados de um ângulo alto e não frontal como os dois primeiros. A relação entre as imagens dos painéis e a mensagem verbal dos balões narrativos pode ser compreendida como a de complementaridade, que, ocorre, segundo McCloud (2008), quando um modo semiótico complementa a mensagem pretendida pelo outro modo.

Apesar de não anunciar nos balões narrativos da página da Figura 22, Namai mostra, nos desenhos dos painéis, os slogans do Partido exibidos na fachada dos prédios, como fica evidente no destaque verbal em preto do trecho recortado da Figura 23: “*WAR IS PEACE*”.

No excerto do texto de Orwell, Figura 21, os slogans estão destacados tipograficamente: em letras maiúsculas, com espaços antes e depois do corpo do texto e alinhados um abaixo do outro. Essa configuração de apresentação dos slogans aponta para a escolha do autor em conceder saliência (Kress; Van Leeuwen, 2021) aos sentidos que devem ser construídos durante a interpretação da mensagem. Ou seja, na narrativa de Orwell, há uma razão que justifica a saliência das orações no corpo do texto: são slogans fundamentais do Partido *Ingsoc* que governa a sociedade autoritária da Oceania - o cenário do romance. Percebemos assim, um aspecto da multimodalidade (Kress, 2003, 2010) sendo utilizado para a construção de sentidos presentes no texto produzido no modo verbal.

O slogan é um texto típico da área de publicidade, muito comum em propagandas, sejam elas comerciais ou políticas. Iasbeck (2002), ao investigar sobre as técnicas de construção do slogan no texto publicitário, afirma que a consagração de um slogan implica a

identificação ou a simbolização de sofisticadas ideologias, sendo que nos anos 1930, o slogan já era reconhecido como “*artifício-chave de marketing político.*”

Tanto que, o autor cita Adolf Hitler, em sua obra *Mein Kampf* para destacar a função dos slogans na propaganda política: “Toda propaganda eficiente deve limitar-se a muito poucos pontos, fazendo-os valer à força de fórmulas estereotipadas, marteladas pelo tempo necessário para que o último dos ouvintes esteja em condições de reter a ideia.” (Reboul, 1986, p. 8 *apud* Iasbeck, 2002, p. 50)

Com o slogan “Alemanha acima de tudo”, o ditador empreendeu uma das mais, se não a mais horripilante campanha e tragédia humana do século XX, perseguindo e matando milhares de judeus, em prol de seus valores ideológicos nazistas.

O slogan, portanto, tem o propósito de convencer e até mesmo de doutrinar sobre uma ideia, de forma que a reflexão sobre ela seja evitada, levando à sua imediata adoção e pregnância. Segundo Iasbeck, é a forma do slogan que o torna tão eficiente na comunicação, pois ele “é breve, compacto, afirma com autoridade, pretende imprimir prestígio ao bem anunciado, é anônimo, causa impacto e pretende comunicação imediata, dispensando reflexões demoradas”. (Iasbeck, 2002, p. 110)

As características dos slogans identificadas por Iasbeck podem ser verificadas nos slogans da propaganda ideológica do Partido, que têm a vigilância (*Big Brother is watching you*) e o duplispensamento ou a *Newspeak* como cernes de sua ideologia. O quadro abaixo mostra o sistema de transitividade da GSF, aplicado à estrutura dos três slogans, conforme aparecem na Figura 20, no excerto de Orwell.

Quadro 16: Análise dos slogans

<i>War</i>	<i>is</i>	<i>peace</i>
<i>Freedom</i>	<i>is</i>	<i>slavery</i>
<i>Ignorance</i>	<i>is</i>	<i>strength</i>
Símbolo	Processo Relacional Identificativo	Valor

Fonte: Elaborado pela autora

Os processos relacionais, segundo Halliday e Matthiessen (2014) servem para caracterizar e identificar. Na análise da mensagem do excerto, podemos compreender os slogans *War is peace*, *Freedom is slavery*, *Ignorance is strength* como uma forma de instruir

as pessoas sobre o que esses conceitos representam e, ao mesmo tempo, novamente, controlar e manipular a vida e o comportamento dessas pessoas.

No nível linguístico-discursivo, percebemos que as orações pretendem definir o que é guerra, liberdade e ignorância para a ideologia do *Ingsoc*. Porém, apesar de serem orações afirmativas, estabelece-se uma relação de identificação através de palavras antônimas, contraditórias. Nos termos de Halliday e Matthiessen (2014) que emprega a denominação símbolo-valor (*token-value*) no protótipo de processo relacional identificativo em análise, guerra é o símbolo da paz (valor), liberdade é o símbolo da escravidão (valor) e ignorância é o símbolo da força/poder (valor). Paz, escravidão e poder são, portanto, os valores cultuados pelo Partido e podem ser definidos por guerra, liberdade e ignorância, respectivamente.

Para o propósito crítico-literário que Orwell pretende alcançar com a obra *1984*, tais orações destacam a inversão de valores e sentidos, ou seja, o *doublethink* (duplipensamento), acerca de conceitos e experiências que os indivíduos vivenciam no contexto sociocultural da Oceania, pois, a guerra, a falta de liberdade e a ignorância são ideologias que identificam e simbolizam o Grande Regime.

O que é uma relação de oposição/antonímia no sistema de valores e crenças fora do contexto do romance, se manifesta, nos slogans do Partido, como uma relação de identificação por equivalência de antônimos que, na estrutura gramatical dos slogans são sinônimos, vinculados pelo verbo *ser* (*to be - is*). Assim, com a inversão semântica no plano linguístico-discursivo, amplamente propagada nos slogans, constrói-se a realidade em conformidade com os princípios do *Ingsoc*, desfavorecendo o pensamento crítico e a compreensão e, ao mesmo tempo, reforçando o aspecto constitutivo e constituinte do discurso, mais uma vez conforme Fairclough (2016).

A relação de antonímia presente nos três slogans é característica do “duplipensamento” (*doublethink*, outro conceito criado por Orwell na narrativa) que opera no nível da linguagem com impactos nas práticas sociais: impondo a inversão dos sentidos, em processos de definição de aspectos da realidade, mas em uma relação de equivalência entre opostos. Dessa lógica *duplipensante*, podemos depreender, então, dos slogans: se guerra é paz e, no senso comum do consciente coletivo, toda nação deseja a paz, o que é o mesmo que a guerra, logo: o estado de guerra é naturalizado. Igualmente, se liberdade é escravidão, então: ser livre é um vício, uma servidão involuntária, digna de ser repelida. E se ignorância é força, logo, manter a população sem conhecimento, restringindo o pensamento e as interações sociais, é uma forma de tê-la sob controle.

Assim, com a naturalização dos sistemas de guerra, aprisionamento e censura, torna-se impossível pensar em outra realidade que não seja a realidade hostil e do modo de vida por ela impostos, ocasionando um processo de naturalização ideológica dos valores árdus e limitantes que o Partido pretende instaurar. Ao mesmo tempo, esse sistema já expresso nos slogans inibe pensamentos e comportamentos contrários (práticas sociais), que poderiam levar à revolta e à rebelião, isto é, à luta ideológica que rompe com a hegemonia, nos termos de Fairclough (2016).

A esse respeito, além da obediência pretendida pela manipulação da linguagem e pelo controle da vida das pessoas, algumas ações (práticas sociais) podem ser esperadas, em consonância com o regime *IngSoc*, como: engajar-se nas guerras promovidas pelo Partido (*War is peace*), inclusive, participar das sessões de *Two Minutes Hate*; não almejar a liberdade extinta (*Freedom is slavery - Big Brother is watching you* - devoção ao “Grande Irmão” que te observa e também cuida de você, pois é um “Grande Irmão”). Finalmente, aceitar/justificar a ignorância instituída e celebrada (*Ignorance is strength* - escrever é um “crime do pensamento”/pensar é crime na Oceania), o que corrobora o processo de fabricação e naturalização de uma realidade distópica tanto nas práticas discursivas quanto sociais, construídas e mantidas pelo Partido.

Isso porque no sistema do duplipensamento, almejado pelo *IngSoc*, caracterizado pela ambiguidade e inversão de sentidos/significados, há a dúvida latente a respeito da definição exata sobre qualquer coisa. Nessa perspectiva, é difícil a compreensão das experiências, dos acontecimentos e de suas representações pela linguagem. O que inibe e desestimula o pensamento, a elaboração e a reflexão sobre os fatos, havendo, portanto, por parte dos governados, certo consentimento e a conformação involuntária mas inconsciente, com a realidade e com o sistema de valores e crenças imposto, reiterando o processo de naturalização da ideologia propaganda pelo Partido e favorecendo a sua hegemonia.

A forma como os slogans são divulgados - nas fachadas dos enormes edifícios dos ministérios, especialmente o *Minitrue*, corrobora a naturalização dos valores distorcidos nas afirmações dos slogans, pois são as instituições do Grande Regime que divulgam tais ideias, ou seja, são supostamente fontes confiáveis, pertencentes ao “Grande Irmão”. Entretanto, é preciso observar que o sistema do duplipensamento, ironicamente e propositalmente, também pode ser aplicado à forma reduzida da denominação dos ministérios em *Newspeak*: *Minitrue*, *Minipax*, *Miniluv*, *Miniplenty*, como é apontado nas últimas linhas do extrato de Orwell na Figura 20.

Embora sejam estruturas físicas gigantescas e de grande poder, no âmbito da linguagem, os ministérios ganham o status de miniaturas, sugerido pelo prefixo *mini-* na formação de seus nomes, evocando fragilidade e insegurança. Vemos aí, uma estratégia retórica, visivelmente coerente, para ilustrar a criatividade de Orwell ao definir do que se trata o *doublethink* e, ao mesmo tempo, a sua sátira aos sistemas autoritários.

Nessa primeira parte da análise, apresentamos, nos recortes selecionados, como o tema “*Big Brother*” e “*Big Regime*” foram transduzidos para a narrativa gráfica. Os desenhos/as imagens são marcantes na narrativa que utiliza o modo verbal como complemento e recurso semiótico, de modo que ambos os modos comunicativos consigam expressar a narrativa de Orwell graficamente, mas percebemos que o modo visual às vezes predomina sobre o verbal, enquanto na narrativa de Orwell é o verbal que prevalece.

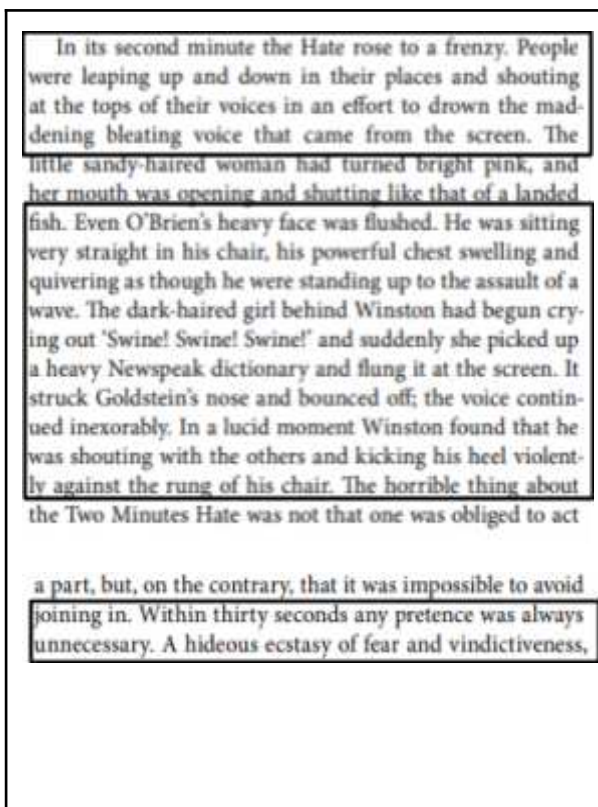
Vimos que o tema *Big Regime* expressa-se não só no tamanho dos ministérios do Partido, mas em estratégias que usam a linguagem e a tecnologia como formas de controle do pensamento, vigilância e manipulação, como as teletelas, e o slogan *Big Brother is watching you*, sugerindo que o Big Brother é ubíquo e invencível, e não há como derrotá-lo, pois ele é o ator de uma vigilância ostensiva, seja em sua imagem nos pôsteres, seja nas teletelas.

É dessa forma que a imagem de grandiosidade e poder do Partido e do Big Brother percorrem toda a trama, sendo talvez essa a razão pela qual Namai optou por intitular a primeira página de apresentação com a expressão “*Down with Big Brother*”. A destruição do Big Brother é o argumento que Orwell constrói para nos contar a trajetória de Winston diante dessa grandeza aparentemente insuperável e sufocante, ou seja, a luta ideológica que o espera no decorrer das próximas páginas.

4.5.2 Hate

Os excertos analisados nesta seção foram retirados também da Part One e Chapter One, tanto da obra-fonte, como do romance gráfico. Aqui apresentamos como o discurso de ódio se integra à ideologia do *IngSoc* e serve, da mesma forma, para o controle e para a manipulação das pessoas, visando à manutenção e à hegemonia do poder do Partido. Ou seja, na concepção de Fairclough (2016), como o discurso de ódio se materializa nas práticas discursivas, inseridas nas práticas sociais que têm a exclusão, a guerra e a violência como pilares que sustentam a hegemonia do Big Brother.

Figura 24: O ódio como ritual



Fonte: Orwell (1961, p.14)

Figura 25: O ódio como ritual (GN)



Fonte: Namai (2021)

As Figuras 24 e 25 referem-se ao momento em que o discurso de ódio se torna uma reação violenta da plateia que presencia o evento *The Two Minutes Hate*, uma celebração diária, que ocorre no *Minitrue* para os membros/funcionários do Partido, inclusive Winston. Nas traduções para o português, esse evento foi traduzido como “*A hora do ódio.*”

O evento é uma sessão de apresentação em tela que dura dois minutos e traz a imagem e o discurso de Goldstein - o maior inimigo e dissidente do Big Brother, que conseguiu romper com o Partido. Goldstein tem a aparência bem diferente do Big Brother retratado no pôster de Namai e construído por Orwell. Nos desenhos de Namai, a aparência do rosto de Goldstein nos lembra a do cientista Albert Einstein, conforme mostra a Figura 26 abaixo.

Independente dessa semelhança, podemos afirmar que Goldstein é um homem que pensa, estuda e questiona a realidade e difunde suas descobertas, tornando-se, por isso, o principal inimigo do Partido e do Big Brother.

Figura 26: Goldstein em *Two Minutes Hate*

Fonte: Namai (2021)

The Two Minutes Hate consiste em apresentar o discurso de Goldstein contra o Partido, pedindo paz, verdade, liberdade de expressão e o término da guerra, além de difamar o Big Brother, chamando-o de tirano e marionete do Partido. Esse discurso “causa” a reação de ódio na plateia, que reage gritando e se levantando das cadeiras, resistindo e abafando o discurso de Goldstein com gritos e ofensas, como descreve Orwell nos excertos da Figura 24 e Namai mostra nos painéis da Figura 25.

Mais uma vez, nos deparamos com o discurso e a linguagem sendo utilizados em 1984 para moldar atitudes, comportamentos e desencadear ações, no caso, ações violentas que irão incitar o desejo de exterminar o outro. Este, também construído discursivamente como inimigo por professar/pregar valores ideológicos contrários e diferentes daqueles do Partido.

Aqui está concretizada, pelo discurso, a luta ideológica a que Fairclough (2016) se refere, capaz de promover a mudança discursiva e também social. O discurso ou a prática discursiva contrária ao Partido e ao Big Brother gera o ódio, que, além de ter a sessão diária no *Minitrue*, culmina na *Hate Week*, isto é, a *Semana do Ódio*, que acontece mais para o final da narrativa, como um evento mais abrangente, que ganha as ruas e arrebatada toda a população, disseminando ódio contra todos que pensam e agem contra o *Big Regime*, inclusive estrangeiros.

Nos painéis da Figura 25, temos o primeiro painel no topo da página, com a plateia enfurecida à direita, porque ouve o discurso de Goldstein, cuja tela, onde está projetado, pode ser vista parcialmente à esquerda. No segundo painel, abaixo do primeiro, vemos em ângulo

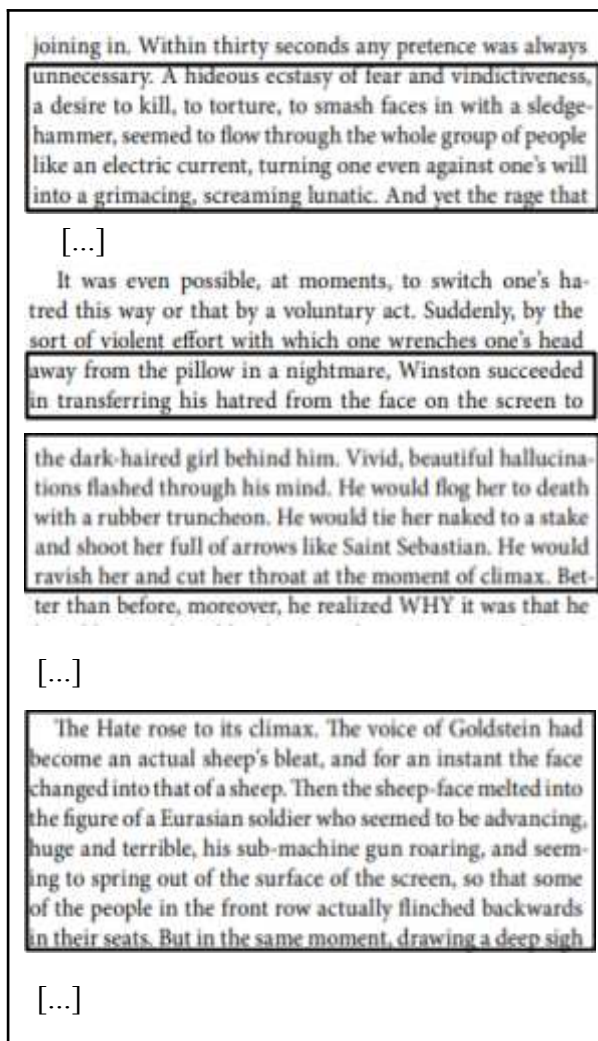
frontal a uma distância média, as faces de cólera de O'Brien, à esquerda, de Winston no meio e de Julia à direita. No painel seguinte, abaixo, vemos Julia em pé na plateia, esbravejando, com o livro em punho, enquanto xinga: “*Swine!*”. Trata-se, conforme o segundo excerto de Orwell, na Figura 25, de um dicionário pesado da *Newspeak*, que ela arremessa na tela, expressando sua raiva pelo “inimigo” - o que é mostrado no último painel da página de Namai: o livro arremessado, chocando-se com a tela onde Goldstein (o inimigo) discursa.

Notamos, nos painéis de Namai, assim como em imagens analisadas anteriormente, que o modo visual prevalece sobre o verbal. Em toda a página e, ao longo dos quatro painéis, há apenas dois pequenos balões narrativos e um de fala, expressando o xingamento de Julia (“*Swine!*”). O balão narrativo do primeiro painel diz “*Within thirty seconds pretence was unnecessary.*” (grifo de Namai) e o balão do último painel: “*a hideous ecstasy of fear and vindictiveness*”. Ou seja, pelos painéis de Namai, assim como pelas palavras de Orwell, sabemos que o ódio era algo contagiante e ia crescendo gradualmente, possuindo as pessoas que estavam presentes e assistiam à apresentação.

Na Figura 24, com o excerto de Orwell, a descrição do evento é detalhada no modo verbal, mas percebemos ter sido quase integralmente transduzida, do nosso ponto de vista, para o texto multimodal de Namai, na Figura 25, na qual as imagens comunicam as cenas de raiva e de revolta vividas pelos personagens.

Um dos recursos semióticos utilizados por Namai para expressar o ódio nas reações da plateia é a cor vermelha. Além da cor preta utilizada na hipermoldura da página e nas molduras dos painéis, a paleta de cinza para retratar os personagens, a cor vermelha no primeiro e no segundo painel remete a sangue, ou a uma temperatura mais quente - recurso que, juntando-se com as expressões de raiva dos personagens retratados nos desenhos, sugere uma atmosfera agressiva, de violência, como confirmam as palavras do último balão narrativo: “*a hideous ecstasy of fear and vindictiveness*”. Já a cor preta da hipermoldura, da moldura e do fundo dos painéis, que representa a escuridão da sala onde o rito acontece, reforça o peso do momento e do clima de ódio vivenciado pelos personagens.

Tal é o efeito do ódio incorporado nesse momento que ele atinge proporções maiores, como retratam as Figuras 27 e 28 abaixo:

Figura 27: O auge em *Two Minutes Hate*

Fonte: Orwell (1961, 14-15)

Figura 28: O auge em *Two Minutes Hate* (GN)

Fonte: Namai (2021)

O primeiro excerto emoldurado no texto de Orwell, na Figura 27, descreve que “*A hideous ecstasy of fear and vindictiveness, a desire to kill, to torture, to smash faces in with a sledgehammer, seemed to flow through the whole group of people like an electric current, turning one even against one's will into a grimacing, screaming lunatic.*” Vemos aí o ódio, atingindo uma proporção que leva a pensamentos de violência, inclusive matar.

Namai retratou esses atos, direcionando o ódio a Julia, nos primeiros quatro painéis da Figura 28. O narrador de Orwell menciona, no segundo excerto destacado na Figura 27, que durante o transe causado pelo rito coletivo, havia a possibilidade de o ódio ser transferido a outra pessoa. Winston, então, o faz para Julia (*the dark-haired girl behind him*), quem ele ainda não conhecia nesse momento da trama, mas nutria certa atração sexual. No devaneio da transferência do ódio de Goldstein para ela, ele deseja estuprá-la e levá-la à morte, por supor que ela nunca poderá ter uma relação afetivo-sexual com ele.

No quadro abaixo, reproduzimos a última das orações da sequência dos atos de violência contra Julia, no terceiro excerto destacado da Figura 27, aplicando o sistema de transitividade da GSF:

Quadro 17: He would ravish her and cut her throat

<i>He</i>	<i>would ravish</i>	<i>her</i>	<i>and cut</i>	<i>her throat</i>	<i>at the moment of the climax</i>
Ator	proc. material	meta	pr. material	meta	circunstância de tempo

Fonte: Elaborado pela autora

Os processos de ação de violência nesse excerto da Figura 27 iniciam em: “*He would flog her to death with a rubber truncheon. He would tie her naked to a stake and shoot her full of arrows like Saint Sebastian.*” Em todas as orações, como podemos perceber, inclusive a da análise, Julia é o alvo, a “meta”, nos termos da GSF, dos atos de violência praticados por Winston que é o ator, em sua fantasia de transe do ódio. Ou seja, o ódio ao inimigo, antes Goldenstein, agora é direcionado para um outro qualquer, desconhecido, que pode ser alvo do sentimento e dos atos construídos discursivamente em um evento social. Isso diz muito da ACD de Fairclough (2016), quando o autor relaciona as práticas discursivas imersas às práticas sociais que carregam consigo ideologias a favor de determinado poder.

Em duas circunstâncias de dois dos processos de ação, “*shoot her full of arrows like Saint Sebastian*” e “*cut her throat at the moment of the climax*”, o ódio de Winston parece atingir uma intensidade que extrapola a sacralidade divina, evocando a imagem de “*Saint Sebastian*” para ilustrar o sofrimento de Julia quando atirar-lhe flechas e cortar sua garganta/pescoço justamente “*at the moment of the climax*”, denotando a falta de limites que as práticas de ódio idealizadas podem atingir.

Então percebemos que o evento *Two Minutes Hate* envolve acessos de insanidade, de perda total da racionalidade, o que já tinha sido sugerido por Orwell anteriormente, no primeiro excerto destacado da Figura 27, [...] “*turning one even against one’s will into a grimacing, screaming lunatic.*”

Namai também retrata essa insanidade, expondo a sequência dos atos de violência que podemos ver desde o primeiro painel da Figura 28, culminando no quarto painel, o terceiro da segunda fileira. O primeiro painel é o maior da página e, além da cena de estupro praticada por Winston, ele traz, antes, a continuidade da ação do arremesso do livro na tela por Julia, que mencionamos na Figura 25. À esquerda, na cor branca, vemos o livro adentrando a tela,

caindo em um ambiente onde há o casal, que sugere a cena de estupro. A mulher sentada no colo do homem e acorrentada no chão e ele, tem na mão erguida para o alto uma arma ou objeto que serve de arma, como se fosse golpeá-la e, com a outra mão, ele segura o pescoço da mulher, impossibilitando-a de mover-se.

Os dois encontram-se sentados/deitados de lado no chão e, ao redor, vários olhos como se fossem telas - as teletelas com o fundo vermelho, os observam, conferindo mais intensidade e tensão à cena, evocando a imagem/metáfora de “sangue nos olhos”, e ao mesmo tempo, denunciando a vigilância ostensiva do Partido em um momento de intimidade, mas, principalmente de ódio. A mulher encontra-se totalmente indefesa e submissa à violência imposta pelo homem. Nesse painel, podemos ver dois balões narrativos, o primeiro, no canto superior esquerdo que diz “*A desire to kill, to torture, to **smash** in faces.*” E o segundo, “*Like an **electric** current.*” (grifos de Namai), reforçando a contaminação inevitável do ódio.

Em tamanho menor do que os outros na página, os três painéis da segunda fileira na Figura 28 mostram os recortes das ações violentas, sugeridas pelas imagens do primeiro painel, em um ângulo mais próximo do leitor, como se um *zoom* fosse dado aos detalhes da cena do primeiro painel. À esquerda, vemos apenas a mão segurando um objeto ou arma que parece um pedaço de ferro (*sledgehammer*), ambos na cor vermelha, em primeiro plano, com um raio (*the electric current*) ao fundo, atravessando a escuridão e a cena. No painel do meio, a mão está segurando o pescoço de uma mulher (Julia), parecendo esmagá-lo, enquanto ela, de cabeça baixa e olhos fechados, parece gritar e sofrer com o ato de violência. Há, nesse painel, um balão narrativo que diz: “*Turning everyone, even against one’s will into a grimacing **lunatic**.*” (grifo de Namai).

E, finalmente, o terceiro painel da segunda fileira traz a imagem de Winston nu da cintura para cima, com o rosto encolerizado, sugerindo ter acabado de praticar um ato de violência (*smash faces and a desire to kill*), o que deduzimos pela sequência dos painéis anteriores. A cor vermelha, simulando sangue em suas mãos e, ao fundo, também em vermelho, a palavra “*crazy*” escrita no fundo preto, atestando o momento e os atos de insanidade.

Quando o ódio atinge o seu auge, segundo o último excerto de Orwell, destacado na Figura 27, o rosto de Goldstein na tela é confundido com o rosto de uma ovelha, assim como a sua voz com o balido da ovelha. É o que está representado no quinto painel da Figura 28, por Namai. A face de Goldstein, representada na cor vermelha, da esquerda para a direita do painel, transforma-se e confunde-se com o rosto de uma ovelha, até virar uma figura repugnante, no canto direito. Aqui, podemos ter uma metáfora para a representação do

inimigo como alguém inofensivo como uma ovelha, que bale (discursa) mas não é ouvido, ou entendido por quem o escuta, no caso, a plateia manipulada pelo Partido.

O último painel de Namai na Figura 28 mostra, em segundo plano, a tela de *The Two Minutes Hate* com a figura do soldado euroasiático - uma figura gigantesca que ocupa toda a altura da tela e, ao fundo, atrás dele, nuvens de fumaça, simulando uma explosão. Ou seja, o inimigo que, por um segundo, representado como inofensivo pela imagem da ovelha anteriormente, torna-se o soldado armado, do lado oposto, ameaçando a todos com a sua expressão raivosa e violenta. No primeiro plano do painel, vemos a plateia que assiste e reage às apresentações da tela. No único balão narrativo do painel, situado no canto superior esquerdo, lemos “*I couldn’t help sharing in the chant. It was **impossible**.*” (grifo de Namai).

Nas palavras desse balão, percebemos novamente, Winston personagem assumindo o papel de narrador, dizendo que não conseguiu resistir a juntar-se ao “canto” porque era impossível. Winston refere-se a um hino de reverência ao Big Brother que é entoado no final de *Two Minutes Hate*, quando a figura de Big Brother aparece na tela, juntamente com os três slogans: *War is peace, Freedom is slavery e Ignorance is Strength*. É quando termina o ritual.

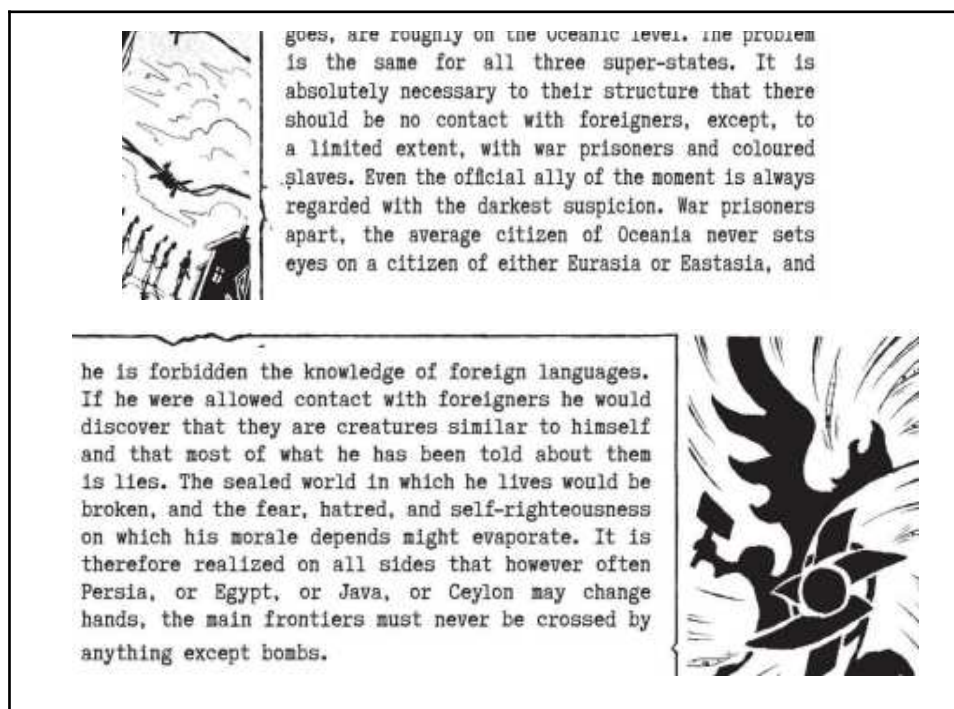
Nesses recortes que selecionamos, podemos constatar que o ódio, em 1984, é um discurso construído por um grupo minoritário que possui poder, no caso, o Partido, que o cultua e o difunde para manter a hegemonia de seus valores ideológicos: a guerra, a ignorância e a censura.

Entretanto, esse discurso de ódio não se restringe ao campo da troca linguística apenas, mas se estende às práticas sociais, como em eventos dentro do Partido - *The Two Minutes Hate* e fora dele - *The Hate Week*. Ele tem como alvo alguém diferente ou contrário aos valores do Partido, denominado “inimigo”, digno de ser odiado e exterminado. É através da prática discursiva e social do ódio contra esse inimigo, então, que o *Big Regime* se sustenta, ou seja, segundo Fairclough (2016), a ideologia do Partido, o ódio, mantém a hegemonia desse poder com o consentimento/a obediência dos (supostos) manipulados por ele, pois aderem às demonstrações e discursos de ódio no momento de *Two minutes Hate*.

A manipulação realizada pelo Partido envolve a proibição (censura) do contato com o outro que pensa e age diferente e encontra-se explícita em *The Book*, um compêndio raro na Oceania que explica, no modo escrito, o funcionamento do Partido. Lembrando que os atos de ler e escrever são crimes do pensamento (*thoughtcrime*) na Oceania. Daí a dificuldade desse compêndio ser encontrado e comercializado abertamente. O exemplar que temos acesso na narrativa foi emprestado clandestinamente por O’Brien a Winston, quando este lhe confessou ser um desertor do Partido e do Big Brother e, erroneamente, intuiu que O’Brien também o

era, o que o levou à prisão e à tortura. A Figura 29 mostra um excerto de “*The Book*”, no qual a proibição e a censura do contato com o estrangeiro - seja pessoa, lugar ou cultura, são explicadas:

Figura 29: A proibição do contato com estrangeiros em *The Book*



Fonte: Namai (2021)

De acordo com o excerto de *The Book*, o contato com estrangeiros romperia o discurso e as ações de ódio promovidos e difundidos pelo Partido, porque as pessoas descobririam que os outros ou “inimigos” são pessoas semelhantes, e que “*The sealed world in which he lives would be broken, and the fear, hatred, and self-righteousness on which his morale depends might evaporate.*” Dessa forma, conhecer e interagir verbalmente com o estrangeiro, ou ler *The Book*, ambas ações de linguagem, permitiria o acesso à verdade e desconstruiria o “grande” poder do Partido. Justificam-se, assim, o ódio, a guerra, a censura e, principalmente, a ignorância e as mentiras - aspectos ideológicos que caracterizam a sociedade da Oceania nas práticas discursivas e sociais.

Esse é um exemplo didático de como o poder hegemônico pode se impor e se sustentar socialmente pelas práticas discursivas, como Fairclough (2016) preconiza. Daí a necessidade de uma educação linguística crítica, de forma a proporcionar questionamento e reflexões sobre as estruturas sociais que delimitam a vida individual e social, o que também é proibido pelo *Ingsoc*, com a instituição do *thoughtcrime*, ou seja, “o crime do pensar”.

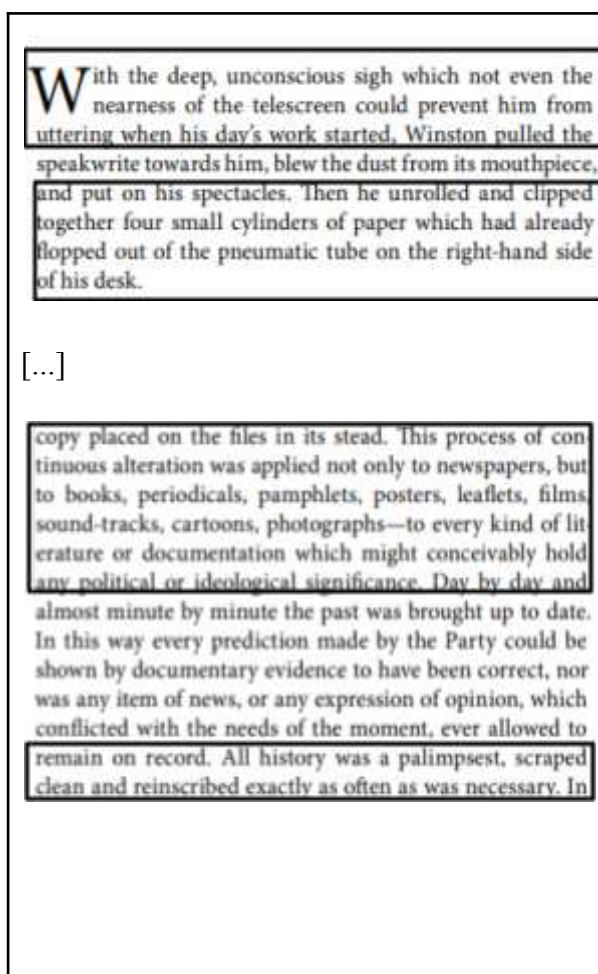
4.5.3 Manipulation and Control

Nesta seção, apresentaremos um pouco do trabalho de Winston, no *Ministry of True, Minitrue*. Os excertos analisados fazem parte do *Chapter Four, Part One*.

Um primeiro ponto a ser observado é que os excertos de Orwell que selecionamos para efeitos de comparação, na Figura 30, não seguem a mesma linearidade que os painéis representados na página de Namai, na Figura 31, mas encontram-se distribuídos ao longo de vários parágrafos na sequência narrativa do Capítulo 4, da Primeira Parte do romance.

Essa diferença de detalhamento, extensão ou síntese nas escolhas do conteúdo retratado no romance fonte e gráfico já denota o aspecto de parcialidade e especificidade de cada modo semiótico (Kress, 2010), que norteou as escolhas de representação de cada autor, Orwell e Namai. Vejamos as Figuras 30 e 31 abaixo, para iniciarmos as análises desse tema:

Figura 30: A rotina de Winston



Fonte: Orwell (p. 37-40)

Figura 31: A rotina de Winston (GN)



Namai (2021)

Primeiramente, partimos da Figura 31, que mostra a página de Namai com seis painéis distribuídos em três fileiras com dois painéis em cada uma. Nota-se, nessa página, a quantidade de balões narrativos bem maior do que a que vimos nas primeiras páginas analisadas anteriormente, o que nesse momento da trama, se faz necessário para que o leitor entenda do que se trata cada cena retratada no painel.

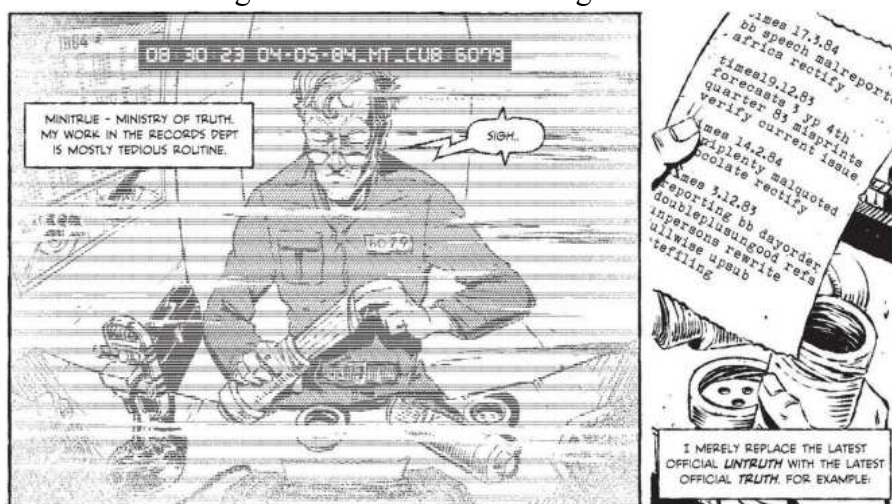
No primeiro extrato de Orwell, na Figura 30, o narrador menciona que Winston soltou um suspiro que nem a proximidade da teletela o impediu que soltasse, quando o seu dia de trabalho começou. Ainda, dentre outras ações, Winston puxou o *speakwrite* em sua direção, colocou seus óculos e desenrolou quatro pequenos *cylinders of paper* que caíram dos *pneumatic tubes* em sua escrivaninha.

O primeiro painel de Namai, em ângulo frontal e situado quase em toda a parte superior da página, apresenta Winston já assentado a uma escrivaninha, de óculos, manipulando um rolo de papel. Winston está concentrado no que faz com as mãos e o vemos,

novamente através da teletela, que é sugerida pela hachura de traços horizontais ao longo de todo o painel e pela identificação da câmera, em uma tarja preta, na parte de cima do painel. Nessa tarja, podemos ler a data, a hora, a (suposta) localização da câmera e o número de Winston, 6079, o mesmo que está inscrito em seu uniforme do Partido.

Diferente do excerto de Orwell que não menciona esta informação, no primeiro balão narrativo da Figura 31, Winston diz que ele está no *Minitrue*, desempenhando seu trabalho no *Records Department* e, que a sua rotina, na maioria das vezes, é entediante. Já no pequeno painel à direita, ele começa a descrever o seu trabalho no balão narrativo na parte inferior. A Figura 31 mostra os detalhes desses dois primeiros painéis.

Figura 32: Winston's working at Minitrue



Fonte: Namai (2021)

No excerto de Orwell, o narrador colocou em evidência a circunstância de modo em que Winston se encontrava (*With an unconscious sigh...*), para então descrever os processos que Winston realizou (... *"pulled the speakwrite towards him, blew the dust from its mouthpiece, and put on his spectacles"*).

No painel de Namai, o transdutor apresentou a cena de forma mais direta, a qual compreendemos, ao lermos a informação verbal do balão narrativo, tratar-se do trabalho de Winston. O suspiro mencionado em Orwell, logo no início, foi representado com o balão de fala *"Sigh"*, à direita superior do painel, perto do rosto de Winston. Este já se apresenta na cena, como mencionamos, sentado à escrivaninha, de óculos, manipulando os *cylinders of paper*. Um aparelho que parece um microfone, provavelmente, o *speakwrite*, encontra-se sobre a escrivaninha, à esquerda do painel. Ainda, do lado esquerdo, vemos um pôster fixado na parede, com os olhos do Big Brother, no canto inferior, olhando para Winston.

Namai não retratou nesse painel o *pneumatic tube*, um dos aparatos tecnológicos que Winston utiliza para realizar seu trabalho, o que é mencionado no primeiro parágrafo no excerto de Orwell (Figura 30) e em trechos seguintes da narrativa verbal.

O segundo painel à direita, na Figura 32, mostra um extrato de texto, enviado através do *pneumatic tube*, e escrito em *Newspeak*, com alterações que Winston deve fazer. No painel de Namai, o excerto foi retratado de um ângulo alto, na perspectiva de Winston, que segura o papel com a mão esquerda e o lê. No balão narrativo abaixo do painel, Winston explica que o que ele faz é “meramente substituir a última inverdade oficial” (*the latest official **untruth***) pela “última verdade oficial” (*the latest official **truth***) (grifos de Namai).

Então, Winston cita o exemplo, nos balões narrativos do terceiro painel, na fileira de baixo, de uma reportagem no jornal *The Times*, com uma previsão equivocada feita pelo Big Brother, há um mês atrás. Como a previsão não se concretizou, Winston precisou alterá-la, de acordo com o que realmente aconteceu, pois o “***BB had been mistaken***”, é o que ele diz em destaque, concluindo o segundo balão narrativo. Esse painel, assim como o anterior, foi retratado de um ângulo alto, simulando a perspectiva de Winston, que lê o jornal, o segurando com a mão esquerda. Em fontes grandes e em negrito, lemos: “***THE TIMES***” e podemos ver, no jornal, fragmentos da reportagem à qual Winston se refere nos balões narrativos.

No quarto painel, a perspectiva do leitor é distanciada, retratando a cena de um ângulo oblíquo, que mostra, em primeiro plano, Winston de perfil, segurando o jornal com a mão esquerda, lendo-o e, com a mão direita, ele segura a base do microfone na escrivaninha. À sua frente, no segundo plano, há, na parte inferior do painel, um aparelho como uma máquina de escrever, de onde sai um papel com coisas escritas, mas ilegíveis para o leitor. Provavelmente o microfone e essa máquina de escrever é o *speakwrite*, que produz um barulho representado pela onomatopeia “RRRRRR” acima da folha de papel. O primeiro balão narrativo desse painel diz: “*But BB was **never** mistaken, never lied. A minor correction and he had predicted what actually **happened**.*” (grifos de Namai). E o segundo balão, abaixo no painel: “*Or what never happened at all.*”

Então passamos aos dois últimos painéis, que reproduzimos abaixo para destacar a complementaridade semiótica entre o que é explicado nos balões narrativos e o que é mostrado nas imagens.

Figura 33: *Minitrue and Memory Holes*

Fonte: Namai (2021)

Em tamanho menor, à esquerda, o quinto painel mostra Winston de costas, interagindo com os *pneumatic tubes*, (agora sim, Namai os mostra), de onde vêm as informações que ele precisa alterar e para onde ele as envia já corrigidas. Podemos ver as setas em direções opostas, para cima e para baixo, nos tubos que parecem vir do teto até a altura das mãos de Winston, na escrivaninha. Uma onomatopeia (Jaffe; Hurwich, 2019) em negrito, “**SLURPP**”, simula o barulho do *cylinder paper* sendo enviado, ou chegando à escrivaninha de Winston. Na parte inferior do painel, o balão narrativo informa que qualquer tipo de dissonância com a realidade pode ser “sanada” (*fixed*) pelo *Minitrue*, independente das previsões oficiais.

Para isso, ao invés de afirmações ou orações declarativas para reportar essa informação, como Orwell faz em vários trechos do capítulo 4 da Primeira Parte, o formato da linguagem verbal que Namai utilizou foram duas perguntas diretas e informais: “*the 3-year plan not working? Chocolate rations to be reduced despite official promises?*” para caracterizar “o problema” e uma oração afirmativa para resolvê-lo: “***The Ministry of Truth fixes it.***” (grifo de Namai).

Além do tom de informalidade que provoca maior interação e expectativa no leitor, o formato de perguntas e resposta exalta o poder exercido pelo *Minitrue* para a alteração dos textos. Assim, na narrativa gráfica, percebemos que o poder do *Minitrue* foi enfatizado, tanto pelo modo afirmativo da resposta às perguntas anteriores quanto no negrito da expressão “***Ministry of Truth***”. Ou seja, as perguntas sugerem um problema, o qual coloca em dúvida a ideologia e o conhecimento propagado pelo Partido, mas que será resolvido pelo *Ministry of*

Truth, não importando a natureza de tal problema. Na narrativa de Orwell, por sua vez, essa informação é apresentada ao longo de vários parágrafos e exemplos no capítulo, em muitas orações declarativas, como:

As short a time ago as February, the Ministry of Plenty had issued a promise (a ‘categorical pledge’ were the official words) that there would be no reduction of the chocolate ration during 1984. Actually, as Winston was aware, the chocolate ration was to be reduced from thirty grammes to twenty at the end of the present week. All that was needed was to substitute for the original promise a warning that it would probably be necessary to reduce the ration at some time in April. (Orwell, 1961, p. 39)

Podemos afirmar, a partir dessa análise que, o que Orwell fez ao longo de três páginas no modo verbal, da página 37 a 39, Namai transduziu em imagens e palavras em uma única página, ao longo de seis painéis. Essa diferença evidencia a natureza específica de cada modo e recurso semiótico, para cada processo e propósito de composição e divulgação de textos e o estilo de cada autor.

No último painel da Figura 31, o segundo maior da página, o destaque são os dois balões narrativos situados na parte superior da esquerda-centro e a mão de Winston, direcionando um papel amassado, vindo do lado inferior direito, para o “*memory hole*” que se encontra identificado em letras grandes abaixo dos balões narrativos, do lado esquerdo.

O primeiro balão narrativo explica: “*And the original message, plus any notes I make, I burn via the **memory holes**, found in every room in the Ministry.*” (grifo de Namai). E o segundo balão narrativo emenda, logo abaixo: “*Thus are reprinted (the originals have been destroyed), newspaper, books, pamphlets, posters, leaflets, films, sound-tracks, cartoons, photographs: all history scraped clean by the Party.*” Trecho que foi sintetizado a partir dos últimos excertos de Orwell emoldurados ou não na Figura 30.

À direita do painel, acima da mão de Winston, vemos um *pneumatic tube* com a seta para cima e a onomatopeia “**FLOP**”, em negrito, sugerindo que Winston acabou de enviar o texto alterado, ao mesmo tempo em que descarta nos *memory holes*, à direita, o texto que recebeu e estava em desacordo com as informações divulgadas anteriormente pelo “BB”.

No texto de Orwell, podemos ver na Figura 30, que o autor leva mais tempo para descrever o processo de alteração dos textos produzidos e divulgados na Oceania. As reticências que colocamos após o primeiro excerto que se encontra na página 37 na Figura 30 substituem, dentre muitos outros trechos, o longo parágrafo que Orwell destinou para descrever as tecnologias utilizadas para alterar os textos. Fragmento que não identificamos na

transdução de Namai, mas julgamos importante para ilustrar esta análise e, por isso, o reproduzimos abaixo:

In the walls of the cubicle there were three orifices. To the right of the *speakwrite*, a small *pneumatic tube* for written messages, to the left, a larger one for newspapers; and in the side wall, within easy reach of Winston's arm, a large oblong slit protected by a wire grating. This last was for the disposal of waste paper. Similar slits existed in thousands or tens of thousands throughout the building, not only in every room but at short intervals in every corridor. For some reason they were nicknamed *memory holes*. When one knew that any document was due for destruction, or even when one saw a scrap of waste paper lying about, it was an automatic action to lift the flap of the nearest memory hole and drop it in, whereupon it would be whirled away on a current of warm air to the enormous furnaces which were hidden somewhere in the recesses of the building. (Orwell, 1961, p. 37-38, grifo nosso)

Nesse parágrafo, Orwell explica que para alterar os textos midiáticos, documentos ou outras informações escritas, três aparatos tecnológicos são necessários: o *speakwrite*, os *pneumatic tubes* e os *memory holes* - invenções de Orwell muito semelhantes aos recursos tecnológicos digitais atuais, providos pelas *Big Techs*. A internet poderia representar os “tubos pneumáticos”, uma vez que Orwell informa, em outro momento, que “*What happened in the unseen labyrinth to which the pneumatic tubes led, he [Winston] did not know in detail, but he did know in general terms.*” (Orwell, 1961, p. 39), assemelhando-se em grande medida ao nosso sistema de rede internacional de computadores, a internet, com regras e funcionamento ainda incertos e desconhecidos para a maioria dos usuários.

O *speakwrite* pode ser considerado, hoje, o que encontramos como recursos de edição de texto falado, nos *smartphones* e aplicativos como *Google Docs* e *Whatsapp*, cuja função pretende escrever a fala dos usuários, simplesmente pressionando uma tecla, cujo ícone é um pequeno microfone. Finalmente, os *memory holes*, atualmente, remetem à função da tecla “deletar”, que temos em qualquer teclado ou aplicação de texto escrito e visa apagar ou excluir mensagens, comandos, textos, ou qualquer tipo de produção que realizamos de forma errada. Eles também podem ser comparados à função da “*Lixeira*”, para onde vão os arquivos ou qualquer texto ou imagem descartados em alguns programas de computador.

Embora o significado de *memory holes* sugira um sentido mais profundo, evocando um “buraco de memória”, porque apaga documentos e textos do passado definitivamente, esse significado pode ser obtido, ao pensarmos sobre os distúrbios que, muitas vezes, têm sido causados, dentre outros fatores, pelo uso excessivo das tecnologias digitais. Atualmente essas tecnologias tornaram-se as grandes armazenadoras de dados e informações, ocasionando em nosso cérebro déficits de memorização de informações simples, como números de celular de

amigos ou de parentes, números de documentos, ou, até mesmo, fatos importantes da História. Ou seja, os *memory holes*, embora sejam ferramentas tecnológicas em 1984, aludem à falta de memória humana presente na sociedade contemporânea que apaga fatos corriqueiros e históricos.

Assim, entendemos que há dois fatores que contribuem para a fabricação da realidade na Oceania: a linguagem que materializa os discursos elaborados pelo Partido, e as tecnologias, utilizadas tanto para a implementação desses discursos em práticas sociais, como as *telescreens* e a *police patrol* para realizar a vigilância, e os *memory holes* para viabilizar a alteração do passado e, portanto, da realidade que se transforma a cada momento, sem a possibilidade de esperar algo diferente do futuro e de compreender o presente, pois, segundo o Partido: “*Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past.*” (Orwell, 1961, p. 34)

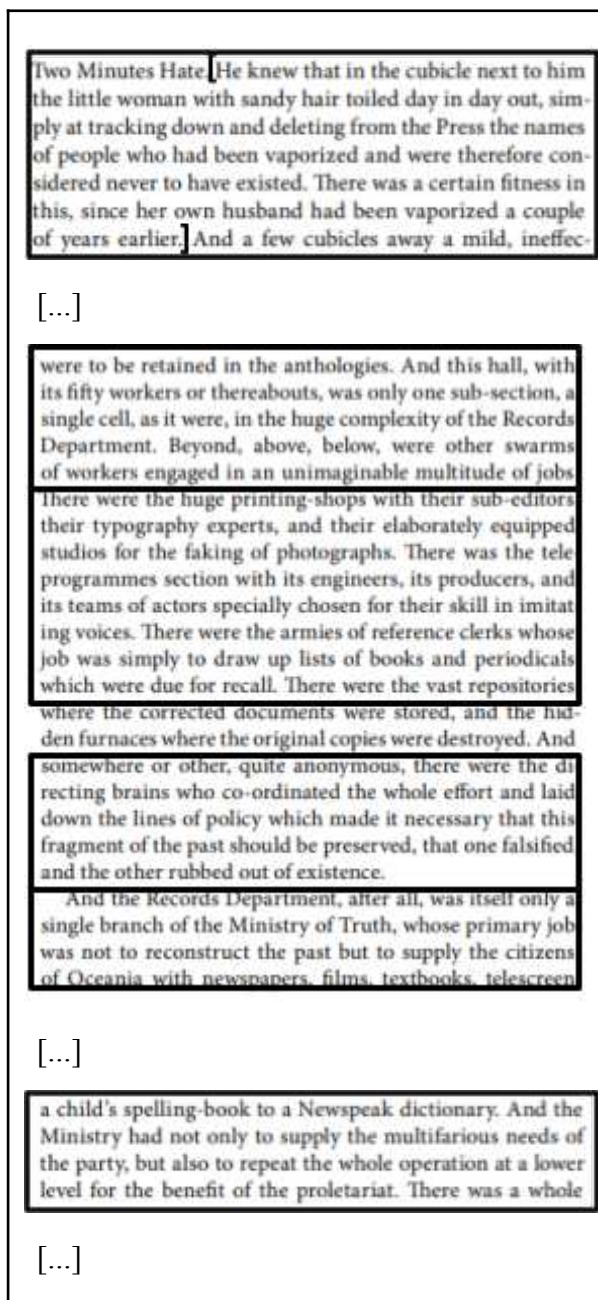
Há outra diferença que percebemos, entre o texto de Orwell e o de Namai: no final do terceiro excerto destacado na Figura 30, há uma oração no texto de Orwell que Namai escolheu para ser o título da página de apresentação do Capítulo 4: “*Day by day and almost minute by minute the past was brought up to date.*” Houve aqui uma realocação do trecho do texto de Orwell na obra de Namai, não obedecendo a sequência temporal da narrativa verbal, mas a escolha do transdutor para comunicar a mesma mensagem em outro momento da narrativa no romance gráfico.

O mesmo aconteceu anteriormente com o título da primeira página de apresentação “*Down with Big Brother*”. Conforme explicamos na seção 4.5.1, essa oração aparece no primeiro capítulo, quando Winston a escreve em seu diário, de forma clandestina, mas como um desabafo para a sua indignação de pertencer ao sistema. Namai, além de retratá-la no capítulo, a escolheu para resumir e intitular a página de apresentação da seção Parte 1 e do Capítulo 1 da narrativa, com os primeiros elementos da trama no modo visual.

Vemos, assim, que a linguagem adotada pelo transdutor indica ajustes não apenas nos modos e recursos semióticos, mas nas escolhas de representação que serão incluídas e em quais momentos, tendo a obra-fonte como referência para a adaptação do romance gráfico. Conforme mencionam Duncan e Smith (2017): o que o *designer* retrata na *mise-èn-scene* do painel ou da página.

As próximas Figuras 34 e 35 apresentam como a falsificação de notícias foi tema utilizado por Orwell ainda em 1948, para criticar a manipulação das ideias e dos fatos, de acordo com interesses políticos e ideológicos hegemônicos, isto é, do Partido.

Figura 34 : The Big Fake Regime by Orwell



Orwell (1961, p. 42-43)

Figura 35: The Big Fake Regime by Namai



Fonte: Namai (2021)

Da mesma forma que ocorreu na Figura 31, verificamos na Figura 35 que Namai optou por distribuir o conteúdo que se estende das páginas 42 a 43 do texto de Orwell, recortados na Figura 34, ao longo dos cinco painéis em uma única página, porém, com alguma inversão da ordem na qual as informações aparecem no texto de Orwell.

O primeiro excerto de Orwell narra sobre uma mulher que trabalha próxima à Winston, no *Records Department* e a tarefa dela é rastrear e deletar os nomes das pessoas que foram “vaporized” pelo Partido. No texto de Orwell, em outros momentos da narrativa que

não trouxemos aqui, as pessoas presas poderiam ser eliminadas/mortas, quando não convertidas à ideologia do *IngSoc* e, por isso, eram “vaporizadas” e, tornavam-se, assim, “*unpersons*.” A função, portanto, da tal mulher à qual o narrador se refere, é deletar os nomes dessas pessoas e reportá-las como “*unpersons*” nos textos midiáticos nos quais os seus nomes haviam sido publicados, a fim de apagar também suas histórias e biografias, pois provavelmente, elas representavam alguma rebeldia ou resistência contra o Partido.

Na página de Namai, a mulher é retratada com certa discrição na parte inferior do primeiro painel ao centro, mas ganha destaque nos três painéis seguintes, cujos ângulos menores enfocam a figura dela no primeiro painel, lendo um jornal a uma distância média, e muito próxima no segundo painel, do ângulo alto, e de perfil, também muito próxima, no terceiro painel, quando ela dá a ordem verbal, no balão de fala, para substituir o nome da pessoa eliminada por “*unperson*.” Os balões de fala do segundo ao quarto painel explicam o processo de “*vaporização*” e a alteração do nome da pessoa para *unperson*, realizados pela mulher, a qual teve o marido “*vaporizado*” e tornado uma “*unperson*” pelo Partido.

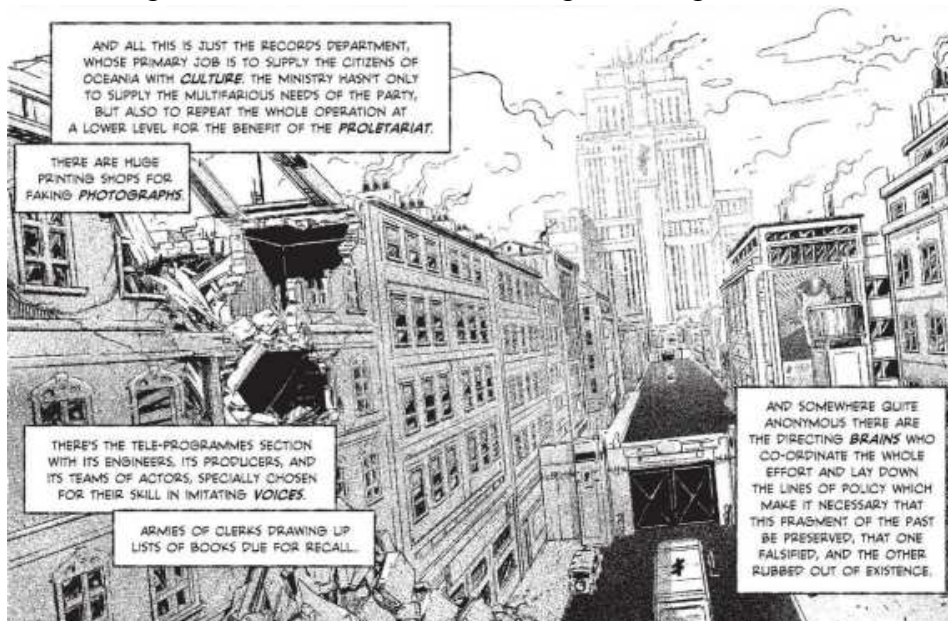
Aqui percebemos uma estratégia típica dos governos ditatoriais que não sabem lidar com a luta ideológica no campo discursivo, como Fairclough (2016) preconiza na ACD: qualquer pessoa contrária ou que ouse argumentar ou se rebelar contra a ideologia do Partido, deve ser convertida aos seus valores (à hegemonia), ainda que pela tortura, como foi feito com Winston no final da narrativa, ou então deve ser eliminada, ou melhor, “*vaporized*” em *Newspeak*, para que não reverta nem perturbe a ordem e a hegemonia vigentes. Orwell certamente está criticando o autoritarismo e a arbitrariedade desses regimes, com a obra *1984*, escrita no final dos anos 1940, depois de duas guerras que o autor presenciou: a Guerra Civil Espanhola, na qual atuou como soldado e a II Guerra Mundial.

No Brasil, sabemos que durante o período da Ditadura Militar, iniciado em 1964, a perseguição, a censura e o extermínio de pessoas dissidentes do regime foram práticas comuns que, de forma semelhante ao culto do ódio em *1984*, divulgavam fotos dessas pessoas que eram procuradas como inimigas e terroristas, pois representavam para o governo ditatorial, uma ameaça à ordem nacional, devendo, por isso, ser eliminadas (*vaporized*).

Voltando ao primeiro painel de Namai na Figura 35, ele mostra a seção do *Records Department*, na qual a mulher trabalha, junto aos demais funcionários do mesmo setor, responsáveis por alterar e fabricar todo o material impresso, divulgado e consumido na Oceania. No excerto de Orwell, encontramos essa informação no segundo excerto emoldurado, na Figura 34, no qual o narrador descreve que há “*enxames (swarms)* de trabalhadores engajados em uma inimaginável variedade de funções...”. Namai, portanto,

retratou essa informação no modo visual no primeiro painel, mas continuou no modo verbal no último painel da página, que ampliamos a seguir:

Figura 36: O funcionamento do Big Fake Regime



Fonte: Namai (2021)

O quinto painel da Figura 35, ampliado na Figura 36, mostra uma paisagem de prédios de ambos os lados, simulando uma rua que conduz a um dos edifícios dos Ministérios do Partido, que pode ser visto ao fundo, em segundo plano, retratado na cor branca. Em contraste, no primeiro plano, na cor cinza, os outros prédios menores margeiam a rua/corredor, retratada na cor preta.

O primeiro desses prédios, à esquerda, apresenta sinais de destruição - provavelmente algum efeito explosivo dos bombardeios da guerra e do abandono no qual Londres se encontra, como mencionamos em análises anteriores. Atrás do balão de fala à direita, podemos ver ainda, partes de um enorme pôster com o rosto do Big Brother, semelhante ao que se encontra na entrada das *Victory Mansions*, como analisamos na seção 4.5.1. Repete-se, nesse painel, a grandiosidade do sistema expressa nos prédios vinculados ao Partido.

Complementando as imagens do painel, os balões narrativos se subdividem do lado esquerdo e direito. O primeiro, acima à esquerda, informa que tudo isso (o que foi retratado nos painéis anteriores da Figura 35) acontece só no *Records Department*, encarregado de prover os cidadãos da Oceania com cultura e informação. Ainda, o balão reporta que, além de suprir as múltiplas necessidades do Partido, o Ministério (da Verdade) precisa repetir todo

esse processo (de produção e alteração de textos) em um nível (linguístico-discursivo) mais básico para beneficiar o proletariado. Essa informação pode ser encontrada nos dois últimos excertos emoldurados do texto de Orwell, na Figura 34.

O segundo balão narrativo, abaixo do primeiro à esquerda, anuncia que há grandes gráficas para a falsificação de **fotografias** (grifo de Namai), enquanto o terceiro e o quarto balão abaixo do segundo, também à esquerda, informam que há a seção de tele-programas, com seus engenheiros, produtores e equipes, especialmente escolhidos para a imitação das **vozes** (grifo de Namai), assim como “tropas” de funcionários para elaborar listas de livros destinados ao recolhimento para correção. E, finalmente, o último balão narrativo, do lado direito abaixo do painel, diz que “*And somewhere quite anonymous, there are the directing **brains** who co-ordinate the whole effort and lay down the lines of policy which make it necessary that this fragment of the past be preserved, that one falsified and the other rubbed out of existence.*” (grifo de Namai). Essa informação encontra-se no penúltimo excerto do texto de Orwell, na Figura 34.

Nas análises realizadas dos trechos de Orwell e de Namai, constatamos, então, que a composição de Namai sofreu ligeira reordenação do texto verbal de Orwell. Entretanto, essa inversão não comprometeu o conteúdo da narrativa, pelo contrário, junto aos sentidos produzidos pelas imagens, o texto de Orwell foi expresso quase em sua completude, com os recortes e ajustes inerentes e necessários ao processo de transdução.

Conforme mencionamos no início desta seção, os trechos nesta análise, referem-se à falsificação de informações, fatos e notícias que são reescritas de acordo com o propósito político e ideológico do Partido. Embora tenha um fundamento político e ideológico por trás, o *Minitrue* também é responsável por produzir os textos e os meios de entretenimento que a população da Oceania consome e usufrui. Ou seja, toda a cultura e informação consumida na Oceania pela população é produzida e divulgada por uma estrutura social, o *Minitrue*. O que não é tão diferente se pensarmos em nossa realidade, pois sabemos que há o mercado e o império midiático e cultural que determinadas forças políticas e econômicas pretendem nos impor e nos oferecer para consumo.

Longe de podermos evitar, pois não há tempo para pensar sobre o viés proposital desses textos e produtos, aderimos, de forma quase instantânea, a práticas discursivas e sociais engendradas pelas *Big Techs*, via *Whatsapp*, *Instagram*, *Tik Tok*, *X*, *Netflix*, *Google*, dentre as mais conhecidas, e a outras formas de comunicar e interagir socialmente, a partir de meios e linguagens vendidas porque pré-fabricadas. Essa adesão em massa, sem uma perspectiva crítica e criteriosa para o consumo desses textos, que promovem entretenimento,

interações e produtos, pode ser entendida como um tipo de aliança que promove e mantém o poder hegemônico, nos termos de Fairclough (2016) e que tem levado a consequências graves para o convívio social. No Brasil, por exemplo, a rede social *X* foi bloqueada em 2024 porque negou-se a obedecer a regulamentação do funcionamento das redes digitais no país.

Os fatos têm nos mostrado que, quando não há a regulamentação séria e condizente que oportunize o uso racional e democrático dessas redes, dentro dos preceitos da cidadania e do bom convívio social, experimentamos situações de linchamento virtual com a invenção de mentiras e difamação, de negação da ciência como a resistência a vacinas, conforme presenciamos recentemente com a pandemia da COVID-19 e de total desinformação e banalização do que trata o conhecimento e de como ele é construído (*Ignorance is Strength*). Também, vivenciamos incitação ao ódio e à violência com consequências trágicas nas práticas sociais (*War is Peace*). A obra de Segurado (2021) nos esclarece a esse respeito.

Na obra de Orwell, a construção da “verdade” no *Minitrue* é realizada com o auxílio de aparatos tecnológicos. É nesse sentido que há grande coincidência com o que Orwell escreveu em 1984 e com o que assistimos e presenciamos hoje, como participantes/personagens do enredo das redes sociais, isto é, a realidade sendo pautada e construída pelas mídias digitais a partir de interesses políticos e ideológicos de grandes corporações como as *Big Techs*. Prado (2022) analisa com mais detalhes esse tema.

Ainda sobre a manipulação dos fatos, podemos identificar nos trechos analisados, dois aspectos marcantes da ACD de Norman Fairclough (2016). O primeiro refere-se aos processos que envolvem a prática discursiva, quais sejam, a produção, a divulgação e o consumo dos textos. Alterar os fatos para manter a ideologia do Partido como hegemônica é característica da luta pelo poder, cujos sistemas de crenças ou ideologias podem ser naturalizadas nas práticas discursivas, se não contestadas. Por isso, a necessidade de adequação para cada público e contexto específicos, dos textos e de todo o conteúdo cultural e informativo que veiculam, de forma a manter a coesão discursiva pretendida e proclamada como verdade pelo Partido.

O outro aspecto é a intertextualidade inerente a todo discurso (Bakhtin, 1986). Atualmente as denominadas *fake news* são um problema de ordem social e coletiva, que, embora possam se originar em estruturas mais individuais ou particulares, como usuários isolados na internet, ao serem publicadas, elas ganham a dimensão social, desestabilizando quem ou o que elas pretendem atingir e todo o entorno.

Diferente do contexto da Oceania, no qual é o Partido o autor e distribuidor das “notícias” alteradas, com o intuito de proteger o seu discurso hegemônico, nos dias atuais,

com o acesso mais facilitado às redes digitais, qualquer pessoa pode produzir e publicar qualquer tipo de informação, independente de sua veracidade. Haja vista que, pautas que pretendem regulamentar plataformas digitais no Brasil têm sido matéria de debates e de controvérsias no plenário legislativo.²⁷

Ainda, a disseminação de *fakes news* se tornou um problema tão grave que, em tempos de eleições municipais, emissoras de comunicação têm utilizado agências de checagem de notícias, durante as falas e discursos proferidos pelos candidatos ao pleito no momento dos debates, com a finalidade de inibir a propagação de notícias falsas, evitando confundir e ludibriar o eleitor espectador.

A obra de Orwell, portanto, denuncia esse falso sistema baseado em narrativas autoritárias, arbitrárias e previamente fabricadas para que determinado Partido ou modo de vida esteja no poder, o que nos leva à inevitável reflexão sobre como somos manipulados diariamente pelo discurso e o poder que ele adquire, segundo as vozes que o produzem e o reproduzem e por quais meios, evocando a elaboração de Fairclough (2016) a respeito do poder constitutivo e dialético do discurso. Ou seja, o discurso representa e constrói a realidade, ao mesmo tempo em que é construído e representado por ela.

4.5.4 *Newspeak*

Temos mencionado, em vários momentos neste texto, que a linguagem verbal em *1984* não é apenas o modo semiótico utilizado por Orwell para escrever a narrativa literária, mas é um dos conteúdos importantes que permeiam a trama. Tanto que o autor dedicou um capítulo à parte, *The Appendix*, para descrever a *Newspeak*, enquanto no decorrer da história, o narrador nos surpreende com expressões que nomeiam desde conceitos mais abstratos, como *doublethink* e *thoughtcrime*, até coisas materiais como *Minitrue*, *Miniplenty*, *Miniluv*, *Minipax*, *unperson*, *vaporized*, dentre outros.

A língua em questão, *Newspeak*, é uma versão muito reduzida e adaptada da língua antiga, a *Oldspeak*, que seria o inglês moderno. Essa adaptação visa criar um idioma que expresse os interesses políticos e ideológicos do Partido, de forma a condicionar o pensamento e o comportamento das pessoas para viabilizar a manipulação e o controle individual e social.

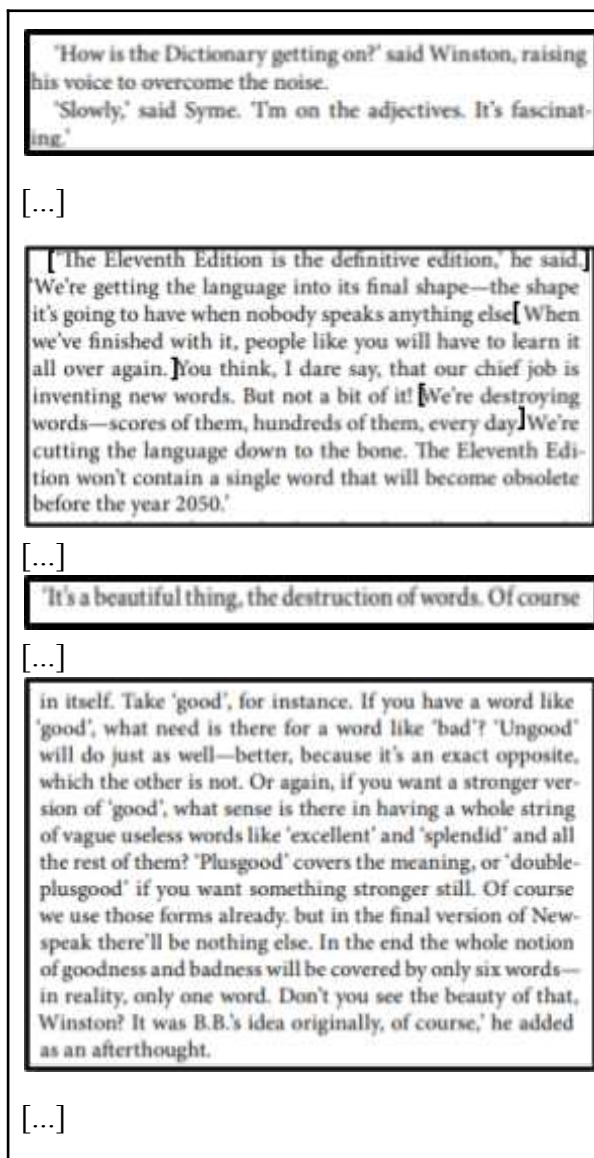
²⁷ Veja:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-04/regulamentacao-de-redes-sociais-no-brasil-e-inevitavel-diz-pacheco> Acesso 25 set 2024

Segundo o narrador de Orwell, a *Newspeak* tem estado em constante aprimoramento e, funcionários como Sym, têm trabalhado arduamente na décima primeira edição do *Newspeak Dictionary*. A implementação da *Newspeak* na Oceania ocorrerá apenas em 2050, segundo as previsões do próprio Partido. Até lá, ela vige na elaboração e correção dos documentos internos que circulam dentro do *Minitrue*.

Se Orwell explicou a *Newspeak* em um capítulo especial no modo verbal, isso não ocorreu na obra de Namai, que traz apenas expressões da *Newspeak* ao longo do enredo. A hipótese que imaginamos para essa ausência da representação do *Appendix* na obra de Namai, é a de que, o modo visual não é o modo mais apropriado, ou seja, *apt*, conforme Kress (2010), para retratar a estrutura de uma língua que funciona no modo verbal.

Por isso, os fragmentos que trazemos para a análise em ambas as obras referem-se ao encontro de Winston com Sym, no *Chapter Five, Part One*, no qual os dois conversam sobre a décima primeira edição do *Newspeak Dictionary* e alguns princípios gerais da *Newspeak*. Vejamos nas Figuras 37 e 38 que reportam esse encontro:

Figura 37: *We're destroying words*

Fonte: Orwell (1961, p. 50-51)

Figura 38: *We're destroying words* (GN)

Fonte: Namai (2021)

O encontro entre Sym e Winston se dá no refeitório do *Minitrue*, na hora do almoço. Dentre outras pessoas que Winston encontra nesse momento, Sym é quem o vê e inicia o diálogo, perguntando se ele tem algumas lâminas de barbear, pois elas são um dos produtos de consumo racionados pelo Partido. Winston responde que não, mas informa ao leitor em um balão narrativo, que sim, havia duas que ele não estava usando, porém como o uso é racionado, ele não costuma dividir esses produtos, mas guardá-los para o seu uso próprio. Esse diálogo acontece momentos antes da conversa retratada nos excertos que expomos nas Figuras 37 e 38 acima, quando Sym começa a falar sobre a *Newspeak*.

Sym trabalha no *Research Department* e Winston lhe pergunta sobre o dicionário no qual ele está reelaborando, como podemos ver no primeiro excerto da Figura 37 e está

representado no primeiro painel da Figura 38. Após responder que está “indo devagar” e que é “fascinante”, Sym começa a detalhar questões sobre a *Newspeak* que norteiam a reedição da “*Eleventh Edition*” do dicionário, a qual, segundo ele, é a última.

Os colchetes que delimitam o texto no segundo excerto do trecho de Orwell, Figura 36, são parte do texto que encontramos no balão de fala que ocupa toda a parte superior do segundo painel da Figura 38, onde Sym (à esquerda) e Winston (à direita) estão conversando enquanto almoçam no refeitório. O painel retrata os dois participantes de perfil, em um ângulo frontal a média distância, no primeiro plano, na cor cinza, destacando o processo verbal com o grande balão de fala na posição acima dos participantes e a sugestão do processo acional de comer, sentados à mesa do refeitório.

A circunstância de lugar na Figura 38, o refeitório, é introduzida no primeiro painel, que, de um ângulo alto, mais fechado e oblíquo, retrata a bandeja de Winston sobre a mesa e parte de seu braço, à direita, colocando um copo sobre a mesa, ação que gera a onomatopeia (Jaffe; Hurwich, 2019) “*Klunk*”, um pouco acima de sua mão, à esquerda. Há, portanto, embora o painel seja pequeno, a simultaneidade dos elementos na imagem: participantes, processos e circunstâncias são retratados parcialmente no primeiro painel, cuja cena será aberta em um ângulo frontal, no segundo painel, de onde podemos ver os participantes conversando, de perfil, agora, a média distância, como ocorre nas interações reais de fala.

O assunto da conversa entre Sym e Winston, ou seja, a “destruição de palavras”, é o destaque do quarto balão de fala, no terceiro painel, que tem à esquerda a imagem de Sym, segurando um pedaço de pão ou sanduíche com uma das mãos, supostamente olhando para Winston. Sym argumenta, nesse balão, contra a necessidade de haver muitas palavras em uma língua, como adjetivos, sinônimos e antônimos, uma vez que um dos princípios da *Newspeak* é reduzir ao máximo a *Oldspeak*.

Sym considera belo e sensato “destruir as palavras” e, no balão de fala do terceiro painel, ele cita alguns exemplos de adjetivos que podem ser excluídos da língua. O texto desse balão de fala é idêntico ao excerto do texto de Orwell, emoldurado no quarto excerto da Figura 37.

Namai, entretanto, destaca em negrito algumas palavras da fala de Sym: “*If you have a word like “good”, what the need is there a word like “bad?”; “Ungood” will do just as well - better, because it’s an **exact opposite**, which the other is **not**.*”; “*It was B.B.’s idea originally, **of course***”. Os destaques de Namai acima, em negrito, sugerem ênfase nos argumentos de Sym, com um exemplo simples no nível morfológico e pragmático: a palavra *good* que,

segundo a lógica de elaboração da *Newspeak*, poderia gerar, a partir da derivação prefixal, seu “exato oposto” *ungood*, ao invés de *bad*, um antônimo com outra raiz lexical.

Entretanto, o que Sym não menciona, mas podemos inferir no nível semântico e também pragmático, é que, por ser, “obviamente”, (*of course*) uma ideia original do *Big Brother* (B.B.), a “destruição”/exclusão de *bad* do dicionário, não seria justificada apenas pela facilidade da formação da palavra *ungood* sobre *bad*, mas, principalmente, pela impossibilidade de nomear, ou expressar o que *bad* significa: mau, ruim. Atributo que caracteriza o sistema autoritário e repressor do Partido, a personalidade do Big Brother e ainda o estado de espírito das pessoas a ele submetidas.

Seguindo essa lógica, *ungood* é diferente de *bad*, se comparamos com exemplos de adjetivos em inglês que permitem o mesmo processo de derivação e o sentido que ganham em relação a seus antônimos. Por exemplo: *happy*, *unhappy*, *sad*. *Unhappy* pode ser infeliz, no sentido de miserável, ou pode também significar triste, ao passo que triste (*sad*) é apenas triste, diferente de *unhappy*. Triste (*sad*), portanto, carrega o sentido essencialmente negativo, de tristeza. Enquanto *unhappy*, por ser derivado de *happy*, soa como um eufemismo de *sad*. E o mesmo processo ocorre com *ungood* e *bad*, supomos. Está aqui um exemplo evidente da língua como um sistema de escolhas em um contexto de situação e de cultura específicos como pressupõe Halliday (1985).

As orações nas quais as palavras destacadas encontram-se, remetem a processos existenciais e relacionais, segundo a GSF:

Quadro 18: *What the need is there a word like bad?*

<i>If</i>	<i>you</i>	<i>have</i>	<i>a word like good,</i>
Possuidor	P. Relacional Possessivo	possuído	
<i>what the need</i>		<i>is there</i>	<i>a word like bad?</i>
Grupo nominal		P. existencial	existente
<i>Ungood</i>	<i>will do</i>	<i>just as well,</i>	
Ator	P. Material	Circunstância de modo	
<i>better, because</i>	<i>it</i>	<i>'s</i>	<i>an exact opposite,</i>
Circ. Modo	Portador	P. Relacional	Atributo
<i>which</i>	<i>the other</i>	<i>is not.</i>	
Portador		Processo Relacional	
<i>It</i>	<i>was</i>	<i>B.B.'s idea</i>	<i>originally, of course.</i>
Portador	P. Relacional	Atributo	Circunstância de Modo

Fonte: Elaborado pela autora

A análise acima nos esclarece a respeito dos argumentos de Sym para a “destruição de palavras”, remetendo à fundamentação lógica do processo de elaboração da *Newspeak*. A partir da comparação com a língua atual (*Oldspeak* ou *Modern English*), representada pelos processos relacionais identificados acima, o argumento pauta-se em uma falsa economia de palavras, fundamentada no raciocínio de que, se há a possibilidade de formar antônimos pela derivação prefixal de determinado adjetivo, não incorrendo na perda de seu significado e propósito de comunicação, conforme expressa o processo material *will do* no excerto “*ungood will do just as well*”, para que a existência (processo existencial) de palavras, como *bad*, que, (aparentemente) perderiam a função ao serem substituídas por outras de igual ou melhor valor (*ungood*)?

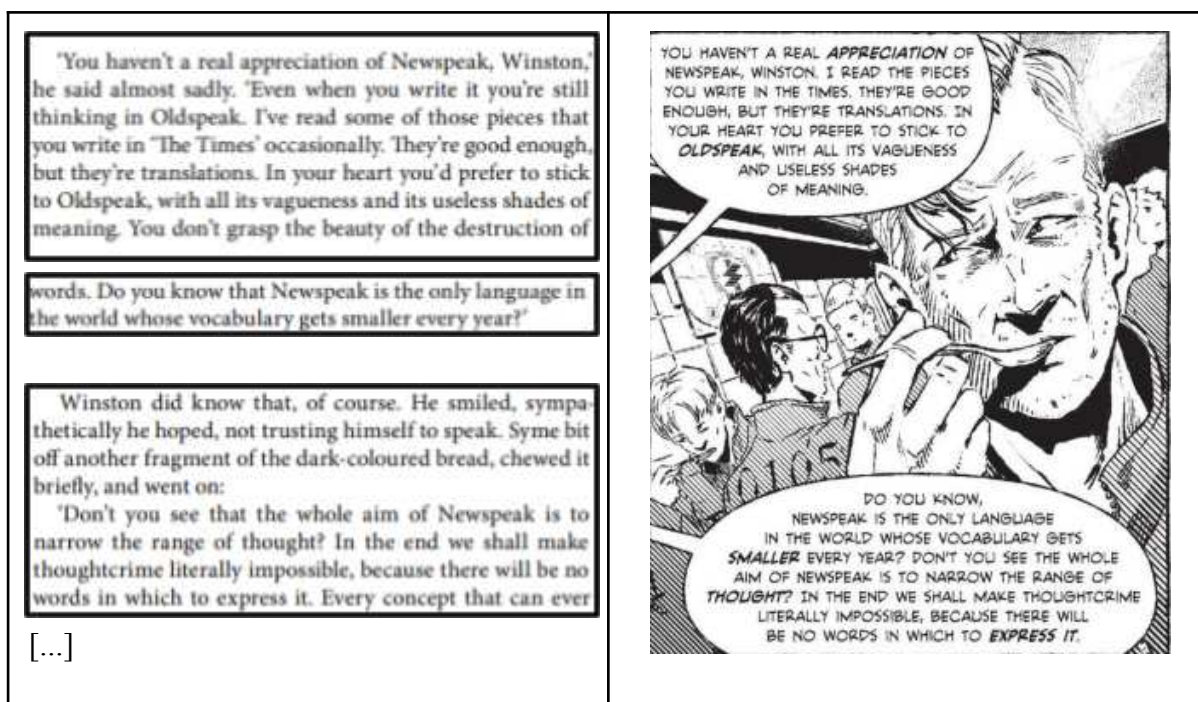
Na verdade, o que se pretende com essa redução de palavras e simplificação da língua é impedir que as pessoas possam pensar de forma mais ampla, uma vez que a matéria-prima do pensamento também é feita de palavras.

Então, quanto menos palavras, menos pensamento. E, a palavra *bad*, no caso, denota o atributo provável que se chocaria na luta ideológica da prática discursiva (Fairclough, 2016) com a hegemonia do Partido, por sua carga semântica de negatividade e maldade. O objetivo de vincular a redução do pensamento à redução das palavras está retratado no terceiro excerto de Orwell, abaixo, na Figura 39, e no segundo balão de fala, do quarto painel da Figura 38, o qual ampliamos na Figura 40.

Neste balão, após dizer a Winston que ele (Winston) não apreciava muito a *Newspeak*, pois prefere “agarrar-se à *Oldspeak* com toda a sua imprecisão e nuances de sentido”, Sym questiona se ele sabe que a *Newspeak* é a única língua no mundo, cujo vocabulário se torna menor todos os anos, e que o grande objetivo dela é reduzir a dimensão do pensamento. Sym exemplifica, explicando que, no futuro, *thoughtcrime* (o crime do pensar) será literalmente impossível, por não haver palavras que o expresse.

No painel de Namai, Winston reage à fala de Sym apenas o escutando e lançando-lhe um olhar desconfiado, enquanto continua sua refeição, como podemos ver na Figura 40, que traz Winston em um ângulo frontal, com o olhar oblíquo para à esquerda, de onde saem os balões de fala de Sym. Já o narrador de Orwell, no terceiro excerto da Figura 39, nos diz que Winston simplesmente sorriu às palavras de Sym, pois não sabia sobre o assunto o qual Sym o questionava e, com isso, se sentiu inseguro para retrucar.

Figura 39: Small Vocabulary and Thought Figura 40: Small Vocabulary and Thought (GN)

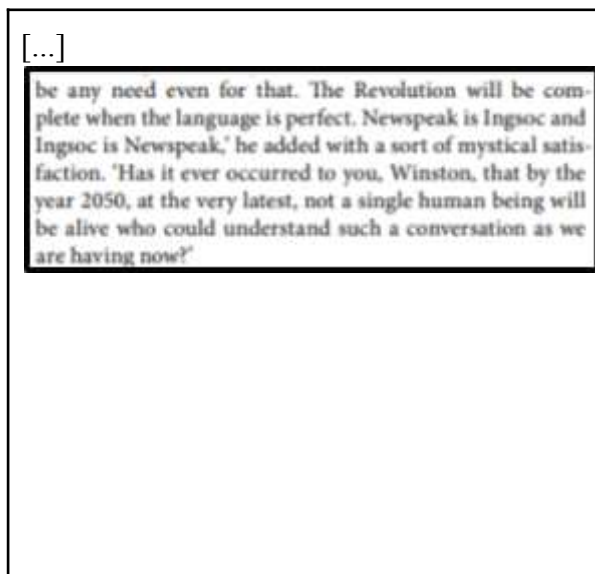


Fonte: Orwell (51-52)

Fonte: Namai (2021)

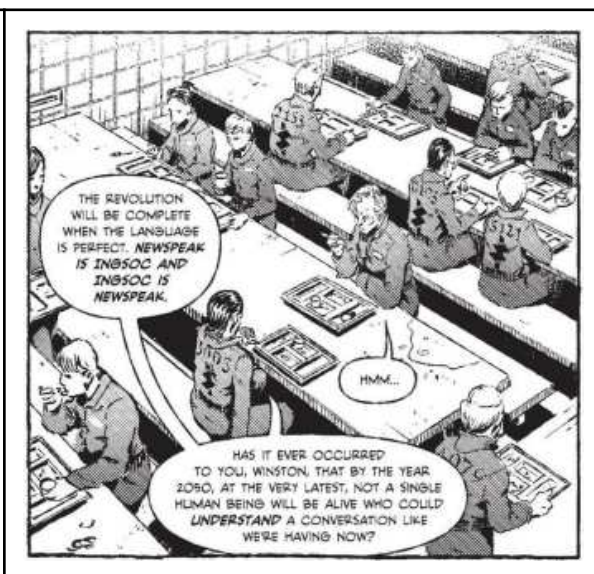
A conversa entre Winston e Sym continua, como podemos ver, no quinto painel da Figura 38, o qual ampliamos abaixo, na Figura 42, a fim de compararmos com o excerto verbal de Orwell, emoldurado na Figura 41.

Figura 41: *Newspeak is Ingsoc*



Fonte: Orwell (1961, p. 52)

Figura 42: *Newspeak is Ingsoc (GN)*



Fonte: Namai (2021)

Nesses extratos, Sym define a existência do Partido *IngSoc*, relacionando-o com a *Newspeak*, e condiciona a finalização da revolução com a “perfeição”/conclusão da língua: “*The Revolution will be complete when the language is perfect. Newspeak is IngSoc and IngSoc is Newspeak.*” É o que podemos ler no primeiro balão de fala na Figura 42 e no início do excerto de Orwell, emoldurado na Figura 41. Para iluminar a análise dessas afirmações, recorreremos à GSF no Quadro 19 abaixo:

Quadro 19: *The revolution will be complete when the language is perfect*

<i>The Revolution</i>	<i>will be</i>	<i>complete</i>	<i>when the language is perfect.</i>
Participante Portador	P. Relacional	Atributo	Circunstância de tempo
<i>Newspeak</i>	<i>is</i>	<i>Ingsoc and</i>	
Símbolo	Processo Relacional	Valor	
<i>IngSoc</i>	<i>is</i>	<i>Newspeak.</i>	
Valor	P. Relacional	Símbolo	

Fonte: Elaborado pela autora

Ao afirmar que “*A Revolução será completa quando a língua for perfeita*”, temos uma relação circunstancial para a projeção do futuro, quando então, tanto a revolução e a língua estarão concluídas, finalizadas, ou seja, a conclusão de uma depende da finalização da outra.

Já quando Sym declara que “*A Newspeak é o IngSoc e o IngSoc é a Newspeak*”, temos uma relação de simbolismo da língua, representando o Partido, isto é, ela possui os mesmos valores e características dele, de forma a traduzir, e assim, se identificar, em sua forma e conteúdo, com a ideologia do *IngSoc*: restrita e alienante. Essa afirmação no balão de fala de Namai ganha destaque em negrito, provavelmente para destacar a relação de identificação da língua com o Partido.

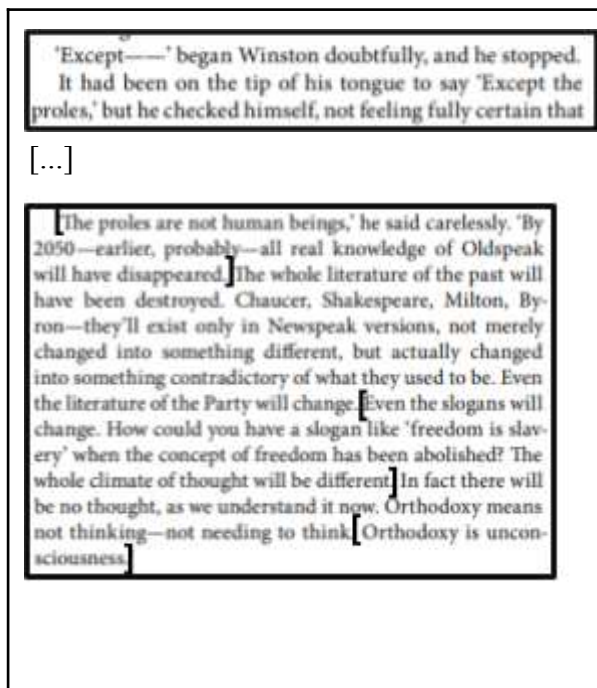
A identificação da *Newspeak* com o *IngSoc* nos remete ao que Fairclough (2003) afirma sobre as estruturas sociais que regulam as ordens do discurso, isto é, as práticas sociais em determinada cultura. Segundo o autor, as estruturas sociais são entidades mais abstratas, difíceis de romper, ou mudar, como uma língua, por exemplo, mas que podem ser afetadas pelas práticas sociais que comportam discursos, gêneros (modos de agir) e estilos (modos de ser) e as relações que estabelecem entre si. Por isso, a necessidade de determinado poder garantir a hegemonia tanto nas práticas discursivas como nas sociais, para que a estrutura social prevaleça e se mantenha.

No segundo balão de fala, Sym questiona Winston se ele já pensou que, por volta do ano 2050 nenhuma pessoa viva poderá compreender uma conversa como a que eles estão tendo “agora”. A palavra *understand* também está destacada em negrito no balão de Namai, ao passo que no texto de Orwell, não há destaque, mas os elementos típicos do modo verbal que marcam a fala: aspas e pontuação, indicando a entonação e eventuais pausas na fala de Sym.

Namai nos apresenta esse painel de um ângulo alto, de onde podemos ver os dois participantes, dentre outras pessoas no refeitório. Os balões de fala ganham destaque no primeiro plano, enquanto os personagens povoam o segundo plano do painel. O texto dos balões com a fala de Sym foram quase integralmente transduzidos da obra de Orwell, como podemos perceber na Figura 40, guardando diferenças de destaques em negrito, no caso de Namai e de marcas do turno do narrador, no texto de Orwell.

O terceiro balão de fala, bem menor do que os dois primeiros em saliência no painel, é o da fala de Winston, com a interjeição “*Hmm...*”, localizado à direita, quase ao centro. Ele evoca a pequena reação de Winston às considerações e questionamentos de Sym, que no próximo painel parece interrompê-lo, não o deixando concluir a fala nem o raciocínio:

Figura 43: The proles are not humans



Fonte: Orwell (1961, p. 52-53)

Figura 44: The proles are not humans (GN)



Fonte: Namai (2021)

O narrador de Orwell, porém, no primeiro excerto da Figura 43, nos esclarece que foi Winston que titubeou ao continuar a sua fala, pois não estava tão certo do que ela expressaria. No entanto, Sym entendeu o que Winston diria e argumentou contra. Vemos a fala cortada de Winston no primeiro balão do painel, ampliado na Figura 44, e a resposta de Sym a ele no segundo balão.

Segundo o excerto de Orwell, Winston mencionaria que as pessoas que poderiam entender uma conversa em *Oldspeak* em 2050, como Sym o questionara anteriormente,

seriam os “*proles*” - uma referência ao proletariado - a classe mais baixa da pirâmide social da Oceania, considerada livre da vigilância e do controle do Partido por este achar que ela não representa nenhuma ameaça ao seu poder. E, por isso, não precisa aprender a *Newspeak*.

Na visão de Winston, os proletas, como *the proles* são chamados em Português, são a única esperança de uma possível reversão e mudança do sistema do Partido. Tanto que uma frase recorrente que alimenta essa esperança dentro de Winston e que é mencionada em vários momentos da narrativa é “*If there's hope, it lies in the proles.*” (Orwell, 1961, p. 69)

No entanto, antes de Winston completar a fala, Sym contra-argumenta no segundo balão, dizendo que os *proles* não são seres humanos, sugerindo, assim, que não conseguem entender nada além do que lhes compete na escala social. No painel, os *proles* são representados pela figura de um homem em ângulo frontal, à esquerda, em saliência, com olhar de oferta, dirigindo-se à esquerda, provavelmente servindo comida no refeitório, pois o avental e a touca usados por ele apontam para essa interpretação, uma vez que esta era função designada aos *proles*: servir o Partido e a população da Oceania em tarefas nas quais o pensamento, o conhecimento e a compreensão não eram exigidos, apenas o trabalho árduo, braçal e rotineiro.

Mais uma vez, vemos a linguagem tanto verbal - “the proles aren’t human beings” e a multimodal, com o homem proleta retratado no painel da Figura 44, utilizada para constituir discursos, no caso, de um modo de ser, ou seja, a função identitária, conforme Fairclough (2003, 2016) aponta. Esse exemplo também denota o discurso de exclusão, reiterando uma prática social já arraigada na estrutura do Partido, sendo propagada por sua ideologia e hegemonia nas práticas discursivas dos falantes, como Sym.

Sym continua a sua argumentação, dizendo que em 2050 ou até antes, a *Oldspeak* já terá desaparecido e que até os slogans serão diferentes, pois segundo ele, como poderíamos ter um slogan que diz “*Freedom is slavery*” se o próprio conceito de “*freedom*” estará extinto? Além disso, Sym afirma que “*Todo o modo de pensar será diferente. A ortodoxia é a inconsciência*”. Namai destaca em negrito as palavras *proles*, *freedom* e a oração *Orthodoxy is unconsciousness* no segundo balão de fala.

O descarte imediato de Sym pela hipótese dos *proles* compreenderem a *Oldspeak* em 2050, pode dever-se, além do fato de não serem considerados seres humanos, à estratificação dos textos e dos discursos, de acordo com a classe social à qual as pessoas pertencem na Oceania e a necessidade de sua comunicação. Na análise que realizamos na seção 4.5.3. os balões de fala da Figura 36 mencionam que tudo o que era reeditado, de acordo com os interesses e ordens do Big Brother no *Minitrue*, deveria ser feito em um nível de

compreensão linguística e discursiva mais elementar, destinado ao proletariado. Tal estratificação na Oceania é tão presente que a *Newspeak* possui três tipos de vocabulário: A, B e C, de acordo com o propósito comunicativo e com os usuários de cada tipo de léxico.

O “*A Vocabulary*” destina-se a ações e coisas do universo cotidiano, visando à comunicação simples e necessária, evitando ambiguidades e impossibilitando elaborações complexas como a filosofia e a literatura. O “*B Vocabulary*” engloba as palavras que expressam o pensamento político e é voltado para este propósito - o discurso político. As palavras do “*C Vocabulary*”, por sua vez, são termos científicos e técnicos e de pouco uso e frequência nos “*Vocabulary A*” e “*B*”.

Uma segmentação que nos remete à estratificação textual que encontramos nas diversas esferas discursivas do mundo real, às quais nem todas as pessoas de todas as classes sociais têm acesso e até mesmo a compreensão dos diversos gêneros discursivos e de sua linguagem específica. O texto literário não só em língua inglesa é um exemplo dessa restrição, o que é explicado por Fairclough (2016, p. 118) : [...] “os textos estabelecem posições para os sujeitos intérpretes que são “capazes” de compreendê-los e “capazes” de fazer as conexões e as inferências, de acordo com os princípios interpretativos relevantes, necessários para gerar leituras coerentes.”

A esse respeito, nos deparamos com outro elemento intertextual entre a nossa realidade e a obra fictícia de Orwell. Voltando aos excertos do autor da Figura 43, no segundo excerto, além das falas de Sym recortadas por Namai, que destacamos dentro dos colchetes, há outras duas que explicam melhor a dimensão da extinção da língua e, conseqüentemente, da cultura que a *Newspeak*/o *IngSoc* pretende:

The whole literature of the past will have been destroyed. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron—they’ll exist only in Newspeak versions, not merely changed into something different, but actually changed into something contradictory of what they used to be. Even the literature of the Party will change. [...] In fact there will be no thought, as we understand it now. Orthodoxy means not thinking—not needing to think. (Orwell, 1961, p. 53)

Assim, o objetivo da *Newspeak* não é apenas o apagamento de palavras pontuais como *bad* ou *freedom* de seu vocabulário, mas de todo o acervo cultural que é construído a partir do que a criatividade humana é capaz de fazer com o uso da linguagem, principalmente a literatura. Nesse cenário, não restará outra possibilidade de existência além da imposta pelo Partido que prevê o não pensamento e sim a obediência aos valores ideológicos que lhe conferem a hegemonia do poder: o ódio, a guerra, o controle e a vigilância tecnológica e uma

linguagem limitada não só à comunicação mas a todas as formas de interação que expandem, ainda que divirjam de uma única forma de pensar.

A obra de Orwell, reflete, assim, nos dias atuais, não de forma distópica, mas de forma muito presente, práticas sociais e discursivas que temos presenciado rotineiramente. Há muitos elementos de intertextualidade entre os discursos abordados em *1984* e os discursos que permeiam a mídia nacional e internacional dos dias atuais. Dentre as amostras de análise, estão a manipulação dos discursos e da realidade com as *fake news* e a redução da língua, por exemplo, o que remete à criação do *Twitter*, em 2006, hoje, denominada *X*, rede digital na qual os usuários se comunicam com poucas palavras, tendo um limite máximo de caracteres para cada mensagem.

Outra rede social, o *Facebook*, tem em sua página de entrada, no feed de notícias de cada usuário a pergunta: “Em que você está pensando?”, o que muito se assemelha a “*Big Brother is watching you*”, em uma tentativa de vigilância e rastreamento dos interesses do usuário, para vender-lhe ideias e produtos, passando-se por uma falsa interatividade com a plataforma e com os “amigos” pertencentes à rede. Ainda, recentemente, vivemos um processo de censura deliberada de livros em escolas do Ensino Básico no Brasil,²⁸ sob a alegação de inadequação do conteúdo às crianças, mas que, de fato, aponta para práticas veladas de racismo ou outras formas de preconceito, denunciando o germe do discurso de ódio que nasce intolerante a qualquer diferença.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que com as análises realizadas na seção 4, fundamentando-nos na ACD de Norman Fairclough (2003, 2012, 2016) e na Gramática do Design Visual (2021), alcançamos os objetivos específicos que propusemos no início desta tese, quais sejam: 1) estabelecer análise comparativa crítico-discursiva e multimodal entre trechos/excertos do texto literário fonte e do texto transduzido; 2) analisar e discutir a forma como as representações de sentido visual/multimodal, como eventos, participantes e circunstâncias se relacionam com o público-alvo leitor e 3) identificar e comparar como os principais significados ideológicos e hegemônicos presentes na obra literária *1984* são *transduzidos*, isto é, representados visualmente no RG.

²⁸ Veja:

<https://gamarevista.uol.com.br/semana/que-livro-mudou-a-sua-vida/por-que-livros-estao-sendo-censurados-brasil/>
Acesso em: 25 set 2024

Com a pesquisa, além de cumprirmos os objetivos propostos, ousamos dizer que as análises das amostras realizadas desconstruíram a avaliação de *1984* como obra distópica e evidenciaram o seu teor de verossimilhança aos dias atuais, setenta e cinco anos após a publicação em 1949 e quarenta anos após o ano de 1984.

Para concluir a proposta da pesquisa, devemos responder às seguintes perguntas, conforme indicamos na Figura 5: 1) Em quais aspectos tais sentidos se relacionam com outros textos e práticas discursivas e sociais da sociedade global contemporânea? e 2) Como os resultados apurados podem contribuir para uma educação crítico-discursiva em inglês no Ensino Médio?

A fim de responder à primeira pergunta, precisamos retomar o conceito de intertextualidade a que Fairclough (2016) se refere. Para o autor, a intertextualidade pode ser entendida como “a propriedade que os textos têm de possuírem fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente e assim por diante.” (Fairclough, 2016, p. 119). Dentre tais fragmentos, encontram-se os discursos, que têm sido tradicionalmente discutidos enquanto “conteúdo”, “significados ideacionais” ou “tópico” e “assunto” e os diversos gêneros textuais, produzidos a partir de um texto anterior. São esses dois aspectos da intertextualidade, isto é, os discursos e os gêneros textuais, que identificamos como os sentidos de *1984* que relacionam-se às práticas discursivas e sociais da sociedade contemporânea.

Orwell foi um autor politicamente comprometido não só na escrita, mas em sua biografia e, *1984*, a sua última obra, afirma a crítica político-ideológica do autor contra a censura, a guerra, a manipulação dos mais pobres pelos mais ricos e a linguagem e a tecnologia como veículos para a dominação totalitária, sendo esses valores importantes para o autor, uma vez que ele os experienciou enquanto discursos e práticas sociais, ao atravessar duas grandes guerras - a Guerra Civil Espanhola e a II Guerra Mundial.

Tal foi a repercussão dos discursos que Orwell abordou em *1984* que a fez ser considerada como obra distópica na época da publicação. Entretanto, tempos depois, ela foi considerada uma advertência social e política (Lynskey, 2019) e, desde a sua publicação até os dias atuais, a cadeia de textos (Fairclough, 2016), originada a partir dela tem tornado-se vasta e improvável de ser totalmente mapeada. Para mencionar algumas das adaptações, podemos encontrar a obra em transduções e transformações (Kress, 2010) diversas, como o teatro, nas peças de Robert Icke e Duncan Macmillan (2013), no cinema, o filme *1984* de Michael Radford (1984) e de Michael Andersen (1956), em letras de músicas, o álbum *Diamond Dogs* de David Bowie (1974) traz algumas canções que se referem à obra, em

quadrinhos e romances gráficos, como a obra de Namai (2021) e até em programas de tv, como o *reality show* Big Brother Brasil, também produzido em diversos países, além da tradução para inúmeras línguas e outras publicações literárias inspiradas no romance, como *The Handmaid's Tale* (Atwood, 2017) e *Julia: a novel* (Newman, 2023).

O sucesso dessa dialogia com os diversos gêneros que compõem a cadeia de textos na qual *1984* se insere, deve-se, provavelmente, ao conteúdo que o texto reverbera na diversidade de discursos que os leitores, desde os anos 1950, presenciam enquanto produtores e consumidores de outros textos. Conforme Lynskey (2019) afirma:

Nineteen-Eighty-Four é sobre muitas coisas, e é o interesse dos leitores que dita qual é a primordial em qualquer ponto da história. Durante a guerra fria, ele era um livro sobre o totalitarismo. Nos anos 1980, ele tornou-se uma advertência sobre a tecnologia invasiva. Hoje, ele é acima de tudo uma defesa da verdade. (Lynskey, 2019, p. 265, tradução nossa.)

Tanto a guerra, que hoje presenciamos, que não é fria e sim declarada entre a Rússia e a Ucrânia e entre Israel e a Palestina/ Líbano/Irã, a tecnologia invasiva, hoje materializada no poder dos algoritmos de rastrear nossos interesses, ações e discursos via redes digitais e dispositivos eletrônicos digitais como os *smartphones* e, ainda, o fenômeno social do negacionismo e das *fake news* que colocam em confronto os eventos reais como narrativas inventadas, ao mesmo tempo em que forjam outras narrativas como se fossem reais, de acordo com interesses políticos, econômicos e ideológicos - tudo isso está acontecendo em 2024, meados da segunda década do século XXI.

Seguindo a ideia do poder constitutivo do discurso, conforme Fairclough (2016) aponta, tais fatos, por sua vez, originam novos textos e novos discursos que, consequentemente, conduzem os intérpretes a novas (ou não) formas de pensar, de agir e interagir, mantendo ou rompendo as ideologias inerentes a tais discursos.

Essa é uma questão tão marcante em nossa vida social contemporânea que, em relação aos discursos/temas que escolhemos para a análise na seção 4.5, podemos associar o Big Brother e o Big Regime às Big Techs e à vigilância ostensiva que elas nos oferecem hoje, a fim de nos condicionar ao uso das tecnologias digitais, fontes de informação e de interação (também ideológicas), de coleta e de armazenamento de nossos dados e de nossos interesses, muitas vezes sem a nossa total ciência, clareza e consentimento, o que deu origem ao *Big Data*.

The Two Minutes Hate e *The Hate Week*, por sua vez, nos remetem à perseguição e à xenofobia infligidas aos povos imigrantes e refugiados, espalhados, atualmente, por todo o globo terrestre e à discriminação dos grupos minoritários de raça ou de gênero. Também nos

remete ao discurso de ódio que proliferou nas redes sociais e hoje é muito comum nas escolas, na forma do *bullying*, levando a ONU a inaugurar em seu *site*²⁹ uma campanha internacional contra o discurso de ódio, publicando material de apoio para o combate, destinado a professores e a cidadãos comuns e promulgando o dia 18 de junho como o Dia Internacional de Combate ao Discurso de Ódio.

As chamadas *fake news* são um dos mais graves problemas que permeiam a comunicação societária atual, pois tendem a desvirtuar conteúdos, disseminando mentiras e favorecendo ações que podem comprometer o bem-estar individual e coletivo, como a resistência às vacinas ou a contestação indevida de resultados eleitorais, levando a reações violentas contrárias ao resultado eleitoral oficial, como aconteceu no Brasil em 8 de janeiro de 2023 e no Capitólio, nos Estados Unidos, em 6 de janeiro de 2021. Por esse motivo, a regulamentação das “redes sociais” e das plataformas digitais tem sido objeto de discussão e de decisões legislativas e judiciais no Brasil.³⁰

A linguagem, que na obra de Orwell se realiza no modo verbal, atualmente possui caráter multimodal possibilitado pelos avanços das tecnologias de informação e de comunicação que favorecem, com os recursos semióticos digitais que possuem, inclusive das tecnologias generativas (IAs), não só a comunicação quase instantânea, mas, principalmente, a produção e a propagação de *fake news*. Nesse terreno de narrativas confusas (que remetem ao *doublethink*), a interpretação e o consumo de textos com informações falsas têm levado a consequências graves, como a polarização política, à politização da ciência e a atos de violência e extremismos partidários.

É nesse sentido que pensamos ser importante repensar a educação linguística em inglês no Ensino Médio, como língua adicional, de uma perspectiva crítico-discursiva e multimodal, tendo os textos literários como fonte de práticas pedagógicas em que as potencialidades desses textos sejam exploradas e conhecidas pelos leitores aprendizes, eles mesmos, produtores, distribuidores e consumidores dos gêneros disponíveis nos diversos contextos comunicativos que frequentam, principalmente os digitais.

Isso nos leva a um esboço provisório (porque limitado no âmbito dos objetivos desta pesquisa), da resposta para a segunda pergunta: 2) Como os resultados apurados podem contribuir para uma educação crítico-discursiva em inglês no Ensino Médio? Um dos discursos mais significativos para a educação linguística crítica ou a consciência linguística crítica (Fairclough, 2013) em 1984, em nosso ponto de vista, é a importância que o autor dá à

²⁹ Disponível em: <https://www.un.org/en/hate-speech> Acesso em: 2 Out. 2024.

³⁰ Ver Prado (2022) e Segurado (2021).

linguagem enquanto veículo de manipulação e manutenção do poder.

Podemos dizer que, de forma didática e indireta, em *1984*, Orwell nos dá uma aula sobre alguns pressupostos que discorremos nesta tese a respeito da ACD de Fairclough, como o poder constitutivo do discurso e os significados que são construídos socialmente pelo discurso, isto é, as representações, as ações e as identidades/estilos.

Em uma época em que há a profusão de discursos que se segmentam em bolhas identitárias ou partidárias, falar de poder, de política, do uso das tecnologias e de ideologias no Ensino Médio é garantir, assim supomos, que haja espaço para o poder saudável da linguagem, o diálogo como prática discursiva e social, tipicamente humana e capaz de mediar conflitos e diferenças, afinal, somos a única espécie capaz de pensar racionalmente e elaborar o pensamento e nossas experiências no mundo pela linguagem.

Os discursos que selecionamos para análise, *The Big Regime*, *Hate*, *Manipulation and Control* e *Newspeak*, voltam-se para a atualidade dos eventos que se encontram em tensão também na sociedade de 2024, a ponto de desencadear conflitos de saúde mental, como ansiedade e depressão, principalmente nas jovens gerações³¹.

Resgatar, portanto, o texto literário e a leitura literária nas aulas de inglês, além de permitir a visão distanciada dos problemas sociais que nos afligem, viabiliza o pensamento e a reflexão crítica a respeito desses conflitos, desenvolvendo não apenas a proficiência linguística, mas certa criticidade sobre as potencialidades não só da linguagem, mas do que a criatividade humana é capaz de fazer com a linguagem e outros recursos semióticos em determinado meio social.

Sabemos que o texto de Orwell pode não ser linguisticamente acessível aos alunos do Ensino Médio, principalmente de escolas públicas e, por isso, trouxemos a análise do romance gráfico, como possibilidade de suporte e meio para chegar à obra-fonte, uma forma de *scaffolding*, nos termos de Vygotsky (2003).

A análise do romance gráfico nos permitiu verificar que a correspondência entre a obra transduzida e a obra-fonte sofre adaptações típicas do gênero - o modo visual prevalecendo sobre o verbal, em alguns momentos da narrativa, o que para a aprendizagem linguística pode ser um grande recurso semiótico e complemento para estudantes menos proficientes na língua-alvo. Além do fato de o romance gráfico ser o gênero mais próximo das jovens gerações do que os romances escritos em inglês, majoritariamente no modo verbal.

³¹ Veja em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folhateen/2024/05/registros-de-ansiedade-entre-criancas-e-jovens-superam-os-de-adultos-pela-1a-vez.shtml> Acesso em: 3 out. 2024 e Haidt (2024).

Os trechos ausentes da obra-fonte que eventualmente os leitores podem identificar na obra transduzida podem ser uma motivação para a leitura da obra-fonte, de forma a conhecê-la e, quem sabe, avaliar a transdução e as escolhas semióticas do transdutor, o que já introduz um trabalho de leitura crítica a respeito do objeto de leitura, produzido em modos semióticos orquestrados para a produção de sentido.

Ainda, vislumbramos com a análise, oportunidades de refletirmos e aprender com os alunos sobre: 1) a integração entre a forma e o conteúdo na composição e produção de textos e 1.2) a relevância de conhecer o contexto sociossemiótico nesse processo de produção; 2) a diversidade temática presente em uma obra literária, evocando várias possibilidades de interpretação e pontos de vista; 3) a compreensão da função social das diferentes formas de linguagem e dos diversos textos como formas de agir e de interagir socialmente; 4) os textos como veículos ideológicos e não apenas como fontes de conhecimento ou informação; 5) a diversidade genérica e discursiva presente no texto literário, como o jornal *The Times*, os slogans, os pôsteres - todos servindo a um propósito específico de comunicação para manter certa ideologia e hegemonia; 6) as causas ou fatores que contribuem para a dominância ou a hegemonia de certos textos e discursos sobre outros; 7) as identidades e os meios sociais construídos a partir dos textos e dos discursos por eles veiculados; 8) a interdiscursividade inerente ao texto literário, reforçando o caráter universal da Literatura e reivindicando a necessidade do reconhecimento e do resgate de seu valor para Educação Básica e Humana.

REFERÊNCIAS

- AHMED, J. U. **Documentary Research Method: New Dimensions**. Indus Journal of Management & Social Sciences, 4(1), 1-14, January, 2010.
- ALONSO, K. F. **Clássicos adaptados no ensino de inglês: um estudo de caso dos estudantes em sala de aula**. 2011. 94f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-8STLMU/1/1414m.pdf> . Acesso em 02 jan 2025.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. London: Vintage, 2017.
- BÄCKSTRÖM, P.; FÜHRER, H.; SCHIRRMACHER, B. The Intermediality of Performance. In: Bruhn, J.; Schirmacher, B. **Intermedial Studies: an introduction to meaning across media**. New York: Routledge, 2022, p. 198-224.
- BAKHTIN, M. **Speech genres and other late essays**. In: EMERSON, C.; HOLQUIST, M. (Ed.). Trad. V. W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BAETENS, J. From Black & White to Color and Back: What Does It Mean (not) to Use Color? In: **College Literature**, Vol. 38, No. 3, Visual Literature (Summer 2011), pp. 111-128. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41302875?read-now=1&seq=5> . Acesso em: 11 set 2023.
- BAETENS, J.; FREY, H. **The Graphic Novel: an introduction**. New York: Cambridge University Press, 2015.
- BERNARDO, A. George Orwell, 120 anos: por que *1984* continua tão relevante e atual? **BBC News Brasil**. Rio de Janeiro, 25 de jun. de 2023. BBC Lê. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4n405de6lno> Acesso em: 10 out. 2024.
- BRAIT, B. **Literatura e Outras Linguagens**. São Paulo: Contexto, 2015.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC): educação é a base**. Brasília, DF: MEC/CONSED/UNDIME, 2018. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192 Acesso em: 22 mar. 2024
- CÂNDIDO, A. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CANNON, Z. Tips and Tricks: spotting black areas. In: CANNON, Z. **Big time attic**. 06 Fev. 2007. Disponível em:

<http://www.bigtimeattic.com/blog/2007/02/tips-and-tricks-spotting-black-areas.html> . Acesso em: 11 set. 2023.

CLARK, R.; FAIRCLOUGH, N.; IVANIC, R.; MARTIN-JONES, M. Critical language awareness. **Centre for language in Social Life Research Papers**, 1. University of Lancaster, 1988.

COLLIE, J.; SLATER, S. **Literature in the Language Classroom**. Avon: Longman, 1992.

CORREIA, M. A. A. **Artefatos literários tornados imagens: a imagética romanesca como poética das imagens narrativas em romances gráficos**. 2022. 336f. Tese (Doutorado em Literatura e Outras Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/43736> . Acesso em: 13 mar. 2024.

DE SÁ, J. L. **O romance gráfico autoral brasileiro: entre os rótulos e a legitimação**. 2017. 291f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29813> . Acesso em: 13 mar. 2024.

DESTEPHANO, S. Spotting Blacks, part 1. **Stephen DeStephano**. 06 Dez 2006. Disponível em: <https://stephendestefano.blogspot.com/2006/12/spotting-blacks-part-1.html> . Acesso em: 11 set. 2023.

DUFF, A. & MALEY, A. **Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

DUNCAN, R. ; SMITH, M. J. How the graphic novel works. In: TABACHNICK, S. E. **The Cambridge Companion to the Graphic Novel**. New York: Cambridge University Press, 2017. p. 8-25.

EAGLETON, T. **Literary Theory: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

EISNER, W. **Comics and Sequential Art**. Florida: Poorhouse Press, 1985.

EISNER, W. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Tradução: Luís Carlos Borges. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.

FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse**. Textual Analysis for social research. New York: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, N. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. **Linha d'Água**, n. 25 (2), p. 307-329, 2012.

FAIRCLOUGH, N. **Critical Discourse Analysis**. The critical study of language. New York: Routledge, 2013.

FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. 3rd ed. Routledge: New York, 2015.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. 2. ed. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2016.

FAIRCLOUGH, N. **CDA as dialectical reasoning**. In: The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies. Routledge: NY. 2018, p.p. 13-25.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1982.

GALLIAN, D. **A literatura como remédio**. Os clássicos e a saúde da alma. São Paulo: Martin Claret, 2017.

GANDA, A. L. V. **Romances gráficos interativos (RGIs) Dickens Dark London e Shifter: diálogo entre a história em quadrinhos e a narratividade literária**. 2023. 219f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/38146>. Acesso em: 12 mar. 2024.

GRAMSCI, A. **Selections from the prison notebooks**. Ed. e Trad. Q. Hoare & G. N. Smith. Londres: Lawrence and Wishart, 1971.

GROENSTEEN, T. **The System of Comics**. United States of America: The University Press of Mississippi, 2007.

HAIDT, J. **A geração ansiosa: como a infância hiperconectada está causando uma epidemia de transtornos mentais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

HALLIDAY, M.A.K. **Introduction to functional grammar**. London: Edward Arnold, 1985.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An Introduction to Functional Grammar**. 3. ed. London: Ed. Arnold, 2004.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **Halliday's Introduction to Functional Grammar**. New York: Routledge, 2014.

HODGE, R. I. V. ; KRESS, G. R. **Social Semiotics**. Cambridge: Polity Press, 1988.

IASBECK, L.C. **A arte dos slogans**. As técnicas de construção das frases de efeito do texto publicitário. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

IEDEMA, R. **Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multisemiotic practice**. SAGE: London, p. 29-57, 2003.

JAFFE, M.; HURWICH, T. **Worth a Thousand Words**. Using graphic novels to teach verbal and visual literacy. San Francisco: Jossey-Bass, 2019.

JÄGER, Siegfried. Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Ed.). **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 32-62.

KRESS, G.R. (ed.). **Halliday: System and Function in Language**, Oxford: Oxford University Press, 1976.

KRESS, G. **Learning to Write**. 2nd. ed. London: Routledge, 1993.

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

KRESS, G. **Internationalization and globalization: rethinking a curriculum of communication**. *Comparative Education*, v. 32, n.2. p. 185–96, 1996a.

KRESS, G. **Literacy in the new media age**. London and New York: Routledge, 2003.

KRESS, G.R.; T. VAN LEEUWEN . **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2006.

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

KRESS, G.R.; T. VAN LEEUWEN . **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 3rd. ed. New York: Routledge, 2021.

KRISTEVA, J. **World, dialogue and Novel**. In: MOI, T. (Ed.). *The Kristeva reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. p. 34-61

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemony and socialist strategy**. Londres: Verso, 1985.

LAZAR, G. **Literature and Language Teaching: a guide for teachers and trainers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LYNSKEY, D . **The Ministry of Truth**. The biography of George Orwell's *1984*. New York: Anchor Books, 2019.

MAINGUENEAU, D. **Discurso Literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2005

MARTIN, J. R.; MATTHIESSEN, C. M. I. M.; PAINTER, C. **Deploying Functional Grammar**. Beijing: The Commercial Press, 2010

McCLOUD, S. **Understanding Comics: the invisible art**. New York: HapperCollins Publishers, Inc., 1993.

McCLOUD, S. **Making Comics**. New York: HarperCollins Publishers, 2006.

McCLOUD, S. **Desenhando os Quadrinhos**. Tradução: Jorge Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

MICCOLI, L. Experiências de estudantes em processo de aprendizagem de língua inglesa: por mais transparência. *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 15, p. 197-224, 2007.

MILES, M.B.; HUBERMAN, A.M. . **Qualitative Data Analysis**. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994.

MOORE, A.; GIBBONS, D. **Watchmen**. New York: DC Comics, 1987.

MORAES, R. C. A decolagem do neoliberalismo nos Estados Unidos: uma história que ensina. **Revista Tempo Do Mundo**, 4(2), 107-121, 2018. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/revistas/index.php/rtm/article/view/13> Acesso em: 14 jan. 2025

NAMAI, M. **1984**: The Graphic Novel. Mardle Books, 2021.

NESTI, F. **George Orwell 1984 The Graphic Novel**. New York: Mariner Books, 2021.

NEWMAN, S. **Julia**: a novel. A retelling of George Orwell's 1984. New York: Mariner Books, 2023.

ORWELL, G. **1984**. New York: Signet Classics, 1961.

ORWELL, G. **Por que escrevo e outros ensaios**. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

PINHEIRO, R. K. **Viviane e Morgana**: Uma nova dicotomia em meio à tensão discursiva de *As Brumas De Avalon*. 2011. 351f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada - Texto, Discurso e Relações Sociais). Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2011. Disponível em: <http://tede.ucpel.edu.br:8080/jspui/handle/tede/164> Acesso em: 22 mar. 2024

POSTEMA, B. **Estrutura Narrativa dos Quadrinhos**. Construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Editora Petrópolis, 2018.

PRADO, M. **Fake news e inteligência artificial**: o poder dos algoritmos na guerra da desinformação. São Paulo: Edições 70, 2022.

RAMALHO, V.; RESENDE, V. **Análise de Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2016.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. Diálogos intermidiais: Emma Bovary em mangá. **Lettres Françaises**, n. 21 (1), p. 11-32, 2020.

RICHARDS, J.C.; RODGERS, T. S. **Approaches and Methods in Language Teaching**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SATRAPI, M. **Persepolis**. New York: Pantheon, 2007.

SCOTT, J. . **A Matter of Record**: Documentary Sources in Social Research. Cambridge, UK: Polity Press, 1990.

SEGURADO, R. **Desinformação e democracia**: a guerra contra as fake news na internet. São Paulo: Editora Hedra, 2021.

SOARES, L. A. **A masculinidade na capa da revista Men's Health**: uma abordagem da linguística crítica sob o enfoque sistêmico-funcional. 2015. 144f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13717/1/Leonardo%20Antonio%20Soares.pdf>

Acesso em: 14 mar. 2024.

SOARES, L. A. **A semiótica social sistêmico-funcional e a multimodalidade na análise de imagens**. 1. ed. Campinas, Pontes Editores, 2023.

SPIEGELMAN, A. **The Complete Maus**. New York: Pantheon Books, 1991.

TABACHNICK, S. E. Introduction. In: TABACHNICK, S. E. **The Cambridge Companion to the Graphic Novel**. New York: Cambridge University Press, 2017.

VALENÇA, N. O. **Entre quadrinhos e graphic novels: adaptações em língua inglesa de Great Expectations, de Charles Dickens**. 2022. 159f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/48f13b86-4d41-48a9-bf91-869ca2428298> . Acesso em: 13 mar. 2024.

VAN DIJK, T. A. The common roots of the studies of literature and discourse. In: p.1-9. **Discourse and Literature**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WEISS, M.; WODAK, R. **Methods of Critical Discourse Analysis**. London: Sage Publications Ltd, 2001.

WEISS, M.; WODAK, R. **Critical Discourse Analysis and Interdisciplinarity**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Apêndice - Temas Identificados em *1984 The Graphic Novel* (Namai, 2021)

TEMAS ENCONTRADOS EM <i>1984 THE GRAPHIC NOVEL</i>	
TEMA	NÚMERO DE PÁGINAS
1. THOUGHTS, WORDS, FEELINGS (Winston's (W) and Julia's (J)) (BLOCO 1)	
2. LOVE (A POLITICAL ACT/A CRIME)	44
3. REBELLING/RESISTANCE	41
4. HOPE	17
5. TIME	14
6. POLITICAL, IDEOLOGICAL ISSUES (BLOCO 2)	NÚMERO DE PÁGINAS
7. PROHIBITED INTERACTIONS/ CENSORSHIP	93
8. TORTURE	82
9. SURVEILLANCE	70
10. TECHNOLOGY	55
11. NEWSPEAK	47
12. BIG REGIME; "BIG BROTHER"; THE PARTY	32
13. MANIPULATION AND CONTROL	29
14. HATE	24
15. WOMEN	22
16. SEX	21
17. THOUGHTCRIME	15
18. THE PROLES	14
19. DARK TIMES	13
20. WAR	13
21. AFTER WINSTON'S "ACCEPTANCE"	10
22. SHORTAGE OF GOODS/RATIONING	6
OTHER THEMES (BLOCO 3)	NÚMERO DE PÁGINAS
23. O'BRIEN	6
24. BETRAYAL	4
25. METAPHORS	4

Fonte: Elaborado pela autora

