

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUCSP**  
**COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E**  
**EXTENSÃO/COGEAE**  
**ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA – LATO-SENSU**

**CLARYSSA SUEMI OYAMA**

**TEXTOS POÉTICOS DO *FACEBOOK*: LINGUAGEM, DISCURSO E**  
**TRADUÇÃO SOB A PERSPECTIVA DA MULTIMODALIDADE E ANÁLISE**  
**DO DISCURSO**

**ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**SÃO PAULO**

**2022**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUCSP**

**CLARYSSA SUEMI OYAMA**

**TEXTOS POÉTICOS DO *FACEBOOK*: LINGUAGEM, DISCURSO E  
TRADUÇÃO SOB A PERSPECTIVA DA MULTIMODALIDADE E ANÁLISE  
DO DISCURSO**

**Monografia desenvolvida como exigência parcial para a obtenção de título de Especialista pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob a orientação Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izilda Maria Nardocci.**

**SÃO PAULO**

**2022**

## **EPIGRAFE**

“Do rolo ao códice medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas menores dividem a longa história das maneiras de ler”

R. Chartier *apud* Marcuschi (2010)

## **RESUMO**

Dada a importância das redes sociais, o presente trabalho estuda como se articulam os mecanismos da linguagem, do discurso e da tradução sob a perspectiva da Multimodalidade e da análise do discurso, a fim de contribuir com o desprendimento de sentido proposto pelos posts poéticos. Traçamos os seguintes objetivos específicos i) revisar a literatura sobre semiótica, multimodalidade e análise do discurso; ii) analisar os posts poéticos, verificando os efeitos de sentido desse discurso, revelando o que emerge dele; iii) investigar o impacto do post que leva o leitor a curtir-lo e até mesmo compartilhá-lo, a fim de que haja um ganho qualitativo por parte do leitor. Assim, os próprios posts poéticos são o objeto de estudo, de forma que serão selecionadas as variáveis capazes de influenciá-lo, definindo as formas de controle e observando os efeitos que as variáveis produzem nesses posts. A metodologia da análise do discurso e da multimodalidade é descritiva, tem caráter documental e possui abordagem qualitativa. Nesse sentido, a pesquisa desenvolve a análise dos textos poéticos quanto a utilização da linguagem, do discurso e da tradução, considerando a disposição daqueles em meio à experiência do usuário da Internet, além de utilizar ferramentas advindas da análise do discurso e da Multimodalidade para encontrar como resposta uma afirmação para o gosto, já que os posts põem em xeque a questão do Real e, sendo assim, a interpretação de um texto multimodal não dependeria da sua fisicalidade, mas de um jogo estético na cabeça do leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** linguagem, discurso, tradução, virtual, gosto.

## **ABSTRACT**

Given the importance of social networks, the present study works on how to articulate the mechanisms of language, discourse, and translation from the perspective of Multimodality and discourse analysis, so that to contribute to the proposed detachment of the poetic posts. The study has the following specific objectives i) to review the literature of semiotics, Multimodality and discourse analysis ; ii) to analyze the poetic posts, verifying the meaning effects of this discourse, revealing what emerges from that; iii) to investigate the impact of the post that leads to a Like from the reader and even to a Share, in order to have a qualitative gain from the reader perspective. Hence, the poetic posts are the study object, so we can select the variables that exert influence on them, defining the ways of controlling and observing the effects that the variables produce on these posts. The methodology of the discourse analysis is descriptive, it has a documentary character and a qualitative approach. In this way, the research develops the analysis of poetic texts as means of language, discourse and translation, considering their disposition among the user experience on the Internet as well as to use tools coming from discourse analysis and Multimodality to find an answer to the taste affirmation, because the posts cast doubt the idea of the Real and thus the interpretation of a multimodal text does not depends on its physicality, but on an aesthetic play in the reader's mind.

**KEYWORDS:** language, discourse, translation, virtual, taste

## LISTA DE FIGURAS:

FIGURA 1: XILOGRAFIA DO ATOR NAKAYAMA TOMISABURO, POR SHARAKU, E UMA ANTIGA MÁSCARA DO TEATRO SEMI-RELIGIOSO NÔ, A MÁSCARA DE UM ROZO.....	7
FIGURA 2: BATA NOS BRANCOS COM UMA CUNHA VERMELHA.....	16
FIGURA 3: CORRENTE DO GOLFO E MISTRAL.....	17
FIGURA 4. REACTIONS, DA REDE SOCIAL <i>FACEBOOK</i> , EXERCEM FUNÇÃO DE VALIDAÇÃO SOCIAL SOBRE CONTEÚDOS.....	46
FIGURA 5: POST 1.....	56
FIGURA 6: PRIMEIRO EXEMPLO DE POST COM A CENOGRAFIA DIGITAL DIFERENCIADA DA DO EXEMPLO ANALISADO.....	58
FIGURA 7: SEGUNDO EXEMPLO DE POST COM A CENOGRAFIA DIGITAL DIFERENCIADA DA DO EXEMPLO ANALISADO.....	59
FIGURA 8: POST 2.....	60
FIGURA 9: POST 3.....	62

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
<b>Capítulo 1 – Fundamentação da Pesquisa</b>	
1.1. Semiótica	
1.1.1. Linguagem.....	3
1.1.2. Discurso e Multimodalidade em Semiótica.....	7
1.1.3. Tradução, transdução, transcodificação e transcrição.....	9
1.1.4. Lendo as imagens segundo Kress & Van Leeuwen.....	11
1.2. Análise do Discurso	
1.2.1. Linguística e Noção de Discurso.....	20
1.2.2. Tradução.....	24
1.2.3. Gênero do Discurso e Cenas da Enunciação.....	25
1.2.4. <i>Ethos</i> Discursivo.....	28
<b>Capítulo 2 – <i>Facebook</i> e a era da comunicação digital</b>	
2.1. Redes sociais	
2.1.1. A Leitura nas Redes Sociais.....	32
2.1.2. Estruturas Sociais.....	35
2.1.3. A Interface e a Experiência do Usuário na rede social <i>Facebook</i> .....	39
2.2. Comunicação e Cibercultura.....	46
2.3. O Hipertexto.....	50
3. Capítulo 3 – Posts poéticos em circulação no <i>Facebook</i>	
3.1. Análise do corpus.....	56
3.2. Averiguação do impacto dos posts.....	64
Conclusão.....	65
Referências.....	68

## Introdução

Reconhecendo a importância das redes sociais e seu poder de mobilização, propomo-nos a estudar post poéticos em circulação na Internet, mais especificamente no Facebook. Assim, verificamos a gramática visual e os efeitos de sentido que emerge do discurso, bem como analisar o seu *ethos* e a sua cena de enunciação.

Na minha prática profissional, na função de artista e propagadora de ideias, atuando com diversos tipos de pessoas que trabalham de diferentes formas as linguagens nas redes sociais tenho observado a questão da indexação da informação, ainda que com conteúdo poético, de modo a ganhar mais leitores por um *like* no *Facebook*. Acreditamos que haverá um ganho social na comunicação, na medida em que se tem a projeção de leitores qualificados, como consequência da assunção de que a comunicação é efetivada, bem como a forma que a mensagem passada também atingir o seu êxito. Portanto, a realização desta pesquisa tem por objetivo contribuir para uma leitura mais proficiente dos textos que circulam na Internet.

Como objetivos específicos, propomos: i) revisar a literatura sobre semiótica, multimodalidade e análise do discurso; ii) analisar os posts poéticos, verificando os efeitos de sentido desse discurso e o que dele emerge; iii) investigar o impacto do post que leva o leitor a curti-lo e até mesmo compartilhá-lo, na medida em que busca qualidade interpretativa.

A metodologia da análise do discurso e da multimodalidade é descritiva, pois há a interpretação do fenômeno ocorrido nas redes sociais e sua descrição; tem caráter documental, pois é realizada em um site específico da Internet; e possui abordagem qualitativa, buscando a compreensão e a interpretação de dados que são retirados a partir do verbal e imagético.

A fundamentação é da análise do discurso, especialmente os trabalhos de Maingueneau (2008, 2010, 2013, 2015, 2020), e da Multimodalidade com Kress & Van Leeuwen (2001; 2006). Também fundamenta a pesquisa os estudos de Kristeva (1969), Tápia & Nóbrega (2015), Campos (1994), Adam (2010), Marcuschi (2010), Recuero (2009), Grilo (2019), Ribeiro (2016; 2018), Lévy (1996, 2010, 2006), Serres (1969).

No Capítulo 1, apresentamos uma revisão de literatura sobre a Multimodalidade, de maneira a investigar como a Semiótica propõe questões sobre linguagem e discurso. Há sobre a análise do discurso também com base na linguagem e discurso, além de relatar uma teoria sobre a tradução, mecanismo de mesmo desígnio que a transdução, transcodificação e a transcrição. O Capítulo 2 se caracteriza pelo contexto do trabalho que são as redes sociais como um todo, desde como é feita a sua leitura, passando pela interface e experiência do usuário até culminar no contexto maior da cibercultura como ambiente de imersão dentro do qual as pessoas estão inseridas. Por fim, no Capítulo 3, apresentamos a análise do corpus, com a possibilidade de leitura de 3 (três) posts retirados do *Facebook* selecionados por hashtags e anônimos da internet, me baseando na teoria do Capítulo 1.

## CAPÍTULO 1 – Fundamentação da Pesquisa

### 1.1. Semiótica

#### 1.1.1. Linguagem

A linguagem é, sem dúvida, uma das forças geratrizes do entendimento humano. Segundo Kristeva (1969), a linguagem é “simultaneamente o único modo de ser do pensamento, a sua realidade e a sua realização” (KRISTEVA, 1969, p. 17). Para tanto, a autora retoma Saussure, na medida em que diz que a linguagem é heteróclita e multiforme, abrangendo vários domínios humanos como psíquico, fisiológico e físico, além do domínio social e individual. É importante também ressaltar que devido a inúmeros problemas que levanta, a linguagem tem necessidade da análise da filosofia, da antropologia, da psicanálise da sociologia, além das disciplinas linguísticas.

Assim, a linguística é a parte social da linguagem, sendo relevante à questão o fato de ser algo exterior ao indivíduo e dele se aparta, pois parece se vincular às leis do contrato social, sendo então a linguagem reconhecida pelos membros da comunidade. “Assim a língua está isolada do conjunto heterogêneo da linguagem: deste retém apenas um ‘sistema de signos em que o essencial é só a união do sentido e da *imagem acústica*’<sup>1</sup>” (grifos do autor). (KRISTEVA, 1969, p. 21)

Para tanto, é necessário distinguir o som portador do sentido. “A linguagem é uma função de diferenciação e significação, isto é, uma função social e não biológica, possibilitada, todavia, pelo funcionamento biológico” (KRISTEVA, 1969, p. 33). Assim, os órgãos corporais são capazes de proporcionar a formação material da linguagem, além de elementos quantitativos e mecânicos do funcionamento linguístico, gerando uma comunicação que é sobredeterminada socialmente, através do processo de troca e trabalho das pessoas devido à sua funcionalidade.

---

<sup>1</sup> A imagem acústica não é propriamente o som, mas a parte psíquica desse som, ou seja, “a representação que dele nos é dada pelo testemunho dos nossos sentidos”. (KRISTEVA, 1969, p. 25)

Além disso, é necessário dar à questão a importância do gráfico e gestual:

[A]cto de diferenciação e de participação em relação ao real, a escrita é uma linguagem sem um além, sem transcendência: as 'divindades' escritas pertencem ao mesmo mundo da matéria que as traça e da que as recebe. Por isso dizemos que a marca escrita, tal como o gesto, embora constitua um acto de diferenciação e de designação, não é ainda um *signo* no sentido atrás definido. (KRISTEVA, 1969, p. 39)

O signo anteriormente descrito por Kristeva (1969, p. 25) seria

Uma relação triádica que se estabelece entre um *objecto*, o seu *representante* e o *interpretante*. O interpretante, para Pierce, é uma espécie de *base* sobre a qual se instaura a relação objecto-signo, e corresponde à *ideia* no sentido platônico do termo. Pois o signo não representa todo o objecto, mas apenas uma ideia dele, ou como diria Sapir [Whorf], o *conceito* desse objecto. (KRISTEVA, 1969, p. 25)

Isso significa que o signo ou “representamen” é algo que substitui qualquer coisa para alguém. Assim, ele evoca um objeto ou fato na sua ausência. O signo passa ser um contrato entre o objeto representado e a forma sonora representante.

Assim, Pierce dividiu em três categorias a relação entre o representante e o objeto representado: ícone, índice e símbolo. O primeiro se refere a um objeto semelhante a ele mesmo. O segundo não se parece com o próprio objeto, mas é afetado por ele (ex.: fumaça e fogo). E o último é uma convenção, uma espécie de lei por meio de uma ideia (KRISTEVA, 1969, p. 25).

O signo se divide, então, em conceito e imagem acústica já que é ilusório acreditar que o signo linguístico associa uma coisa a um nome. Assim,

E]stas duas faces inseparáveis do signo, que Saussure descreve como as duas faces de uma mesma folha, chamam-se *significado* (o conceito) e *significante* (a imagem acústica). Para Saussure, o signo linguístico é definido pela relação significante-significado, da qual é excluído o *objeto* designado sob o termo de *referente*: a linguística não se ocupa do referente, interessa-se apenas pelo significante, pelo significado e pela sua relação. (KRISTEVA, 1969, p. 26)

Desse modo, não existe uma conjunção semiótica social em que o significado e significante sejam pré-existentes, mesmo se for entendida como objeto inteiro, dependendo da disponibilidade de uso, de sua prontidão. Assim significante (ou forma) e significado (ou conteúdo) são relativamente independentes de cada um até que eles tragam um novo signo. A produção de

signos trabalha então como metáforas ou mesmo de analogias como em: carro está para rodas, assim como rodas está para círculos. Dessa forma, “linguagem está sem exceção para esse processo de fazer signos. Toda forma linguística é usada numa mediada, não-arbitrária maneira de expressão do significado.”<sup>2</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.9)

A significância dos elementos desconexos no caso de cada post soltos a esmo pelo *Facebook* será lida como independentes, afinal de contas “[U]m objecto real ou uma combinação de objectos podem já representar uma escrita, isto é, uma linguagem” (KRISTEVA, 1969, p. 39). Isso ocorre por contraste de unidades de significado, enquanto elementos conexos serão lidos como se pertencessem todos juntos como contínuo ou complementar (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 2).

Cabe lembrar que no caso do cinema, que atinge as mídias (KRESS & LEEUWEN, 2001, p. 5), só ganha sentido na montagem dos seus elementos, ou seja, é na “junção de seus elementos isolados, semelhantes ou contraditórios, cujo choque provoca uma significação que eles não têm em si mesmos” (KRISTEVA, 1969, p. 361), que Eisenstein foi encontrá-lo na escrita hieroglífica, lembrando que a forma da escrita ocidental só é semiótico se ele for, por exemplo, grafado numa pedra, nas letras de certificados, imprimir em papel acetinado (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 6). “Segundo ele, o filme deve ser um texto hieroglífico em que cada elemento isolado só tem sentido na combinatória contextual e em função do seu lugar na estrutura” (KRISTEVA, 1969, p. 361)

Assim, se torna presente a questão simbólica muito presente em imagens. Por hora, é necessário se ressaltar que

Os signos linguísticos estão na “origem” de qualquer simbolismo: que o primeiro ato de simbolização é a simbolização na e pela linguagem. Isto não exclui o facto de nos aparecer uma grande diversidade de signos nos diferentes domínios da prática humana. (KRISTEVA, 1969, p 25)

---

<sup>2</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“Language is no exception to this process of sign-making. All linguistic form is used in a mediated, non-arbitrary manner in the expression of meaning.”)

Assim, a questão de que elementos desconexos se torna como uma questão de “cópula” ou “combinação”, como nos hieróglifos, em que não se deve valorizar a soma, mas sim o produto, isto é,

como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (CAMPOS, 1994, p. 151)

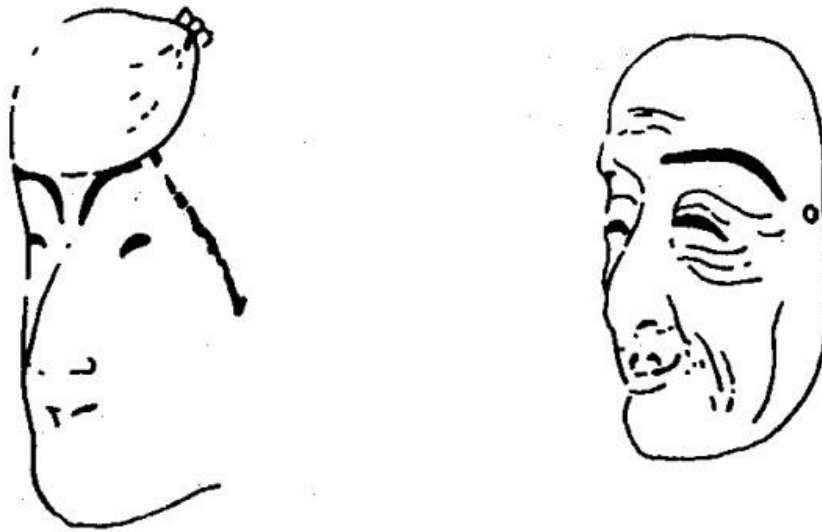
A questão de elementos aparentemente desconexos como é o caso do texto e imagens aparentemente dissociados, ou com suas unidades separadas pode ser explicada pela ideia de combinação. A isto, CAMPOS (1994) descreveu a escrita japonesa por meio de ideogramas, em que “o desenho da água e o desenho de um olho significam ‘chorar’, o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ‘ouvir’”(CAMPOS, 1994, p.151). Assim, se denota uma forma lacônica em que o *haikai* e o *tanca* japoneses são representantes”. Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma” (CAMPOS, 1994, p 152).

O mesmo autor compara os ideogramas à estrutura do cinema, através da montagem. Ressalta ainda que “a impressão lacônica de um conceito abstrato (...) dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética”. Disso resulta uma produção de conceitos abstratos, como se fosse um “esplendor de efeito *imagístico*”, se transformando então em “raciocínio conceitual” (grifos do autor) (CAMPOS, 1994, p. 152). “É o leitor que faz da imperfeição do haiku uma perfeição de arte” (CAMPOS, 1994, p. 153).

Isso significa assim que

ao combinarmos essas incongruências monstruosas (as inverossimilhanças de gravuras com expressões idênticas no caso da xilogravura de Sharaku e da máscara *nô* de Roza – figura 1), nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nosso ponto de vista* (grifos do autor) (CAMPOS, 1994, p. 154 e 155)

FIGURA 1: XILOGRAFIA DO ATOR NAKAYAMA TOMISABURO, POR SHARAKU, E UMA ANTIGA MÁSCARA DO TEATRO SEMI-RELIGIOSO NÔ, A MÁSCARA DE UM ROZO.



Fonte: Campos (1994, p. 154)

O mesmo autor ainda reitera que a representação de como realmente seriam os objetos tal como eles são é um atributo à Lógica Formal ortodoxa, “uma subordinação a uma ordem de coisas inviolável” (CAMPOS, 1994, p. 156)

Vale também a pena trazer à tona a questão a função poética da linguagem. “Esta função não pode ser estudada com proveito se perdermos de vista os problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, uma análise minuciosa da linguagem exige que tomemos seriamente a função poética” (KRISTEVA, 1969, p. 330) Além disso, Kristeva (1969) ainda destaca que

A função poética não é a única função da arte da linguagem, é apenas a sua função dominante, determinante, enquanto nas outras actividades verbais só tem um papel subsidiário, acessório. Esta função que *põe em evidência o lado palpável dos signos*, aprofunda por isso mesmo a dicotomia fundamental dos signos e dos objectos. (Grifos da autora) (KRISTEVA, 1969, p. 330)

### 1.1.2. Discurso e Multimodalidade em Semiótica

O discurso é relativamente independente do gênero, do modo de realização e mais ainda do design. No entanto, os discursos só podem ser realizados no modo da semiótica que desenvolveu significados para serem

realizados. Assim o design é o lado conceitual da expressão, e a expressão, da concepção. Assim, ele é um meio de realizar o discurso no contexto de uma dada situação comunicacional. Mas o design também realiza a situação comunicacional transformando o conhecimento construído socialmente numa (inter-)ação social. Assim, ele entretém de algum modo o público, sendo muitas vezes subversivo já que sempre inova. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 13)

O discurso além de estar relacionado com a linguagem, ele existe na linguagem. Também, ele existe independentemente da realização material, mesmo que aparente nos discursos o modo realizado de linguagem, aparecendo de vários modos. De acordo com a cultura, a realização do discurso aparece com uma determinada articulação. O discurso assim aparece na linguagem, mas está separado do modo de realização, que é vários. Assim, a experiência de quem lê não é abstrata. A experiência é física, fisiológica, apesar de ser mediada culturalmente por sistemas de avaliação. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 32)

Na semiótica, a materialidade dos modos de realização interage com a materialidade dos sentidos, apesar de que esses modos são convenções produzidos por uma ação cultural além do tempo e, portanto, abstrata em relação a uma ação particular. Desse modo, os sentidos podem trazer um choque a esta questão: a voz material de um discurso permite esquecer da característica da voz como modo de realização, sendo, desse modo, individual, direta e não mediado pela cultura, portanto. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 36)

Kress & Van Leeuwen (2001) definem o modo de realização do discurso como o plano do conteúdo e a mídia, dependente dos recursos materiais usados num produto semiótico, como o plano da expressão. Assim, o design fica no meio do caminho entre conteúdo e expressão e a produção se refere à organização da expressão, o verdadeiro material de articulação no evento semiótico ou o verdadeiro material de produção do artefato semiótico, sendo às vezes difícil de separar produção, modo semiótico e mídia. O que é linguístico é que o plano de expressão não adiciona sentido e só realiza o que está escrito, sem perda de sentido. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 5, 7, 21)

Não se pode avaliar os discursos e o design quanto à intenção; não depende da cultura ou sociedade. Tudo depende do contexto o qual o leitor está inserido: uma pessoa pode saber o que está escrito numa placa de trânsito, mas não a obedecer, por exemplo. A interação, portanto, deve ser experienciada diferentemente para cada situação. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 8-9)

Segundo Marcuschi (2010, p. 180-181), o texto multimodal ou hipermodal “ultrapassa as possibilidades interpretativas dos gêneros multimodais tradicionais”. Ao orientarmos nossa leitura por “uma série de recursos visuais, utilizados de forma funcional no processo de disponibilização da informação nos textos impressos” (“justaposição de páginas, quadros destacados em cores diferentes, relações graficamente indicadas, como legendas, textos explicativos, manchetes etc.”) ganha novos significados. Assim,

[A]s representações verbais e visuais coevoluiram historicamente e culturalmente para complementarem-se mutuamente e para serem coordenadas e integradas. Cada forma semiótica é única na medida em que agrega um conjunto de normas interpretativas e possibilidades de significado que lhe são particulares. (MARCUSCHI, 2010, p. 180-181)

Assim, a multimodalidade se faz presente na medida em que se caracteriza como o uso de alguns modos semióticos no design de um produto ou evento semiótico, juntos, com um caminho particular em que esses modos são combinados, reforçando talvez uns aos outros. Assim sendo, Kress & Van Leeuwen (2001) definem comunicação como um “processo em que um produto ou evento semiótico são articulados ou produzidos e interpretados ou usados. Assim, produção e uso dos objetos de design, bem como os ambientes são uma forma de comunicação”<sup>3</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2001, p. 20).

### **1.1.3. Tradução, transdução, transcodificação e transcrição**

O princípio de semiose que Kress & Van Leeuwen (2001) adotam é que todo processo de realização envolve um processo de transformação. É pela “transduction” que se recria diversos modos.

---

<sup>3</sup> Esse trecho é uma tradução livre (“process in which a semiotic product or event is both articulated or produced *and* interpreted or used. It follows from this definition that we consider the production and use of designed objects and environments as a form of communication”).

Os processos transformativos se realizam dentro de um modo só, mas os de transdução são realizados através dos modos e esse processo é também conhecido como transcodificação ou mesmo tradução, que abrange uma variedade de modos semióticos, de modo a se escolher o modo mais adequado de representação e comunicação. Aqui, a linguagem não é o centro. É necessário saber quais são os modos de representação e comunicação mais dominantes, frequentes e valorizados nos domínios públicos que atuamos. Existe, sim, um problema de controle de qualidade (como se fosse uma linha de montagem) em todo ato de realização, do design às linhas de produção, tudo depende de escolhas, de concepções monomodais do mundo. Essa forma de organizar o conteúdo nas estruturas tem como base teórica a retórica e a epistemologia. (KRESS & VAN LEEUWEN; 2001; 2006)

Sobre esse mesmo tema, Haroldo de Campos escreveu sobre a “transcrição” ou “transposição criativa”:

A radical e subversiva teoria da tradução benjaminiana está presa numa “clausura metafísica” (valho-me aqui da expressão de Derrida). Essa “clausura” é demarcada pela separação categorial, “ontológica”, entre “original” e “tradução” que preside persistentemente a essa teoria, não obstante o muito que ela fez para desconstruir o dogma da fidelidade ao significado da teoria tradicional do traduzir, para desmistificar o aspecto ingenuamente servil da operação tradutora, para enfatizar, enfim, que a tradução é uma *forma*, regida pela lei de outra *forma* (a “traduzibilidade” do original, que será tanto maior quanto mais densamente “engendrado”, “moldado” – *geartet* – for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da “redoação” dessa *forma* ou “modo de intencionar”; ou seja, por uma operação estranhante “a liberação, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira”. (TÁPIA & NÓBREGA, 2015, p. 52)

Haroldo de Campos se referia à tradução em outras línguas em que se recria novos sentidos, mas nesse ambiente em que “a informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa à improbabilidade da coordenação dos signos’” (TÁPIA & NÓBREGA, 2015, p. 2) pode se fazer do ato de se recriar um post, um ato de tradução de signos à maneira do produtor.

Então, para nós [Paulo Ronái, um outro tradutor, e Haroldo], tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual,

enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (TÁPIA & NÓBREGA, 2015, p. 5)

Um dado interessante é que mais adiante o mesmo autor acrescenta “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (TÁPIA & NÓBREGA, 2015, p. 14). Outro elemento a elencar é o potencial do significado experimental. Para Kress & Van Leeuwen (2001), há uma maneira como estendemos a experiência prática metaforicamente e transformar em conhecimento.

#### **1.1.4. Lendo as imagens segundo Kress & Van Leeuwen**

É necessário compreender um tipo de gramática visual para a leitura dos posts já que existe uma forma de atrair a atenção do espectador de um modo e não de outro, como nas propagandas e nas embalagens. Ela, no entanto, difere do ponto de vista da história da arte, do formalismo, descrição estética da composição, da psicologia da percepção ou dos assuntos da pragmática. Esses pontos de vistas primam pela regularidade e não são vistos de uma forma explícita ou sistemática. Essa gramática é mais uma convenção da semiótica ocidental de forma a entender como se produz significado para os contemporâneos fazedores de imagem. (KRESS & VAN LEUWEEN, 2006, p. 1)

Sem dúvida, a gramática para a leitura multimodal é encarada de forma separada do estudo do significado, mas graças aos estudos de Halliday, nós podemos tirar a interpretação por meio da linguística de acordo com as experiências e formas de interação social. Benjamin Lee Whorf (*apud* KRESS & VAN LEUWEEN) estudou a linguagem em diferentes culturas, de modo que os termos “verão”, “inverno”, “setembro”, “manhã”, “meio-dia”, “pôr-do-sol” são vistas como coisas e assim são interpretadas como algo para se contar, usar, guardar etc. Já em Hopi, uma língua indígena norte-americana, isso não é possível. Eles têm uma interpretação mais subjetiva da duração do sentimento, de modo que só se pode falar “verão” enquanto ele ocorre. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 1-2)

Assim, torna-se relevante à questão a posição ideológica das pessoas, já que para uma mesma experiência tem-se diferentes interpretações de expressar

usando uma mesma língua. Nesse sentido, a gramática vai além das regras formais que são corretas, de forma a permitir padrões de experiência, que constroem imagens mentais de realidade para dar sentido sobre o que vai ao redor e dentro do ser humano. Portanto, a construção de sentido é cultural, independentemente dos modos semióticos: em algumas culturas se faz uso mais da linguagem verbal, outros mais visual, realizando de formas diferentes e afetando o significado. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 2)

Sobre a relação entre escrita e imagens, ela se dá de uma forma instável. Na escola, a partir dos anos 60 e 70 até os dias de hoje, as crianças são inicialmente ensinadas com imagens, abandonando no nível primário, havendo uma carga escrita mais intensa. Mas as imagens continuam de certa forma, nas representações com funções técnicas como nos mapas, diagramas, fotografias ilustrando uma forma de uma ilha, por exemplo, nos textos de geografia. Assim, as produções de imagens das crianças se transferiram para o terreno da especialização – contra a expressão e a favor da tecnicidade. As imagens não desapareceram, mas se tornaram especializadas em suas funções (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 16)

Outra autora, complementa que as imagens não são trabalhadas na aula de português:

Se os estudantes têm algum contato com textos que mesclam linguagens, isso não parece ter ocorrido as aulas de português. A escola continua participando pouco desse tipo de formação leitora, menos ainda quando o assunto é produção do texto multimodal. No caso da expressão gráfica que pudesse substituir ou se articular à expressão verbal, isso é ainda mais patente. (RIBEIRO, 2016, p. 56)

No entanto, a própria escrita é uma forma visual de comunicação. Na medida que uma pessoa totalmente letrada socialmente não move seus lábios e não vocaliza quando lê, nem subvocaliza (como falando alto dentro da cabeça), a escrita serve para trazer um paradoxo à essa atividade. Dessa forma, a oposição da escrita não é a forma visual, mas a forma alternativa que pode representar uma ameaça potencial da presente dominância do letramento verbal entre as elites. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 17)

Imagens são pensadas como polissêmicas para Barthes (*apud* Kress & Van Leeuwen, 2006). Assim, a linguagem deveria vir para salvá-las, já que o significado visual é muito indefinido: é um flutuante encadeamento de significados. Barthes ainda continua contando que toda sociedade tem várias

técnicas para consertar esse encadeamento, de maneira que encontram o terror de alguns signos; a mensagem da linguística é uma dessas técnicas. No texto ícônico-verbal, o texto verbal estende o significado da imagem e vice-versa, como é o caso dos balões das falas nas histórias em quadrinhos. Há outros casos em que na relação ícônico-verbal, o texto escrito elabora a imagem e vice-versa. No primeiro caso, chamado retransmissão (“*relay*”), novos e diferentes significados são adicionados para completar a mensagem. No segundo caso, os significados são reafirmados numa nova forma, como nos casos das rubricas (“*captions*”) identificam ou interpretam o que está escrito na fotografia. A retransmissão é mais rara, segundo Barthes. Se o texto vem primeiro, a imagem é uma ilustração do que está sendo dito e se a imagem vem antes, o texto define uma forma mais precisa do que se vê na imagem, corrigindo-a – uma relação chamada de ancoragem (“*anchorage*”). (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 18)

Assim, o que na escrita é feita por verbos de ação, nas imagens são vetores. O que na linguagem escrita são as preposições locativas, na visualidade são contrastes entre fundo e primeiro plano. Mas isso não quer dizer que tudo que é linguístico pode ser realizado também em imagens e vice-versa. Os modos semióticos são produzidos historicamente e socialmente também como potencialidades inerentes e limitações de um modo semiótico. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 46)

Portanto, processos chamados “vetores” ou “tensões” ou “forças dinâmicas” são o que importam para identificar participantes, pois esses “volumes” são percebidos como entidades distintas, que são mais salientes em relação a diferentes níveis pelos seus diferentes formatos, cores, tamanhos etc. É salutar a diferenciação, no entanto, de volumes e vetores para o estar e o agir. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 49-50)

O fato de haver círculos, quadrados e triângulos é visto como puro, quase-científicos “átomos” do mundo visível, ou seja, uma pura manifestação dos elementos, o universal como matemático. Isso afeta o sistema nervoso, já que a força emocional de uma forma absoluta é única, e não é substituível por outros sentidos. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 53-54)

Um exemplo dessas tensões está na dança moderna: a curva de uma dança produz uma linha reta e cada movimento é imediatamente neutralizado por um contra-movimento, significando um equilíbrio. Na nossa vida social, essa

tensão é mostrada na autocracia, no imperialismo com sua regra natural de poder que está prestes a cair, mas que não cai por produzir um poder espiritual das leis. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 54)

Círculos e formas curvas geralmente são elementos que nós associamos com uma orgânica e natural ordem com um mundo de uma natureza orgânica – e os sentidos místicos que podem ser associados a eles derivam disso. Angularidade, nós associamo-las com o inorgânico, cristalino mundo, ou com o mundo da tecnologia, que é um mundo que nós fizemos, e assim um mundo o qual podemos, ao menos a princípio, entender totalmente e racionalmente. O mundo da natureza orgânica não é o nosso fazer, e reterá sempre um elemento de mistério. Formas curvas são, portanto, a escolha dominante das pessoas que pensam em termos de crescimento orgânico em vez da construção mecânica em termos do que é natural em vez do que é artificial. <sup>4</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 55)

Já os triângulos são símbolo de poder gerativo e representa ação, conflito, tensão. Os retângulos, por sua vez, podem ser empilhados, mas devem ser avaliados no contexto, no planejamento urbano, no abstracionismo geométrico. São menos positivos em outros casos, já que na contracultura, o sonho de viver era em cúpulas geodésicas ou em abstracionismos biomórficos. (KRESS & VAN LEEUWEN, p. 2006, p. 55-56).

Outra forma de ler as imagens é perceber que a

elongação vertical cria uma distinção pronunciada entre topo e base, e, portanto, tende à hierarquia e à “oposição” na maioria das vezes (o que é mais importante ou vista de um outro modo é que o que é dominante está no topo e o que é menos importante é relegado à base). A elongação horizontal promove uma forma que se inclina na direção de um tipo de estrutura, no qual o que é posicionado na esquerda é apresentado como “dado”, com informação que é já familiar para o leitor e serve como “ponto de partida” para a mensagem, enquanto o que é posicionado na direita é apresentado como “Novo”, como informação não conhecida pelo leitor e talvez merecendo sua especial atenção. <sup>5</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 57)

---

<sup>4</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“Circles and curved forms generally are the elements we associate with an organic and natural order, with the world of organic nature – and such mystical meanings as may be associated with them derive from this. Angularity we associate with the inorganic, crystalline world, or with the world of technology, which is a world we have made ourselves, and therefore a world we can, at least in principle, understand fully and rationally. The world of organic nature is not of our making, and will always retain an element of mystery. Curved forms are therefore the dominant choice of people who think in terms of organic growth rather than mechanical construction, in terms of what is natural rather than in terms of what is artificial.”)

<sup>5</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“Vertical elongation creates a more pronounced distinction between top and bottom, and hence a bias towards hierarchy, and towards ‘opposition’ generally (what is most important or otherwise dominant goes on top, what is less important or dominant is relegated to the bottom). Horizontal elongation causes a shape to lean towards the kind of structure in which what is positioned on the left is presented as ‘Given’, as information that is already familiar to the reader and serves as a ‘departure point’ for the message, while what is positioned on the right is presented as ‘New’, as information not yet known to the reader, and hence deserving his or her special attention”)

Já os processos narrativos, os participantes estão conectados por um vetor, representados com fazendo alguma coisa para ou por cada um. Kress & Van Leeuwen (2006) chamam de padrões narrativos, já utilizados por eles como algo voltado a uma plateia (“presentational”), em contraste com os padrões conceituais (classificatórios, analíticos e simbólicos) que representam seus participantes em termos de classe, estrutura e significado ou abrangentes e mais ou menos instáveis e uma essência infinita. Padrões narrativos servem para apresentar ações e eventos que se desdobram, processos de mudança e arranjos espaciais transitórios. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 59)

Já sobre os proposição da narrativa visual, a sua marca maior é a presença de um vetor, de modo que estruturas narrativas tem sempre um, ao passo que estruturas conceituais nunca o têm. Nas figuras, esses vetores são formados por elementos retratados que formam uma linha oblíqua, frequentemente forte, de maneira diagonal até:

Os vetores podem ser formados por corpos ou membros ou ferramentas “em ação”, mas existem muitos outros jeitos de representar elementos em linhas de ação diagonais. Uma estrada correndo diagonalmente através do espaço da figura, por exemplo, é também um vetor, sendo que o carro andando nela é um “Ator” no processo de dirigir. Nas figuras abstratas como os diagramas, processos narrativos são realizados por elementos abstratos gráficos – por exemplo, linhas com uma indicação explícita de uma direcionalidade, frequentemente uma ponta de flecha. Essas características de direcionalidade devem estar sempre presentes se as estruturas estão realizando uma representação narrativa: conectando linhas sem um indicador de direcionalidade que formam um tipo particular de uma estrutura analítica, e significa alguma coisa como “e conectada com”, “está conjunto à”, “está relacionado com”.<sup>6</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 59)

---

<sup>6</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“The vectors may be formed by bodies or limbs or tools ‘in action’, but there are many other ways to turn represented elements into diagonal lines of action. A road running diagonally across the picture space, for instance, is also a vector, and the car driving on it an ‘Actor’ in the process of ‘driving’. In abstract images such as diagrams, narrative processes are realized by abstract graphic elements – for instance, lines with an explicit indicator of directionality, usually an arrowhead. Such features of directionality must always be present if the structure is to realize a narrative representation: connecting lines without an indicator of directionality form a particular kind of analytical structure, and mean something like ‘is connected to’, ‘is conjoined to’, ‘is related to’”)

FIGURA 2: BATA NOS BRANCOS COM UMA CUNHA VERMELHA



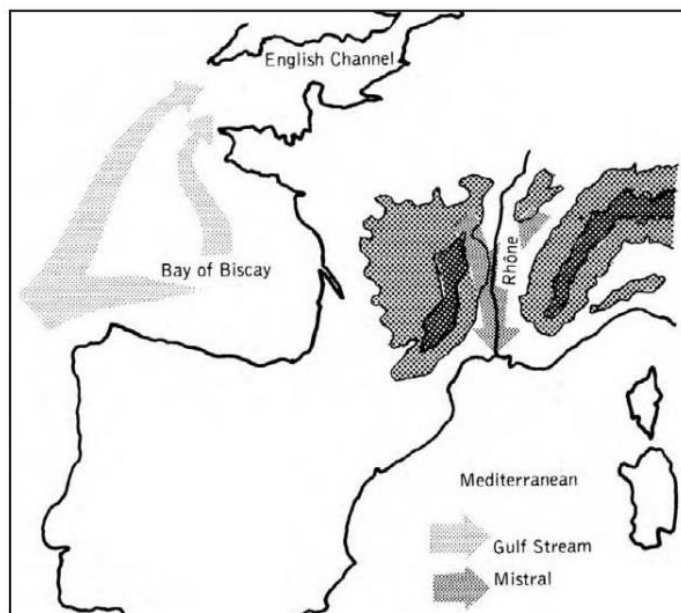
Fonte: Adaptado de El Lissitzky *apud* Kress & Van Leeuwen (2006, p. 56)

O ator é o participante de onde parte o vetor e onde pode estar fundido com o vetor de diferentes graus. Na figura 2 (“Bata no branco com uma cunha vermelha”), por exemplo, o triângulo vermelho é ao mesmo tempo participante e vetor e representa a cunha e o ato de usar a cunhas, ou mesmo, “batendo” com a cunha, como o título oferece. Nas figuras abstratas, é mais difícil de extrair o sentido do que nas imagens realistas. Nestas, o contexto usualmente deixa claro os vetores representados. Na imagem 3, os atores se realizam com a cor das flechas, juntamente com seus volumes, que representam a vetorialidade.

Quando imagens ou diagramas tem somente um participante, esse participante é usualmente o Ator. A estrutura resultante, nós a chamamos de não-transicional (“*non-transactional*”). A ação em um processo não-transicional é dessa forma análogo ao verbo transitivo em linguagem (o verbo não pega um objeto). Os processos da figura 3 são não transicionais: a água da corrente do Golfo não move alguma coisa, ele somente move; e o vento Mistral não sopra alguma coisa, ele somente sopra<sup>7</sup>.(KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 63)

<sup>7</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“When images or diagrams have only one participant, this participant is usually an Actor. The resulting structure we call non-transactional. (...) The non-transactional action process is therefore analogous to the intransitive verb in language (the

FIGURA 3: CORRENTE DO GOLFO E MISTRAL



Fonte: Bender *apud* Kress & Van Leeuwen (2006, p. 60)

Quando existem dois participantes na narrativa visual,

um é o Ator e o outro é o Objetivo. O Ator nesse processo transicional não é muito o participante que se move (como era no processo não-transicional), mas é como o participante instiga o movimento, de modo que se usássemos uma paráfrase, ele seria o verbo transitivo, o verbo que pega um objeto, como transportar ou mandar ao invés do intransitivo “se mover”.<sup>8</sup> (KRES & VAN LEEUWEN, 2006, p. 64-65)

É também importante ressaltar o ponto de vista que também traz relações entre os participantes representados na imagem e o espectador. Produzir uma imagem não é só uma questão de “oferta e procura” e a seleção de um tipo de enquadramento, mas também do ângulo, ou um ponto de vista, que implica na possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação a seus participantes representados, humanos ou de outro tipo. Essas atitudes subjetivas não são únicas e individuais; nós podemos determinar socialmente. Na Renascença, essa subjetividade foi importante, em que se tornaram importantes para os valores sociais. Paradoxalmente, são essas representações que ainda são colocadas como impessoal, base geométrica, uma construção quase mecânica

---

verb that does not take an object). The processes in figure 2.13 are non-transactional: the water of the Gulf Stream does not move something, it just moves; and the wind of the Mistral does not blow something, it just blows.”)

<sup>8</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“one is the Actor, the other the Goal. The Actor in such a transactional process is not so much the participant which moves (as in the non-transactional process) as the participant which instigates the movement, and if we had to give a verbal paraphrase of a transactional process we would probably use transitive verb, a verb that takes an object (e.g. ‘transport’ or ‘send’ instead of [intransitive] ‘move’).”)

numa maneira de gravar o que se passa na realidade. Dessa forma, para os dias atuais, imagens objetivas tendem a causar um desprezo para o espectador, já que diz que o representado é de tal jeito, não importando quem é o espectador e onde ele está. Da mesma forma, na perspectiva isométrica-frontal, não há chance de se envolver e se separar, sendo portanto mais impessoal, característico da linguagem científica. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.129, p.131, p.147)

Um marcador modal importante a se destacar é o papel da cor como modalizador natural, que se divide em três escalas:

- (1) Saturação da cor, uma escala indo de total saturação da cor para a ausência da cor, que é do preto para o branco
- (2) Cor de diferenciação, uma escala indo da faixa de cor mais diversificada para o monocromo.
- (3) Cor de modulação, uma escala indo da cor totalmente modulada com, por exemplo, o uso de muitos tons diferentes de vermelho, para a simplória cor não modulada.<sup>9</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 160)

A cor também serve para convencionalizar significados interpessoais, elevando ou diminuindo os níveis de estresse. O verde é útil quando existe um desacordo ou uma desarmonia como se suavizasse. O azul é a melhor cor para promover calma e o laranja e os tons pastéis são bons para encorajar gentilmente numa atividade. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 229)

Já a composição é importante por relacionar os significados representacionais e interativos da imagem em três sistemas interrelacionados:

- (1) Valor da informação. O lugar dos elementos (participantes e sintagmas que relacionam um com o outro e com o espectador) fornece a eles um valor informacional específico ligado a várias “zonas” da imagem: esquerda e direita, topo e base, centro e margem
- (2) Saliência. Os elementos (participantes também como representacionais e interativos sintagmas) são feitos para atrair a atenção do espectador para diferentes níveis, como nas realizações por fatores da colocação de primeiro plano e plano de fundo, tamanho relativo, contraste em valor (ou cor) tonal, diferenças de nitidez etc.
- (3) Enquadramento. A presença ou ausência de dispositivos de enquadramento (realizado por elementos que criam linhas divisórias, ou por linha de enquadramento real) desconecta ou conecta elementos da imagem, significando que eles pertencem ou não pertencem juntos de algum modo.<sup>10</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 177)

---

<sup>9</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“(1) Colour saturation, a scale running from full colour saturation to the absence of colour; that is, to black and white. (2) Colour differentiation, a scale running from a maximally diversified range of colours to monochrome. (3) Colour modulation, a scale running from fully modulated colour, with, for example, the use of many different shades of red, to plain, unmodulated colour.”)

<sup>10</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“(1) Information value. The placement of elements (participants and syntagms that relate them to each other and to the viewer) endows them with the specific

Não importando como os elementos são colocados, a saliência cria uma hierarquia de importância, de modo que o Dado é mais importante que o Novo, por exemplo, ou o Novo é mais saliente que o Dado, ou então, são ambos salientes. Assim, o Real é dividido em Dado e Novo, sendo que o que fica em cima é representado como Ideal e o que fica embaixo é o Real. O real tem mais informações específicas, mais realista ou até mais práticas. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 186, 187, 198, 201)

Para concluir esta parte de multimodalidade, é necessário dizer que não importa a disjunção entre contexto de produção e contexto de recepção, os dois possuem elementos em comum: a imagem por ela mesma e os recursos comunicativos que permitem articular o entendimento, um conhecimento que perfazem as interações sociais, que são transmitidas pela interação face-a-face, posições espaciais alocadas em diferentes tipos de atores sociais na interação (sentados ou em pé, por exemplo, ou lado a lado). O conhecimento do produtor da imagem é ativo, de modo a fazer e receber a mensagem, enquanto o conhecimento de quem vê é passivo, somente recebendo as mensagens. Assim, os produtores não só “escrevem”, mas também “leem”, de modo a serem mais eloquentes, e no caso dos que veem, somente resta a possibilidade de ler. De qualquer modo, interações na dimensão imagética é da ordem da comunicação não-verbal, ou uma linguagem que produtores e visualizadores têm em comum. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 115-116)

A disjunção entre contexto de produção e recepção é de que elas são mais da ordem da representação do que da decretação. Isso significa que o produtor do texto hipermodal, como está ausente na transação comunicativa a ser completada, ele não pode dizer “eu”, mesmo que se saiba o autor. Assim, o corpo do autor está separado da representação. Além disso, como é algo representacional, ele tende a ser imaginário, não havendo formas grosseiras como são nos encontros face a face, sendo portanto mais “amigável”. Nós imaginamos ao invés de nos colocarmos no lugar do amigo, do comprador, da

---

informational values attached to the various ‘zones’ of the image: left and right, top and bottom, centre and margin. (2) Saliency. The elements (participants as well as representational and interactive syntagms) are made to attract the viewer’s attention to different degrees, as realized by such factors as placement in the foreground or background, relative size, contrasts in tonal value (or colour), differences in sharpness, etc. (3) Framing. The presence or absence of framing devices (realized by elements which create dividing lines, or by actual frame lines) disconnects or connects elements of the image, signifying that they belong or do not belong together in some sense.”)

pessoa em que temos nos diferir, mas que ainda assim estabelecemos relações sociais, por exemplo, quando pensamos na instituição que o outro representa, ou nossa relação com os outros de onde parte o contexto de recepção. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p 116)

Em termos de modalidade, esta palavra vem da linguística e se refere ao valor verdadeiro ou a credibilidade das (linguisticamente realizáveis) afirmações. Essas marcas modais podem ser comparadas a verbos auxiliares como no caso do inglês: *may*, *will* e *must* (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 155). Ela vai se referir a algo social, de modo que:

Se uma representação é julgada credível ou não, não é necessária uma importância de absoluta verdade. O que um grupo social considera credível talvez não seja considerada credível por outro. Esse é o porquê que nós vemos a modalidade como interativa, em vez de ideacional – como social, em vez uma importância de um valor independentemente dado. Modalidade ao mesmo tempo realiza e produz afinidades, através do alinhamento do espectador (ou leitor, ou ouvinte) com certas formas de representação, nomeadamente aqueles com os quais o artista (ou falante, ou escritor) alinha ele mesmo, e não com outros. Modalidade realiza o que nós consideramos verdade ou inverdade, real ou não-real. Nisso, se reserva o poder da arte. Na medida em que as pessoas são denominadas “nós”, novos valores, novos modos de pensamento e percepção podem estabelecer eles mesmos. E quando bastante pessoas são delineadas através desse meio, os órgãos de popularizar a cultura, como as propagandas, rapidamente moverão para amplificar novas formas, a fim de movê-las para a cultura *mainstream*.<sup>11</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 171)

É assim que a modalidade de formas ou cores afetam o social, atribuindo-se às maneiras de dizer que lembram a verdade, e que acabam por corroborar para o fluxo de ideias que vigorarão um dia na cultura *mainstream*.

## **1.2. Análise do Discurso**

### **1.2.1. Linguística e Noção de Discurso**

---

<sup>11</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (“Whether a representation is judged credible or not is not necessarily a matter of absolute truth. What one social group considers credible may not be considered credible by another. This is why we see modality as interactive, rather than ideational, as social, rather than as a matter of some independently given value. Modality both realizes and produces social affinity, through aligning the viewer (or reader, or listener) with certain forms of representation, namely those with which the artist (or speaker, or writer) aligns himself or herself, and not with others. Modality realizes what ‘we’ consider true or untrue, real or not real. In this lies some of the power of art. To the extent that people are drawn into this ‘we’, new values, new modes of thinking and perceiving can establish themselves. And when enough people are drawn in, the organs of popular(izing) culture, such as advertising, will quickly move in to amplify the new forms, and move them into the mainstream of culture.”)

Para analisar a linguagem verbal, é necessário se valer da análise do discurso. De uma maneira geral, a filosofia e a linguística contribuíram para a reflexão sobre o discurso. Todavia, ao longo do século XX, a filosofia se preocupou com a questão da linguagem. L. Wittgenstein elaborou a virada linguística, em que a filosofia defendia uma análise prévia da linguagem. Já J. Austin defende os “atos de fala” nessa mesma linha de pensamento. No entanto, a linguística foi sendo impregnada por correntes pragmáticas, defendendo a ideia de que a fala é uma atividade e o fato de haver sempre um contexto de sentido. Foi a partir dos anos 1960 que se desenvolveu a linguística textual, que visaria encontrar regularidades para além da frase, fornecendo para os analistas do discurso instrumentos importantes para que se apreendesse a estruturação dos textos. (MAINGUENEAU, 2015, p. 17)

Mesmo tendo influência indireta, M. Foucault teve grande repercussão com o seu livro *A arqueologia do saber*, na França. Para ele, “discurso” não tinha relação direta com o uso da língua:

O que se descreve como “sistemas de formação” não constitui a etapa final dos discursos, se por este termo entendermos os textos (ou as falas) tais como se apresentam com seu vocabulário, sintaxe, estrutura lógica ou organização retórica. A análise permanece aquém deste nível manifesto, que é o da construção acabada. (FOUCAULT *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 19)

Ainda, ele rejeitava a ideia de procedimentos que buscavam desvelar uma espécie de inconsciente textual:

Trata-se de apreender o enunciado na estreiteza e na singularidade de seu acontecimento; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados que podem estar ligados a ele, de mostrar que outras formas de enunciação ele exclui. *Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semissilenciosa de outro discurso; deve-se mostrar por que não poderia ser outro que ele não era.* (Grifos do autor) (FOUCAULT *apud* MANGUENEAU, 2015, p. 20)

Não somente Foucault mas M. Pêcheux contribuem para o que se chama hoje de teoria do discurso e o linguista J. Dubois, que se baseia nas ciências da linguagem para analisar as práticas verbais de uma sociedade, de modo que suas perspectivas vão dar origem a pesquisas sobre o discurso político, principalmente sendo levadas pelos contextos sociais a partir de 1968. (MAINGUENEAU, 2015, p. 20)

O campo de análise é bastante instável pela noção de discurso ser bastante instável. É necessário pontuar duas maneiras de se ver o discurso:

- como substantivo *não contável* (“isto deriva do discurso”, “o discurso estrutura nossas crenças”.... );
- como substantivo *contável* que pode referir acontecimentos de fala (“cada discurso á particular”, “os discursos se inscrevem em contextos”...) ou conjuntos textuais mais ou menos vastos (“os discursos que atravessam uma sociedade”, “os discursos da publicidade”) (MAINGUENEAU, 2015, p. 23)

Assim, a polivalência a palavra discurso se refere tanto a objetos empíricos (“há discursos”), como no sentido transcendente do ato de comunicação particular (“o homem é submetido ao discurso”). Há, portanto, uma apropriação do nível da filosofia como por pesquisas empíricas sobre o funcionamento dos textos. (MAINGUENEAU, 2015, p. 23)

Os linguistas, por sua vez, opõem o sistema linguístico a sua atualização em contexto, de modo que:

O discurso é comumente definido como “uso da língua” (...). Alguns acrescentam a isso uma dimensão comunicacional, como B. Paltridge (...), para quem o discurso é “a linguagem além da palavra, do grupo de palavras e da frase”, agenciado de maneira a que a “comunicação alcance seu êxito”. (MAINGUENEAU, 2015, p. 23-24)

Em linguística, “discurso” entra em oposição a: discurso e frase (com unidade linguística transfrástica, ou seja, constituída de um encadeamento de frases. Sob uma perspectiva cognitiva, os pesquisadores se interessam pela maneira como um enunciado é interpretado, apoiando-se em discursos anteriores e posteriores), discurso e língua (opõe a língua concebida como sistema a seu uso em contexto) e discurso e texto.

É diferente quando associamos discurso a um conjunto de textos ou quando o discurso se liga a cada texto. No primeiro caso, os discursos funcionam para além dos textos apresentados e no segundo caso, um texto equivale a um discurso a saber:

As pessoas produzem textos para fazer passar uma mensagem, para exprimir ideias e crenças, para explicar algo, para levar outras pessoas a fazer certas coisas ou a pensar de certa maneira, e assim por diante. Pode-se designar este conjunto complexo de objetivos comunicacionais como o **discurso** que sustenta o texto e é o motivo principal de sua produção. Mas, finalmente, são os leitores ou os ouvintes que devem construir o sentido a partir do texto, para fazer dele uma unidade comunicacional. Em outros termos, eles devem interpretar o texto como um discurso que faça sentido para si (WIDDOWSON *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 36) (grifos do autor)

Uma forma de gerir a relação texto/discurso é através da fórmula: discurso = texto + contexto. Essa fórmula dá ideia de oposição e de complementaridade, quando na verdade os dois conceitos se sobrepõem e abrangem a perspectiva

da análise escolhida. Assim, a análise do discurso abrange o contexto do texto-estrutura (analisa regularidades para além da frase), texto-produto (analisa sob o ponto de vista dos dispositivos de comunicação) e o texto-arquivo (sendo permanente a um suporte pode ser alterado, transmitido, comentado, de modo que os textos dependem ou não dependem de seus suportes.). Para este último, o que é relevante comentar é que textos medievais ou do Renascimento não correspondem aos atuais, devido à sua “conotação de fixidez e fechamento estrutural” (ADAM E VIPREY *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 39).

O desenvolvimento de técnicas de registro da imagem e do som a partir do final do século XIX levou essas dificuldades ao paroxismo. A materialidade do texto se tornou plural. Hoje, um pronunciamento político pode se manifestar ao mesmo tempo por uma forma impressa, por um enunciado em um *site* da Web, por uma gravação em áudio veiculada por uma rádio, por um vídeo em um *site* de compartilhamento, por um DVD... Sem falar das versões em número indeterminado que foram realizadas por câmeras ou gravadores desse ou daquele espectador ou ouvinte. (MAINGUENEAU, 2015, p. 39)

Fora da linguística, o discurso apresenta oito ideias força. A saber:

- 1) É uma organização além da frase: não há, nesse caso, sequência de palavras que revele uma dimensão superior à frase, mas que ele mobiliza estruturas de outro nível, diferente da frase.
- 2) É uma forma de ação: considera-se aqui, que a fala não é uma mera representação do mundo, mas que ela implica alguma ação sobre o outro, tendo, portanto, poder. No nível superior ao da enunciação como ato existem gêneros do discurso, que são outras formas de atividades sociais reconhecidas. O discurso se relaciona, assim, com as atividades não verbais.
- 3) É interativo: fala-se em “interactantes”, “colocutores”, “coenunciadores”, e não um destinatário passivo, de forma que não se pode reduzir a interatividade do discurso à conversação apenas. Mesmo na ausência de um destinatário, ocorre a interatividade constitutiva. Existe, portanto, uma instância de enunciação, a qual alguém constrói seu próprio discurso.
- 4) É contextualizado: há a “indicialidade”, que se refere à incompletude total das palavras, de maneira que se combinam numa situação de troca linguística ou num contexto particular para que se alcance um sentido completo, ainda que ele não seja determinável.
- 5) É assumido por um sujeito: o discurso é assumido por um sujeito que é fonte de referências pessoais, temporais e espaciais (EU-AQUI-AGORA) e

admite uma atitude a qual adota em relação ao que diz e a seu destinatário (fenômeno da “modalização”). Assim, o sujeito não é ponto de origem soberana sobre “sua” fala; a fala de modaliza de acordo com o dispositivo de comunicação da qual ela provém.

6) É regido por normas: seja em nível elementar (como uma pergunta), como no nível superior (como em “máximas conversacionais”), existe uma forma de ter legitimação, ou seja, todo ato de enunciação tem seu direito de ser justificado tal como ele se apresenta.

7) É assumido no bojo de um interdiscurso: é a maneira de se relacionar com outros textos. Dessa forma, a fala nunca é vista como o lugar em que existe uma individualidade soberana; cada locutor está apregoadado de significações inscritas na língua, de forma que ele também sofre um descentramento radical, do qual não pode ser a origem do sentido.

8) Constrói socialmente o sentido: o discurso é continuamente construído e reconstruído nas práticas sociais, de forma que ele se constrói nesses diversos níveis de configurações sociais. Existe um “clima familiar” em que o núcleo de sentido seria comum a todos os seus usos. (MAINGUENEAU, 2015, p. 25-30)

### 1.2.2. Tradução

Para a análise do discurso, a tradução não se concentra no atomismo da palavra. A unidade passa a ser o texto, de forma que o princípio é o “primado da organização sobre as unidades”. Silvana Borutti (*apud* ADAM, 2010) recorre a W.V.O. Quine e Émile Benveniste para afirmar:

Quine nos diz que, na tradução, não passa de uma língua a outra, porque as línguas não são conjuntos de nome, mas sistemas globais de significação; passa-se, mais propriamente, de um enunciado a outro, de um texto a outro. [...] dizer que não se passa de um termo a outro, de uma língua a outra, mas de um enunciado a outro, é dizer que, ao traduzir, constroem-se hipóteses sobre a correspondência entre as ocorrências textuais: ensaia-se restituir a semântica do texto, a pertinência textual, as condições enunciativas e as circunstâncias textuais; busca-se dar conta da sobredeterminação textual e contextual das significações. Está-se, aí, no nível da língua ordinária, da língua em uso, da língua transformada de sistema semiótico (código) para sistema semântico (texto) (cf. BENVENISTE, 1996, cap. 10 *apud* ADAM, 2010): para traduzir as significações, deve-se, pois, levar em conta não apenas sua dependência em relação à língua mas também a sua integração no conjunto textual. (BORUTTI, 2001, p. 78-79 *apud* ADAM, 2010) (ADAM, 2010, p. 41-42)

Mais adiante, Adam (2010, p. 87) afirmam que não há comparação entre o texto e a tradução, já que os efeitos de sentido são diferentes entre um e outro, dado o contexto sociocultural e linguístico. Assim, dever-se-ão analisar sob a dimensão de cada uma separadamente, de acordo com a enunciação. Isso implica um espaço-tempo específico para cada um, de forma que a implicatura neles determina um sentido singular.

Se propomos que o tradutor deve (...) construir efeitos de sentido para os meios que sua própria língua e seu próprio contexto de enunciação põem à disposição, dispomos de um plano de comparação que põe os dois enunciados em relação não hierárquica. Podemos, então, comparar a *forma* de criar efeitos de sentido do texto a traduzir com a de criar efeitos de sentido próprios da tradução. Ou, dito de outro modo: podemos comparar duas formas, necessariamente diferentes, de *significar*. Antes de proceder a uma tal comparação diferencial, convém perguntar como e por quais meios o enunciador de um texto consegue criar sentido. O enunciador cria efeitos de sentido não apenas pela escolha do léxico particular, mas também por sua maneira de combinar suas palavras em frases e em um texto, por sua maneira de escrever seu enunciado em um gênero discursivo e por uma infinidade de outros procedimentos muito complexos. *Todas* as modalidades enunciativas e discursivas (composicionais, estilísticas, sintáticas, rítmicas etc.) podem se tornar significativas nesse processo complexo de criação de sentido. (Grifos do autor) (ADAM, 2010, p. 87-88)

É assim que se pretende encarar os posts traduzidos do francês para o português, notando suas diferenças.

### 1.2.3. Gênero do Discurso e Cenas da Enunciação

O gênero do discurso é a unidade tópica fundamental, de forma que “recobre o conjunto das atividades discursivas do regime instituído”. É necessário abordá-lo através das cenas, que possui uma noção de quadro e de processo: tem um espaço bem delimitado, do qual saem as peças e as sequências de ações verbais ou não verbais. Há uma delimitação, evidentemente, para se atribuir a encenação da enunciação. (MAINGUENEAU, 2015, p. 117)

Análogas ao teatro, as cenas da enunciação implicam nos diversos papéis que os homens exercem na sociedade. Da cena da enunciação de um gênero do discurso partem três cenas: cena *englobante*, cena *genérica*, a *cenografia*.

A **cena englobante** se caracteriza como o recorte de um setor da atividade social que se espalha por uma rede de gêneros de discurso. Ela é a

mais comum, de maneira que ela forma discursos religiosos, políticos, publicitários etc. Tomando uma posição, o locutor se adapta às leis impostas àquele domínio, criando um “superdestinatário”, o destinatário imediato da interação verbal, que Bakhtin denomina:

Um autor não pode jamais remeter-se completamente [ao interlocutor] e destinar toda a sua produção verbal à vontade absoluta e definitiva de destinatários atuais ou próximos [...] e, sempre, ele pressupõe (com uma consciência mais ou menos clara), alguma instância de compreensão responsiva que pode ser diferida em direções variadas. Todo diálogo se desenvolve, dir-se-ia, em presença do terceiro, invisível, dotado de uma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros) (BAKHTIN, *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 119)

A **cena genérica** trabalha com normas que suscitam expectativas. Para isso, cada locutor atribui **finalidades diversas** às atividades das quais participam. Há também **papéis diferentes**. Atribui-se direitos e deveres a esses papéis, de modo que elas tenham competências específicas: papéis estatutários (professor, presidente), verbais (interrogador, narrador) havendo também certas atitudes durante a enunciação, como a benevolência, o entusiasmo, a calma. Atribui-se também **um lugar**, o qual nunca é indiferente, sobretudo para aqueles discursos com alta carga simbólica. Há uma temporalidade, se existe uma periodicidade ou a singularidade da enunciação, duração, continuidade, prazo de validade. Além disso, tem-se **um suporte**, que transmite a existência de seu material ou sua forma de transporte. **Uma composição** também constitui a cena genérica: para que se domine um gênero do discurso, é necessário entender sobre seu encadeamento e suas partes. Por fim, há um uso específico de recursos linguísticos, de forma que se faz uso de um repertório de variedades linguísticas, além do gênero do discurso impor uma limitação na matéria, como por exemplo, recorrer maciçamente ao uso do inglês para as ciências mais “duras”.

Todo discurso pretende também veicular a adesão dos destinatários, instaurando **uma cenografia** que o legitima. Ela é colocada logo no início, mas é legitimada ao longo da enunciação. Ela

[N]ão é simplesmente um cenário; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual a fala vem é precisamente a cenografia requerida para enunciar como convém num ou noutro gênero do discurso. (MAINGUENEAU, 2015, p. 123)

Uma cenografia só pode ser desenvolvida de modo pleno se o locutor puder controlar seu desenvolvimento. Assim,

As cenografias mais destacadas e as mais estáveis são as enunciações monológicas, nas quais o locutor pode dominar o conjunto do processo. Em uma interação oral, é difícil, para os participantes, impor a mesma cenografia ao longo de toda a interação: eles são obrigados a reagir imediatamente a situações imprevisíveis suscitadas pelos interlocutores e, então, a modificar continuamente a encenação de sua palavra. (MAINGUENEAU, 2015, p. 123-124)

Duas modalidades distintas da cenografia é a “endógena” e a “exógena”. A “endógena” não pode ter sentido por si mesma; ela está relacionada ao cenário característico em que se apresenta. Dessa forma, ela não se sobrepõe uma outra cena genérica e é construída “atribuindo um valor particular às variáveis de qualquer situação de enunciação: quem fala? a quem? onde? quando?” (MAINGUENEAU, 2015, p. 125). Já a cenografia “exógena” importa de outras cenas genéricas.

O *Facebook* pode ser considerado um hipergênero na medida em que não é necessariamente um gênero do discurso, mas uma “formatação com restrições fracas que pode recobrir muitos gêneros diferentes” (MAINGUENEAU, 2015, p. 130). Sendo assim, ele tem um papel periférico, se situando no grupo dos gêneros.

Na Web, a cena genérica é enfraquecida. (...) A homogeneização é reforçada pela necessidade de poder circular por *hiperlinks* de um *site* a outro. Produz-se, assim, uma aplainação das diferenças entre as cenas genéricas. Doravante, é a cenografia, a encenação de informação, que tem o papel chave; ela mobiliza, além disso, maciçamente, os recursos multimodais (imagem fixa ou móvel. som) e as operações hipertextuais. (MAINGUENEAU, 2015, p. 162)

De fato, existe uma hipertrofia da cenografia digital, que pouco tem a ver com a cenografia verbal. Assim, existem duas cenografias nos sites: a *verbal* e a *digital*. A cenografia “verbal” é implicada pela enunciação; ao se submeter um texto na internet, existe uma nova configuração, a cenografia *digital*, que reveste a verbal, de tal forma que será uma imagem na tela, um suporte de operações (por exemplo, um meio para se realizar outras funções, clicando), um constituinte da arquitetura no *site* no qual ela se localiza.

A cenografia digital, então, possui três componentes:

- Um componente *iconotextual* (o site mostra imagens e ele mesmo constitui um conjunto de imagens na tela);
- Um componente *arquitetural* (o site é uma rede de páginas acionada de uma determinada maneira);

- Um componente *procedural* (cada site é uma rede de instruções destinadas ao internauta). (MAINGUENEAU, 2015, p. 162)

Ainda, não se pode falar em microtextos, mas de uma subversão generalizada da lógica do texto. Isso significa que existe uma transformação na relação entre fragmento e totalidade, já que

Os discursos não estão mais inscritos em objetos que permitem classificá-los, hierarquizá-los e reconhecê-los em sua identidade própria. O mundo digital é um mundo de fragmentos descontextualizados, justapostos, indefinidamente recomponíveis, sem que seja necessária ou desejável a compreensão da relação que os inscreve na obra da qual são extraídos. (CHARTIER *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 163)

Nos *sites* da Web, o que aparece na tela é só um estado transitório, de modo que são atualizados a cada momento segundo seu ritmo, vacilando-se as condições implícitas do que se chama de texto: sua estabilidade.

#### 1.2.4. *Ethos* Discursivo

*Ethos* discursivo trata-se da representação do locutor que o destinatário constrói, fazendo parte da enunciação. O locutor no caso tem mais ou menos controle e de forma bastante variável e atua dentro de um gênero do discurso. Assim, a percepção ou experiência sensível acaba operando dentro da comunicação verbal, de tal forma que

[A] instância subjetiva que emerge da enunciação implica uma “voz”, associada a um corpo “enunciante” especificado sócio-historicamente: uma maneira circular, uma disciplina tácita do corpo que o destinatário constrói apoiando-se num conjunto difuso de estereótipos, avaliados positiva ou negativamente. (...) Assim, o “conteúdo” do enunciado suscita adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. (MAINGUENEAU, 2010, p.79-80)

Desse modo, a noção de *ethos* não abrange somente a dimensão vocal, mas também “o conjunto das determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador”. Esse enunciador teria, então um “caráter”, que corresponde aos traços psicológicos e a “corporalidade”, que corresponde a uma compleição corporal, incluindo a maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social. (MAINGUENEAU, 2013, p. 108)

O *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global. Caráter e corporalidade do fiador [figura que o leitor constrói] provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-

las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade etc. (MAINGUENEAU, 2013, p. 108)

Do mesmo modo, o poder de persuasão de um discurso está em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados. É se afirmando no enunciado que o fiador se legitima.

Essa abordagem do *ethos* permite novamente que nos afastemos de uma concepção do discurso segundo a qual os “conteúdos” dos enunciados seriam independentes da cena de enunciação que os sustenta. Na verdade, *não podemos dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena da fala.* (Grifos do autor) (MAINGUENEAU, 2013, p. 108-109)

No caso da Internet, para definir a cenografia adaptada ao *ethos* que pretendem mostrar e que seja adaptada às finalidades do site, é necessário mobilizar recursos verbais, multimodais e operações hipertextuais, se diferenciando de outras enunciações essencialmente verbais. Assim, trata-se de uma cenografia “digital”, em que “ao escapar do registro da voz e da fala, ela questiona a concepção do *ethos* comumente feita.”. Ela possui duas componentes:

- *iconotextual*: o próprio *site* se apresenta como uma imagem que se desdobra, limitada pela tela. Ele também contém imagens, cada qual contribuindo para o *ethos* global. Mas, ao lado de imagens prototípicas (foto, vídeo), é preciso levar em conta que aquelas que são oferecidas em múltiplos módulos ao olhar do internauta – um gráfico, um texto curto, um título em destaque, caixas de comentários depois de um artigo – têm uma forma, cores, constituem imagem;
- *reticular*: *interna* (o site é uma rede de páginas) e *externa* (o site estabelece *links* com o exterior), cujas relações são geradas por diferentes tipos de instrução. Um site é, realmente, um conjunto de ações possíveis que todo internauta pode ou não realizar, e isso na ordem que lhe convier. Trata-se de uma propriedade sem equivalente no oral e no impresso tradicional. Daí advém o uso, por exemplo, do termo “textal” [Souchier; Jeanneret; Le Marec (orgs.) 2003][*apud* MAINGUENEAU, 2020], termo-valise que une “texto” e “digital” para dar conta do caráter, ao mesmo tempo, verbal e manipulável desses enunciados. (grifos do autor) (MAINGUENEAU, 2020, p. 156)

O que é também importante destacar é que o leitor das redes sociais

se encontra diante, não de um texto, mas de uma tela que se impede de pôr em correspondência simples *um* texto e *uma* cena de enunciação. Nesse mosaico, podemos encontrar textos no sentido habitual do termo (mesmo que, na realidade, eles não sejam produzidos como escritos tradicionais), mas também listas, diagramas, fotos, aforizações, títulos de texto constantes em outra página do *site*, vídeos, *banners*, fragmentos de textos que continuam em outras páginas do *site* etc. Além disso, o que aparece na tela não passa de um estado transitório; a maioria desses módulos é renovada, mas em velocidades diferentes, em função do tipo de *site* em questão. Enfim, essa transformação vai de par com uma mutação das práticas de

“leitura”: tanto no interior de cada site, quanto de um *site* a outro, o(a) internauta efetua uma *navegação*, ele(a) fabrica o hipertexto que lê, em vez de seguir o fio a si imposto por um texto único e compacto. (grifos do autor) (MAINGUENEAU, 2020, p. 157)

Por mais que a página do sujeito que posta não esteja em conformidade com a página da rede social, ele ainda se utiliza dos recursos e alimenta ainda mais o site, sendo, portanto, um *ethos* passível de ser analisado:

Alguns desses módulos são construídos por textos no sentido de escrito: eles implicam, portanto, um *ethos* consistente. Mas, para a maioria dos módulos, levar em conta o *ethos* não tem lá muito sentido se eles não estiverem relacionados ao conjunto do site; desse modo, os títulos, as listas de notícias em um *site* de informação, ou as vinhetas alinhadas em um *e-commerce*... O *ethos* propriamente verbal perde, desse modo sua importância para um *ethos* global, muito mais fluido, que excede as caracterizações em termos de locutor e de texto individual. Antes, a hierarquia entre uma pluralidade de textos e uma identidade que os dominava caracterizava a imprensa escrita, onde cada artigo era dominado por um “metaenunciador” de *ethos* específico, no caso, o jornal ou a revista, que controlava o conjunto de seus enunciados. Na internet, é o caso de todos os *sites*: o *ethos* de cada módulo é dominado pelo da instância responsável pelo conjunto do *site*. Mas até mesmo a possibilidade de relacionar essa ou aquela página ao *ethos* de *uma* fonte se torna incerta: além dos agentes que produzem os módulos exibidos na tela, é preciso levar em conta aqueles que, em diversos níveis, contribuem para construir o *site* e alimentá-lo:

- (a) os programadores que elaboram o *software* com o qual o *site* foi concebido;
- (b) os *designers* do site;
- (c) os administradores do *site*;
- (d) os redatores dos diferentes módulos. (MAINGUENEAU, 2020, p. 157-158)

Há, desse modo, diferentes tipos de fontes enunciativas nas redes sociais, havendo uma saliência o *ethos* do sujeito que elabora a post:

É o caso do *ethos* pessoal de um indivíduo portador de um nome próprio; dotado de uma “corporalidade” e de um “caráter”, ele pode desempenhar plenamente o papel de um “fiador” para o enunciado. Ele prospera nos *blogs* pessoais, nas redes sociais ou nos *sites* de relacionamento. Alguns tipos de enunciados se concentram na produção de um *ethos*, enquanto para outros o *ethos* não é o centro de atenção do produtor. Desse modo, quando alguém redige um anúncio para um *site* de relacionamento ou um *curriculum vitae*, o *ethos* discursivo é a própria meta do enunciado, que se concentra em caracterizar a personalidade do enunciador. Mais amplamente, essa focalização no *ethos* caracteriza, em graus variáveis, o conjunto das páginas pessoais. (MAINGUENEAU, 2020, p. 159)

Outra característica da Internet vista pelos olhos da análise do discurso é que existem

múltiplas restrições em diferentes níveis: a temática, a composição do texto, a extensão, os recursos lexicais e sintáticos, os títulos e

intertítulos, os *hiperlinks*, a inserção em outros módulos da página multimodal... Além disso, ele tem de levar em conta as expectativas dos leitores, controladas a partir dos dados fornecidos por alguns *sites* especializados, e as restrições ligadas ao referenciamento de seu texto pelos motores de busca. (MAINGUENEAU, 2020, p. 163)

Assim, a Internet produz uma instância cuja relação com um indivíduo extradiscursivo é problemática, como é no caso dos comentários em que se visualiza a percepção do leitor. Isso porque não há uma posição de autor genuína e os leitores acabam se envolvendo fortemente, liberando seus afetos, sem freio algum.

Há o apagamento do *ethos* quando se exerce uma verdadeira concorrência, submetendo “duas injeções simultâneas nem sempre fáceis de conciliar. Por um lado, eles [os sites que tendem ao apagamento do *ethos*] têm a intenção de privilegiar o caráter funcional, a legibilidade, submetidos a uma lógica da imagem da marca, que os incita a produzir um *ethos* identificável”. Geralmente, eles estão “submetidos a lógicas de comunicação e de marca até então ausentes do campo acadêmico” (MAINGUENEAU, 2020, p. 160)

É perceptível em sites institucionais já que

Vemos (...) se enfraquecer em proveito de um *ethos* que se quer jovem, em sintonia com seu tempo: a universidade se mostra explorando os recursos de novas tecnologias e privilegia o visual em detrimento do verbal. O *site* favorece a sedução (é preciso agradar) e a funcionalidade (é necessário facilitar a circulação, a busca de informações). Mas isso se faz em detrimento de uma identidade específica em termos de história da instituição, de valores e de política de ensino. Claro que essa dimensão não está ausente, mas ela é desfocada. Tudo se passa como se a lógica da comunicação midiática se aplicasse uniformemente ao conjunto dos setores da vida social. Aquele que visita esses *sites* de universidades se vê confrontado menos com o *ethos* do mundo acadêmico, ao *ethos* de determinada universidade, e mais ao *ethos* simultaneamente amigável e funcional, que anima o conjunto dos *sites* institucionais. (MAINGUENEAU, 2020, p. 163)

A priori, o apagamento do *ethos* não se localiza em redes sociais, mas como se trata de uma mobilização social do enunciador, o apagamento pode se fazer presente também para pessoas que veiculam textos literários em Internet.

## CAPÍTULO 2 – *Facebook* e a era da comunicação digital

### 2.1. Redes Sociais

#### 2.1.1. A Leitura nas Redes Sociais

Considerando que a rede social *Facebook* é uma espécie de *weblog* evoluído, em que o internauta deposita as informações a seu sabor – no alto do site, se localiza a frase: “No que você está pensando?”, Marcuschi (2010) nos conta que

Os *blogs* funcionam como um diário pessoal na ordem cronológica com anotações diárias ou em tempos regulares que permanecem acessíveis a qualquer um na rede. Muitas vezes, são verdadeiros diários sobre a pessoa, sua família ou seus gostos e seus gatos e cães, atividades, sentimentos, crenças e tudo o que for conversável. Trata-se de um *Big Brother da internet* dinâmico, interativo e instigante. Quem mantém um *blog* pessoal com a sua intimidade diariamente exposta pode ser visto por todos. (MARCUSCHI, 2010, p. 72)

Dessa forma, “[O]s blogs têm uma história própria, uma função específica e uma estrutura que os caracteriza como um gênero, embora extremamente variados nas peças textuais que albergam” (MARCUSCHI, 2010, p. 71). O autor continua dizendo: “A expressão blog surgiu no final de 1997 e diz a lenda que o termo foi cunhado por John Barger ‘para descrever *sites* pessoais que fossem atualizados frequentemente e contivessem comentários e links” (SARTORI FILHO *apud* MARCUSCHI, 2010, p. 71-72). De fato, a palavra *weblog* se separa nos termos “*web* (rede de computadores) e *log* (uma espécie de diário de bordo dos navegadores que anotavam as posições do dia)” (MARCUSCHI, 2010, P. 72).

É importante ainda ressaltar que se trata de uma comunidade de internautas com interesses semelhantes, de forma que torna o conceito de blog ainda mais complexo: os blogs ainda podem ser gerenciadores de conhecimento, sendo conhecidos como *k-logging* (*knowledge logging*). “A linguagem dos *blogs* pessoais é informal na maioria dos casos, mas os *k-blogs* estão evoluindo rapidamente para expressões retóricas mais formais e esmeradas com alto grau de requinte e pretensões literárias” (MARCUSCHI, 2010, p. 73)

A escrita é a área na qual mais se verifica a presença e a força da computação no contexto da língua, de forma a haver novas relações com os

processos da escrita, muito se aproximando da oralidade e sendo cada vez mais síncrona. Trata-se de um *novo letramento*. Além disso, aumento sensivelmente a intertextualidade, em que até o próprio autor se autocopia.

As citações ficaram mais longas e não podemos dizer que melhoraram. Ficou mais fácil de fazer isso sem ter que digitar tanto, já que os modernos *scanners* são muito adequados para produzir essas cópias. Enfim, estas são as consequências diretas do fato de termos passado de datilógrafos para digitadores. (MARCUSCHI, 2010, p.77)

Não se trata de um novo objeto linguístico; são apenas reflexões sobre as consequências de uma nova tecnologia em uma dada área.

Trata-se de uma repercussão interessante, mas de pouca monta para a linguística enquanto análise da língua e até mesmo dos usos linguísticos, pois aqui não está um novo uso e sim uma nova relação com usos existentes. São explorações criativas e engenhosas dos recursos das novas tecnologias. (MARCUSCHI, 2010, p. 77)

Por se aproximar da oralidade e ser síncrono, existem na Internet características peculiares.

Por exemplo, autocorreções, hesitações, repetições, truncamentos, reinícios etc., que ficam na própria superfície do texto produzido. Isto pode ser observado na superfície dos textos produzidos nos bate-papos, mesmo de quem tem grande prática e velocidade na digitação. A preocupação com a correção não é grande, o automonitoramento diminui e é menos cobrado, mas pode existir. (MARCUSCHI, 2010, p. 78)

Outra característica é de que a Internet aceita a todos. Embora a produção de informação esteja ao alcance de qualquer um, a Análise do Discurso nos conta que não há mesmo assim a democratização dos discursos. “Não basta as ideias estarem lá depositadas, é preciso que elas circulem, que elas tomem corpo, que elas reverberem. Isto é. Que elas entrem na *ordem do discurso* e não fiquem apenas ‘à deriva na superfície das águas’” (grifos do autor) (MAINGUENEAU, 2010, p. 167).

Ainda que haja um mecanismo de busca no alto da página do *Facebook*, seja por hashtags (ou cerquilha, “#”), caracterizando uma polifonia discursiva, não há uma “integração geral, universal, em que todos teriam acesso a tudo que necessitassem a qualquer momento em tempo real”. Isto só acontece do ponto de vista “técnico, virtual, mas não do ponto de vista de práticas sociais efetivas.” (adaptado de MARCUSCHI, 2010, p. 169)

Além disso, Marcuschi (2010) defende a ideia de que nem sempre a carga semântica vai ser associada de um ponto qualquer a outro. O autor diz que

(E)ste ponto de contato só se dará entre Formações Discursivas (FDs) assemelhadas. Formações discursivas contrárias às minhas jamais serão acessadas através de *links* presentes no meu *site* ou *home page*. Isto porque o hipertexto, com relação à construção de sentido, funciona da mesma forma que um texto, ou seja, é produzido com base em determinados interesses e suposições. (MARCUSCHI, 2010, p. 169)

O mesmo autor revela que o conhecimento do hipertexto da Internet é muito fragmentário, pois “*oferece a possibilidade simultânea de múltiplos graus de profundidade*, já que não tem sequência em topicidade definida, mas liga textos não necessariamente correlacionados”. Existe uma “*promiscuidade*” em relação à direção que se queira traçar em relação aos hipertextos, pois talvez as escolhas não sejam relevantes nem correlacionadas. Assim, exige-se do leitor uma carga cognitiva mais forte e difícil para se estabelecer uma leitura proveitosa. (grifos nossos) (MARCUSCHI, 2010, p.172)

Outra característica é de que a leitura nas redes sociais “convida o leitor a formas não lineares de interação”. Isso se deve à leitura bidimensional – vertical e horizontal – oferecendo “uma série de recursos de saliências – títulos, parágrafos, tipo de letra, paginação, entre outros” (MARCUSCHI, 2010, p. 179). Assim,

o hipertexto difere radicalmente do texto impresso na medida em que oferece ao leitor apenas unidades de informação com possibilidades de trajetórias e *loops* sem que haja um eixo narrativo ou argumentativo que os relacione entre si de forma sequencial. (MARCUSCHI, 2010, p. 179)

Assim, a pluralidade de sentidos, sendo suporte inclusive para textos multimodais:

A multiplicidade de sentidos permitida pela estrutura hipertextual é ainda mais evidente nos ambientes de hipermídia, nos quais a hipertextualidade é agregada a multimodalidade da mesma forma que o hipertexto vai além do texto como tradicionalmente concebemos. (MARCUSCHI, 2010, p. 180)

O mesmo autor diz a seguir que:

No texto hipermodal, esse conjunto de convenções, já utilizado na produção do sentido nos textos impressos, é *ampliado* e também *ressignificado*. Segundo o autor, cada modalidade expressiva integra um conjunto diferenciado de significados possíveis. As representações verbais e visuais coevoluíram historicamente e culturalmente para complementarem-se mutuamente e para serem coordenadas e

integradas. Cada forma semiótica é única na medida em que agrega um conjunto de normas interpretativas e possibilidades de significado que lhe são particulares. Embora o significado construído através de uma modalidade possa ser “traduzido” para outra, como se dá por exemplo na descrição de um quadro, nenhum texto é uma imagem e nenhuma imagem ou representação visual veicula os mesmos recortes de sentido que podem ser comunicados por um texto verbal. (MARCUSCHI, 2010, p. 180-181)

É assim que as redes sociais, por misturarem textos de ordem hipermodal dentro de uma estrutura hipertextual, formam uma nova realidade comunicativa, ultrapassando a forma interpretativa dos gêneros multimodais tradicionais, tornando o processo de significação complexo e imprevisível.

Como esses diferentes tipos de significados não são independentes entre si, ou seja, eles se integram na construção de sentido textual, é possível compreender por que em produções multimodais as possibilidades de construção de sentido se ampliam: os diferentes tipos de significado veiculados por cada modalidade individual integram-se e se complementam de forma a auxiliar a interpretação geral ou a de segmentos particulares do texto. Os diferentes arranjos entre as diferentes categorias de significados veiculados pelas diferentes modalidades não podem ser controlados e totalmente previstos pelo autor, o que explica a multiplicidade de leituras possíveis para os textos multimodais. (MARCUSCHI, 2010, p. 182)

Marcuschi (2010) ainda conta que o hipertexto, para ser amplamente lido, deve ser mais simples e intuitivo, sendo que as pessoas com conhecimentos anteriores, podem recorrer a estes a fim de realizar a leitura dos textos na Internet.

### **2.1.2. Estruturas Sociais**

Já vista sob outra ótica – não a de entendimento de textos –, as redes sociais devem ser estudadas por meio de estruturas sociais que compõe a comunicação mediada pelo computador, capazes de gerar fluxos de informações que são colocados de maneira impactante. As unidades de análise desse estudo contêm: 1) Atores: moldam as estruturas sociais por meio da interação e constituição de laços sociais. Elas não são imediatamente discerníveis, trabalhando-se com representações ou construções identitárias que são os *weblog*, *fotolog*. Eles

são espaços de interação ou lugar de fala construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade ou individualidade. Assim, um primeiro aspecto relevante para este estudo é a característica da expressão pessoal ou personalizada da Internet. (RECUERO, 2009, p. 25-26)

É dessa forma, através de uma construção do eu ou personalização do Outro que se estabelece um processo comunicativo. A percepção disto depende da construção do site.

Existe, assim, um “imperativo de visibilidade” (RECUERO, 2009, p. 27), em que o indivíduo é impelido a se expor, gerando uma intersecção entre o público e privado, de fenômeno globalizante, como meio de exacerbar o individualismo. É claro que a percepção do outro é indubitavelmente importante. Mas como, na Internet, não acontece da mesma que a interação face-a-face, constrói-se, portanto, os atores sociais. É assim que se coloca postos que gerem individualidade e empatia, ainda que sejam compreendidas por suas palavras. (RECUERO, 2009, p. 28)

*A percepção de quem são os atores é fundamental dentro das apropriações como representações e extensões do espaço social. A impressão percebida quando se inicia a interação faz parte dos papéis sociais, de modo que todo o processo depende também das interações efetuadas com máquinas e programas tecnológicos* (RECUERO, 2009, p.29). Desse modo, as conexões são importantes para o estudo das redes sociais, pois é sua variação que modifica as estruturas dos grupos por relações sociais, que se dá por meio dos rastros deixados por *hiperlinks*.

Pelo fato de que os atores sociais não são facilmente reconhecíveis, é por meio da mediação do computador que a linguagem não verbal e a interpretação do contexto da interação se tornam importantes (RECUERO, 2009, p.31). Além disso, a multiplicidade de meios que suportam as interações é que os atores podem interagir mesmo quando já não estão online. Forma-se, assim, as interações assíncronas.

Há dois tipos de interações: a mútua e a reativa. A primeira é uma interação construída, negociada e criativa. Já a segunda é limitada para os atores envolvidos no processo, como é o caso dos *hiperlinks* que limitam a possibilidade de escolha ao se clicar neles, ou seja, é um vetor unidirecional (RECUERO, 2009, p. 32). É assim que se depreende o caso da rede social *Facebook* ao se aceitar a amizade no perfil, que ainda assim produz impacto social, já que possui reflexos nos dois lados da ação comunicativa. Logo, “ao entrar em uma comunidade, o ator tem um reflexo sobre a mesma (já que sua

presença será notada pelo aparecimento de sua foto e nome dentro do sistema do grupo) e sobre os demais atores, que virão a vê-lo” (RECUERO, 2009, p. 33).

O capital social também é um dos indicativos que se refere à qualidade das conexões de uma rede social. Não há um consenso entre os autores sobre o que é o capital social, de modo que abordar-se-á apenas um dos três conceitos do livro de RECUERO (2009), que se acha pertinente à pesquisa devido à forma de se observar o engajamento do leitor nas redes:

Para Putnam (*apud* RECUERO), o conceito de capital social é intimamente associado à ideia de virtude cívica, de moralidade e de seu fortalecimento através de relações recíprocas. Essa ideia engloba dois aspectos essenciais para a construção do valor social: o individual e o coletivo. O aspecto individual vem dos interesses dos indivíduos em fazer parte de uma rede social para seu próprio benefício. O aspecto coletivo vem do fato de que o capital social individual reflete amplamente na esfera coletiva do grupo, sejam eles como custos ou benefícios. É daí que vem a dupla natureza do conceito, que pode englobar tanto bens privados como coletivos. (RECUERO, 2009, p. 45)

Três dos elementos centrais que envolvem o capital social são: 1) a confiança – baseada na crença da “reciprocidade do consenso, do senso cívico. Decorre de escolhas no nível interpessoal, nas interações, que geram, aos poucos, reciprocidade e confiança”; 2) as redes sociais – são “associações voluntárias, que compreendem a base do desenvolvimento da confiança e da reciprocidade. Essas associações estimulam a cooperação entre os indivíduos e a emergência dos valores sociais”; 3) as normas e obrigações: estabelecem a confiança e as trocas sociais. (RECUERO, 2009, p. 45)

Depreende-se que o *Facebook* se caracteriza como uma rede de filiação, pois é estável, estática, não pressupõe interação social do tipo mútuo, mas possui uma interação reativa com o efeito social. “Uma vez adicionado um indivíduo, ele ali permanece independentemente da interação para manter laço social. Essas redes podem, entretanto, mostrar laços já estabelecidos pelos atores envolvidos em outros espaços, mas não necessariamente através da Internet” (RECUERO, 2009, p. 98). Além disso, a rede formada não depende do acréscimo ou decréscimo de amigos ou valores trocados, as de todo modo agrega valor à rede social e pode gerar capital social.

Essas redes podem ser muito grandes, muito maiores que rede sociais *offline*, justamente porque manter os laços ali estabelecidos não tem custo para os atores. Enquanto essas conexões não forem deletadas, ali permanecem, independentemente de interação social e de investimento e capital social. (RECUERO, 2009, p. 98)

Essas conexões são caracterizadas por laços fracos, pois podem ser “*links*, lista de amigos, *trashbacks*, etc. Basta que sejam constituídas através de uma interação reativa (adição, por exemplo) e que sejam mantidas pelo sistema utilizado” (RECUERO, 2009, p. 99).

As redes de filiação, desse modo, “tenderão a ser maiores e menos distribuídas e mais centralizadas, mais parecidas com o modelo sem escala, com conexão preferencial e conectores” (RECUERO, 2009, p. 100). Sendo estáveis e mudando raramente,

tendem a crescer e agregar mais nós; as redes emergentes [que se contrapõem às de filiação] são bastantes mutantes e tendem a apresentar dinâmicas de agregação e ruptura com frequência. Mas é preciso que se tenha claro que um mesmo objeto pode conter tantas redes de filiação quanto redes emergentes. (RECUERO, 2009, p. 100-101)

No *Facebook* também há sites de redes sociais propriamente ditos, ou seja, é um sistema focado

Em expor e publicar as redes sociais dos atores. São sites cujo foco principal está na exposição pública das redes conectadas aos atores, ou seja, cuja finalidade está relacionada à publicação dessas redes. (...) Em geral, esses sites são focados em ampliar e complexificar essas redes, mas apenas nisso. (RECUERO, 2009, p. 104)

Outro elemento importante para se estudar a rede social *Facebook* é de que ele não representa redes independentes de si: “[C]om frequência, um mesmo ator social pode utilizar diversos sites de redes sociais com diferentes objetivos” . (RECUERO, 2009, p. 105). Por exemplo, é o caso de muitos atores que não mantêm redes sociais com que não mora perto geograficamente.

Além disso, é necessário se estudar sobre a popularidade do locutor das redes sociais, que pode ou não possuir mais ou menos *likes*. De acordo com Recuero (2009): “[A] popularidade (...) pode ser inferida a partir de um estudo estrutural da rede social e tem um valor quantitativo. A popularidade também está relacionada com o capital social relacional” (RECUERO, 2009, p. 112)

É também de se caracterizar a popularidade como constituinte de mais laços fracos do que fortes. “Isso porque para a percepção do valor associada à quantidade de conexões e não a qualidade das conexões”. É também uma consequência da visibilidade social, mas não se trata da mesma coisa.

“Enquanto a visibilidade é um valor relacionado com a capacidade de se fazer visto de cada nó [da rede] e, portanto, temos nós que são mais visíveis e nós que são menos visíveis, a popularidade é uma característica relacionada à posição estrutural do nó na rede. Apenas alguns nós são populares, mas todos os nós possuem visibilidade.” (RECUERO, 2009, p. 112)

Para finalizar a parte de redes sociais, é necessário fornecer alguns dados da rede *Facebook*. Originalmente *thefacebook*, a rede é um sistema criado por Mark Zuckerberg, lançado em 2004. O americano, então aluno da Universidade de Harvard, teve a ideia de focar em alunos que estavam saindo do secundário (ou *High School*, no EUA) e entrando na universidade, o que quase sempre representa

uma mudança de cidade ou um aspecto novo das relações sociais. O sistema, no entanto, era focado em escolas e colégios e, para entrar nele, era preciso ser membro de algumas das instituições reconhecidas. Começou apenas disponível para os alunos de Harvard (2004), posteriormente sendo aberto para escolas secundárias (2005) (RECUERO, 2009, p. 172)

O sistema é considerado mais privado que os outros, tendo em vista que somente usuários podem ver os perfis disponíveis, havendo várias ferramentas possíveis para personalizar o seu próprio perfil.

### **2.1.3. A Interface e a Experiência do Usuário na rede social Facebook**

É importante ressaltar o papel da interface na rede social *Facebook*. Essa interface auxilia e “apresenta uma relação entre as partes perceptíveis de um sistema de computador e seus usuários” (BARANAUKASAS; ROSSLER; OLIVEIRA *apud* RIBEIRO, 2018, p. 42). Assim, ela “pode ser entendida como um espaço de comunicação, um sistema semiótico no qual signos são criados e usados para *promover a comunicação*” (MELO; BARANAUSKAS; SOARES *apud* RIBEIRO, 2018, p. 42).

Essa interface é realizada como um objeto de design, pois “deve facilitar a sua decodificação e uso, tornando-se acessível a uma sociedade” Existe assim um “desejo ‘utópico’ dos *designers*, uma vez que a leitura de imagens ou de

objetos de *design* está relacionada a ‘valores culturais e morais, a uma escala quase personalizada’” (RAPOSO *apud* RIBEIRO, 2018, p. 42-43).

Daí decorre que a experiência do usuário com um produto é importante na medida em que é “afetada diretamente pela forma como este é planejado e concebido, isto é, o seu design”. No entanto, existe uma ressalva de que as experiências são fenômenos, que se observam no cotidiano das pessoas, de modo que elas são diferentes entre si, com maneiras diferentes de pensar, agir ou reagir. Assim, o produto não é oferecido de maneira idêntica para todos os indivíduos, sendo que as ocorrências podem ser observadas avaliadas e aprimoradas pelo designer. (GRILO, 2019, 15-16)

É também uma característica do design a solução de problemas, sendo que

[U]m termo em português que mais se aproxima da palavra *design* é *desígnio*. Dar propósito a uma forma, ou dar forma a um propósito são atribuições do produto final do design. Conceber o design de um produto implica, inevitavelmente, em *propor* uma interação para a concretização de um objetivo, tarefa ou resolução de um problema. Isso requer a investigação e compreensão dos caminhos que os usuários percorreram ou estão percorrendo para tal, descrevendo uma trajetória, um esquema – um desenho da experiência. Esse desenho, entretanto, ainda não é o design, propriamente, mas matéria-prima para as soluções de design. (GRILO, 2019, p. 18)

É importante não confundir UX (experiência do usuário) e UI (interface do usuário). O segundo é feito por especialistas da técnica, ou seja, designers gráficos que demandam uma programação visual, ainda que não seja o único modo da experiência do usuário, sobre o qual “o designer realiza pesquisas sistêmicas com usuários para elaboração de diagnósticos da experiência – podendo, inclusive, abranger fases anteriores à interação do usuário com o produto” (GRILO, 2019, p. 26)

A experiência do usuário seriam então as “percepções e reações do indivíduo, resultantes do uso efetivo ou potencial de um produto, sistema ou serviço” (ISO 9241:210 *apud* GRILO, 2019, p. 48). Assim, o mesmo documento levanta as seguintes considerações:

Nota1. A experiência do usuário inclui todas as emoções, crenças preferências, percepções, reações físicas e psicológicas, comportamentos e ações antes, durante e depois do uso.

Nota2. A experiência do usuário é consequência da imagem da marca, apresentação, funcionalidade, desempenho do sistema, comportamento e capacidades assistivas do sistema interativo, o interior e estado físico do usuário, decorrentes das experiências, atitudes, habilidades e personalidade e do contexto de uso.

Nota3. Usabilidade [logo após explicada], quando interpretado da perspectiva dos objetivos pessoais dos usuários, pode incluir aspectos perceptivos e emocionais tipicamente associados com experiência do usuário. (GRILO, 2019, p. 48-49)

Faz parte da UX, a maneira como assimilamos a informação, ela deve ser sustentável, isto é, na medida em que é organizacional, ela deve conter dois aspectos: o social e o econômico. Assim, “questões éticas de privacidade e segurança da informação colidem com fatores econômicos da web, muitas vezes transpondo-se do ambiente virtual para o mundo real e afetando as experiências dos usuários” (GRILO, 2019, p. 35). Conclui-se então que a experiência do usuário é contextual, pois “[E]mbora cada indivíduo possua uma consciência individual, a maneira como ele se comporta e interpreta a vida é resultado de uma consciência coletiva, que pode ser encontrada no interior de determinado grupo ou sociedade” (GRILO, 2019, p. 36) O grande desafio que resta é articular conteúdo e pensamento (THACKARA *apud* GRILO, 2019, p. 36).

Assim sob o ponto de vista da Educação, é preciso saber que os recursos oferecidos na Internet, não devem substituir o ambiente presencial daquela, que auxilia na construção do indivíduo como sujeito. “Porém, trata-se de uma transformação na maneira como o conhecimento é transferido e adquirido, bem como nas novas relações do conhecimento entre instituições, tecnologias e sociedade” (GRILO, p. 42). Portanto, deve-se evitar o *hype* da tecnologia no sentido de que ele resolveria problemas através de soluções digitais. É necessário “entendermos o papel da tecnologia e assim gerar inovações que sejam potencialmente sustentáveis” (GRILO, 2019, p. 44).

A experiência do usuário se fundamenta em alguns conceitos e abordagens do Design: Usabilidade, Acessibilidade, Design Centrado no Usuário e Design Participativo. A usabilidade seria um critério que explicita aspectos mensuráveis da experiência do usuário. “Por exemplo, a quantidade de tentativas e erros no uso de um produto, ou o tempo gasto pelo usuário durante a realização de uma tarefa na interface” (GRILO, 2019, p. 49). Assim, o produto

(no caso, a rede social *Facebook*) deve ser “funcional, confiável, usável e agradável” (GRILO, 2019, p. 50).

A acessibilidade é um aspecto da experiência do usuário, em que existe uma flexibilidade de um produto a todas as pessoas. Assim, ela “amplia o *alcance* e *flexibilidade* da interface”, já que possibilita a condição de alcance, de percepção e entendimento para igual oportunidade de todos, com segurança e autonomia (GRILO, 2019, p. 54-55).

O Design Centrado no Usuário (DCU) visa diferentes características do público-alvo. Ele tenta “compreender experiências e narrativas sobre as circunstâncias vivenciadas pelo usuário” (GRILO, 2019, p. 59). Isso significa que “[A]s decisões de design podem atender a mais de um contexto de uso” (GRILO, p. 60). Por fim, o design participativo (DP), o usuário atua como co-designer no processo de desenvolvimento do produto. “Enquanto, em DCU, os métodos empregados costumam ser mais observativos e não intrusivos, o design participativo se vale da voz ativa dos usuários na discussão de problemas, elaboração de ideias e design de artefato” (GRILO, 2019, p. 63)

É necessário entender como os usuários vivenciam, juntamente com seus aspectos cognitivos que variam de indivíduo para outro, já que o produto oferecido está cada vez mais intuitivo e agradável. Assim, a experiência do usuário está baseada nos processos funcionais de sensação e percepção e a cognição demandaria aspectos de atenção, memória, linguagem e modelos mentais.

A sensação é um processo funcional que

atua diretamente na formação subjetiva da realidade à qual o sujeito está exposto. As sensações desempenham um papel primeiro na nossa relação com o mundo. Elas são obtidas a partir de nossos sentidos, que por meio de estímulos transportam para dentro do sujeito as qualidades isoladas dos objetos e fenômenos da realidade material” (GRILO, 2019, p. 71)

Já a percepção dependeria de experiências já vivenciadas pelo sujeito. Assim, ela seleciona e atribui significados às informações captadas pelas sensações, que são provenientes dos órgãos do sentido. A vivência anterior seria capaz de associar a nova experiência a um novo objeto. Assim, as pessoas esperam que o meio digital contenha partes do mundo real, como os ícones que

se assemelham a objetos da vida real. Elementos visuais gráficos comunicam formas de interação, como é o caso do *like* no *Facebook*.

Já a cognição é a forma com a qual as pessoas obtêm conhecimento, fazendo uso das funções da percepção e outras capacidades intelectivas. A interpretação de uma nova experiência está baseada diretamente nas passadas, havendo uma associação a uma subjetividade para um determinado objeto. Sendo assim, a rejeição a uma experiência pode aumentar, ainda que seja eficiente em seu funcionamento, mas que não corresponderia às expectativas. Sabendo disso, a atenção é responsável por selecionar determinados estímulos, priorizando ou estabelecendo relações entre eles.

Assim, a atenção se divide em:

Atenção sustentada: habilidade de manter a atenção por longo período em um estímulo selecionado. É também conhecida como vigilância.

Atenção seletiva: focar um aspecto específico de uma experiência que seja relevante, ignorando outros que sejam relevantes. E. g.: Focar em uma voz dentre muitas em uma sala lotada (ou, no contexto digital, permanecer concentrado em um site do navegador com outras abas ou janelas abertas).

Atenção dividida: envolve concentrar-se em mais de uma atividade ao mesmo tempo. E.g.: ouvir música enquanto se lê um livro (GRILLO, 2019, p. 80).

Portanto, a atenção é um elemento fundamental para a ancoragem do usuário na leitura do post, pois dependendo da luminosidade, ambiente, sons, pessoas à volta, tudo isto afetaria seu comportamento, performance e emoções durante a experiência.

Outro elemento importante que influencia a experiência do usuário é a memória. A capacidade de decorar, reter, recordar e reconhecer estão são necessários para se entender como organizam os pensamentos, comportamentos e ideias. Dessa forma, dependendo da carga em que a *memória* (ideia a ser retomada futuramente) dos usuários é exigida, não há o engajamento a tal produto, no caso, o *like* no *Facebook*.

A linguagem disposta nas interfaces também é um elemento fundamental para o sucesso do produto mostrado. Para Grilo (2019), “[A] linguagem é um processo funcional que confere a capacidade de comunicação ao ser humano, a partir de sistemas complexos de significação”. Assim, ela estaria ligada ao

pensamento, que é um “outro processo intelectual essencial na dinâmica do homem com a realidade em seu entorno. Segundo Grilo (2019),

o homem desenvolveu a linguagem utilizando sua capacidade de armazenar, codificar e decodificar informações, para estabelecer formas de comunicação. Ao longo da formação humana, o sujeito desenvolve, por meio da linguagem, uma espécie de fala interior, que é o seu pensamento (KLEINMAN *apud* GRILO, 2019, p. 87).

Logo em seguida, Grilo (2019) se refere a outro autor refletindo sobre o mesmo tema da linguagem:

*A linguagem atua então em conjunto com o pensamento, permitindo ao indivíduo expressar e formular suas questões acerca do problema ou do fato posto diante dele. Com o desenvolvimento da linguagem e do pensamento “são adquiridos conhecimentos sobre os objetos, que retroagem na qualidade da percepção” (grifos nossos) (MARTINS *apud* GRILO, 2019, p. 87)*

Para o mesmo autor, o produto da interface necessita atender a linguagem de seu público. Não só por obedecer a critérios textuais, mas também de elementos gráficos, de modo que o seu conjunto é percebido de acordo com o repertório cultural de seus usuários, apontando diferentes significados para cada um.

Por fim, existem os modelos mentais que interferem na experiência do usuário. Eles nada mais são que formatos preestabelecidos através dos quais as pessoas se utilizam para ler e interagir com o mundo, baseando-se em experiências.

Os modelos mentais definem nossa forma de pensar o mundo e nossas ações sobre ele (WIND, CROOK & GUNTHER *apud* GRILO). Em um modelo mental, temos a representação que nós formamos da realidade. Para tanto, nós ignoramos outras partes desta mesma realidade (WIND, CROOK & GUNTHER, 2006 *apud* GRILO). É como se armazenássemos pequenos fragmentos do mundo exterior, que facilmente são recobrados em contato com ele, uma espécie de memória seletiva. Isso desenvolve, conseqüentemente, diferentes “fotografias” internas em cada sujeito, *levando as pessoas a terem variados pontos de vista e tomarem decisões distintas com base em suas próprias leituras.* (grifos nossos) (GRILO, 2019, p. 89)

De outro modo, os modelos mentais são o conceito de um sujeito sobre a realidade, as crenças e os valores os quais possui, ou seja, depende do quanto ele é direcionado para interpretar de tal ou tal forma. Depende do quando ele pode abstrair de um produto, olhando por uma visão panorâmica, e acabar compreendendo os fatores internos e externos que influenciam a experiência.

*Entender a maneira como as pessoas enxergam o mundo ao seu redor ajuda não apenas a diagnosticar problemas em um produto existente, mas também a detectar demandas e dores do cotidiano dos sujeitos, oportunizando a concepção de novos produtos para atender tais urgências. Assim, passamos a compreender as reais motivações e histórias das pessoas, informações que muitas vezes ficam implícitas em respostas como “sim” e “não” ou “gostei” ou “não gostei”. (Grifos nossos) (GRILO, 2019, p. 91)*

A esta altura, cabe se perguntar qual é relação da semiótica com a interface já que se necessita um papel social do usuário. À essa questão, pode-se dizer que “[L]inguagem e comunicação humanas operam em um sistema complexo de associações e representações, os quais variam de acordo com as formações e desenvolvimento individuais” (GRILO, 2019, p. 98). Assim, a linguagem constrói uma relação de ser e estar no mundo pelo sujeito, fazendo dele um ser constituído de objetividade em relação a uma tarefa no caso das interfaces, mas também o torna um ser subjetivo na medida em que as interpreta, numa relação enfim de comunicação e produção de sentido.

O ponto social delicado é que os usuários não querem perder tempo em saber como funciona a interface. Há muitas experiências negativas cotidianas por não se fazer representar de uma forma eficiente diversos tipos de ferramentas, de forma que a comunicação desenvolvida pelo designer deve ser intuitiva. Assim,

[F]ormas sons cores e diversas qualidades de um objeto podem emitir mensagens para seus observadores. As qualidades de um produto atuam com elementos de significação, tornando o próprio produto um signo com diferentes efeitos de sentido imaginário de seus usuários. (GRILO, 2019, p. 101)

Aqui vale a releitura de Peirce, por Charles Morris (1901-1979), em que articulou o significado dos signos em: “dimensão sintática”, “dimensão semântica” e “dimensão pragmática”.

- Dimensão sintática: relação que os signos estabelecem uns com os outros;
- Dimensão semântica: relação que os signos estabelecem com objetos a que se referem;
- Dimensão pragmática: relação dos signos com os intérpretes. (GRILO, 2019, p. 101)

Para o design, essas dimensões dizem respeito a

- Dimensão sintática: refere-se à descrição e a compreensão do funcionamento técnico do produto, sua orientação físico-estrutural, visual e estático formal, e suas inter-relações sistêmicas.

- Dimensão semântica: diz respeito à dimensão do próprio objeto e do que ele pode significar, no contexto de várias relações entre signos diversos. É a significação do produto.
- Dimensão pragmática: é a descrição da compreensão da lógica do produto, de como ele é formado. São suas leis de funcionamento, de sua utilidade. (GRILO, 2019, p. 102)

Assim, a dimensão pragmática estaria ligada à utilidade do produto, o que ele se propõe a fazer e como funcionaria, explicando para que existe o produto. Já a dimensão semântica é atribuída aos significados do produto de acordo com o sujeito, sendo que ele responde o que aqueles representam para este. Por fim, a dimensão sintática daria a importância às características do produto, bem como suas partes, dizendo sobre como ele é constituído.

Outro importante aspecto é a personalidade da rede *Facebook*. De acordo com Grilo (2019), ela é a marca com a qual os usuários têm um primeiro contato, para serem avaliadas quanto à experiência. Ela reforça seus valores à medida que coloca o seu “tom de voz” a seus consumidores. Assim, especialistas como Margaret Mark e Carol Pearson nos anos 2000 reforçam a tese de Gustav Jung (1875-1961) ao propor um “arquetipo” que seja para marcas, dispondo então a conjugação de que a rede *Facebook* possui um arquetipo “inocente”, pois ajuda as pessoas a manter ou renovar crenças de forma a idealizar uma forma de pensar o mundo.

O Facebook se insere nesta categoria, uma vez que busca intensificar as relações na web, por meio de uma série de recursos que fortalecem preferências individuais. Seu principal recuso, o *like*, sustentado pelo seu algoritmo, alimenta o *feed* de seus usuários com mais assuntos de seu interesse – o que, em certa medida, pode produzir bolhas sociais. As *reactions* (vide figura 4, atualizada), igualmente, exercem função de validação social sobre os conteúdos (GRILO, 2019, p 124)

FIGURA 4. REACTIONS, DA REDE SOCIAL *FACEBOOK*, EXERCEM FUNÇÃO DE VALIDAÇÃO SOCIAL SOBRE CONTEÚDOS



Fonte: *Facebook* Brand Resource Center

## 2.2. Comunicação e Cibercultura

Nessa toada é importante ressaltar que muito se fala da valorização econômica, tendo em vista que não se tem muita paciência para se ler posts longos ou até mesmo de cunho cultural ou artístico. Porém,

Devo portanto enunciar aqui alguns argumentos sensatos. O fato de que o cinema ou a música também sejam indústrias e parte de um comércio *não nos impede de apreciá-los, nem de falar deles em uma perspectiva cultural ou estética.* (...) Por isso não vejo por que a exploração econômica da Internet ou o fato de que atualmente nem todos tem acesso a ela constituiriam, por si mesmos, uma condenação da cibercultura ou nos impediram de pensá-la de qualquer forma que não a crítica (grifos nossos) (LÉVY, 2010, p. 12 -13)

Assim, o contexto é de que a cibercultura se insere no terreno das comunicações, onde se encontra também que

As telecomunicações são de fato responsáveis por estender de uma ponta à outra do mundo as possibilidades de contato amigável, de transações contratuais, de transmissões do saber, de trocas de conhecimentos, de descoberta pacífica de diferenças. (LÉVY, 2010, p.14)

O mesmo autor prossegue dizendo sobre o ciberespaço:

Como uso diversas vezes os termos “ciberespaço” e “cibercultura”, parece-me e adequado defini-los brevemente aqui. O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LÉVY, 2010, p. 17)

Outro autor, Michel Serres (1969), revela a ideia de rede onde existe uma dialética na comunicação. Ela se caracteriza por uma situação móvel, onde se localizam pontos que representam picos ligados a uma pluralidade de ramificações. Cada um desses pontos representa tanto uma tese ou um elemento efetivamente definível dum conjunto empírico determinado. Cada caminho liga uma relação à outra de modo que não existe subordinação entre cada uma delas. Cada uma tem um poder próprio, eventualmente variável no curso do tempo e são todas diferentes. Entre cada pico e cada relação existe uma reciprocidade ou uma dualidade, uma intersecção de dois caminhos, uma tese que seria a intersecção de várias relações ou um elemento que nasce de uma determinação.

Dado duas teses ou dois elementos de situação, ou seja, dois picos, o argumento dialético nos diz que existe um único caminho para ir de um a outro; esse caminho é logicamente necessário e passa por um ponto único de antítese ou de uma situação oposta. Nesse ponto de vista, o raciocínio dialético é unilinear e caracterizado por uma unidade e uma via simples, por um fluxo unívoco de determinação que transporta. Pelo contrário, o modelo precedente é caracterizado pela pluralidade e pela complexidade de vias de mediação: nós vemos a evidência nele em que existe vários caminhos que se quer ir de um pico a outro, ao menos um grande número quanto forem o número de picos<sup>12</sup>. (SERRES, 1969, p. 11)

O mesmo autor conta que existe uma lógica e que ele seria mais difícil ou menos interessante (menos praticável) do que um outro caminho mais longo, mas transportando mais determinação e mais aberto momentaneamente por alguma ou outra razão. Enfim, há uma distribuição que pode ser aleatória, de conexões múltiplas, mais rica e mais flexível que um encadeamento de razões em linha. A dialética tem um fio único. Há também o fato que esse modelo muda de dimensão. Há uma linha reta que é quebrada em várias dimensões. Não são mais números, estabelece-se uma natureza e uma força das conexões. A determinação, negação oposição existe na dialética, ao longo de sua linearidade, mas ela não é avaliada. Pluralidade de tipos de relações e avaliação da força respectiva, eventualmente diferenciada. Um fluxo dado de uma ação ou reação que seja: causalidade, dedução, analogia, reversibilidade, influência, contradição etc., quantificável a seu gênero, mais curto possível. Enfim, existe uma pluralidade de dialéticas nesse dinamismo de uma rede.

Outras características da comunicação em rede é de que todos tem o mesmo poder: “uma situação instável de poder”. Assim, “existem associações locais e momentâneas de pontos e ligações particulares formando uma família bem definida e desenhada, de poder determinante original”. Então, se diz que as “totalidades locais” promovem uma “segregação entre global e local”, difícil de promover totalidades fortes e difíceis, ou defini-los com rigor. Além disso, há a

---

<sup>12</sup> Esse trecho é uma tradução livre. («Étant donné deux thèses, ou deux éléments de situation, c'est-à-dire deux sommets, l'argument dialectique pose qu'il existe un chemin et un seul pour aller de l'un à l'autre ; ce chemin est « logiquement » nécessaire et passe par le point unique de l'antithèse ou de la situation opposée. A cet égard, le raisonnement dialectique est unilinéaire et caractérisé par l'unicité et la simplicité de la voie, par l'univocité du flux de détermination qu'elle transporte. Au contraire, le modèle précédent est caractérisé par la pluralité et la complexité des voies de médiation : on voit à l'évidence, sur ce dernier, qu'il existe sinon autant de chemins qu'on veut pour aller d'un sommet à un autre, du moins un très grand nombre, tant qu'est fini le nombre des sommets. »)

mudança do espaço tempo. Gradua-se a determinação, de modo que não há o principal e há diferença nessa graduação. Serres (1969) compara a uma rede elétrica que existem “n” maneiras de combinar até ter um curto-circuito. Assim, existe uma filosofia aleatória ou há um regimento de leis pobres de determinação unívoca e fixa. A rede vai do probabilístico ao superdeterminado: “em vez de decidir arbitrariamente uma sequência fixa e igualmente poderosas, é necessário virar para a esquerda a determinação fixa plural de subdeterminações possíveis e para a direita a univocidade em sobredeterminação”<sup>13</sup>. Por fim, existe causa sem efeito na rede. (SERRES, 1969, p. 15-20)

Já Lévy (2010), coloca o mesmo assunto num ponto de vista anterior ao da comunicação falada. Ele diz que nas sociedades orais, as mensagens continham o mesmo contexto em que eram produzidas. Com o surgimento da escrita, a distância tomou espaço de modo que gerou problemas de recepção e de interpretação. Para vencer preservar o mesmo sentido, qualquer que seja o contexto (o lugar, a época) de recepção foram criadas as mensagens “universais” (ciência, religiões do livro, direitos do homem etc.).

Esta universalidade, adquirida graças à escrita estática, só pode ser construída, portanto, à custa de uma certa redução ou fixação do sentido: é um universal totalizante. A hipótese que levanto é que a cibercultura leva a copresença das mensagens de volta a seu contexto como ocorria nas sociedades orais, mas em outra escala, em uma órbita completamente diferente. A nova universalidade não depende mais da autossuficiência dos textos, de uma fixação e de uma independência das significações. Ela se constrói e se estende por meio da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação permanente com as comunidades virtuais em criação, que lhe dão sentidos variados em uma renovação permanente. (LÉVY, 2010, p. 15-16)

Se por um lado, Serres (1969) afirma a racionalidade da comunicação tal como descreve na razão dialética, que ela é da ordem matemática pois generaliza e que outrossim haverá veracidade e rigor, por outro LÉVY (1996) afirma que “a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema de sentido. A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada” (LEVY, 1996, p 35). Mais adiante, o mesmo autor prossegue:

---

<sup>13</sup> Esse trecho é uma tradução livre. (« au lieu de choisir arbitrairement une suite de déterminations fixes et équi puissantes, il faut ouvrir à gauche la détermination fixe en pluralité de sous-déterminations possibles, et à droite son univocité en surdétermination. »

Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, *amarrotamos* o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramo-los juntos: ler um texto é reencontrar os gêneros têxteis que lhe deram seu nome. (LÉVY, 1996, p. 35-36)

Assim, Lévy (1996) reitera a ideia de propósito pelo texto, dizendo:

Essa análise é provavelmente aplicável à interpretação de outros tipos de mensagens complexas que não o texto alfabético: ideogramas, diagramas, mapas, esquemas, simulações, mensagens iconográficas ou fílmicas, por exemplo. Deve-se entender “texto” no sentido mais geral: discurso elaborado ou propósito deliberado (LÉVY, 1996, p. 37)

### 2.3. O Hipertexto

Assim a noção de hipertexto é necessária, na medida em que se enquadra numa tecnologia intelectual onde se exterioriza, objetiviza, virtualiza uma função cognitiva, uma atividade mental. “Por hipertexto, entendo uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e acondiciona à sua superfície formas outras de textualidade” (MARCUSCHI, 2010, p. 208)

Para tanto, o hipertexto se insere no contexto da sociedade da informação, onde “[A] compreensão dessa nova ordem, bem como a nossa sobrevivência, passa necessariamente pela aprendizagem da leitura e da escrita do / no hipertexto que tende a mediar relações dos sujeitos” (MARCUSCHI, 2010, p. 208).

Pode-se dizer também que a leitura dos hipertextos pode ser feita como toda outra, já que

*[T]oda leitura cobra do leitor um intenso esforço de atos inferenciais, preenchimentos de lacunas e interstícios deixados pelo autor, até porque o texto, em qualquer superfície, não pode dizer tudo, por motivos óbvios de falta de espaço e obediência às regras do próprio jogo que constitui as linguagens. (grifos nossos) (MARCUSCHI, 2010, p. 209-210)*

Assim, toda produção textual é uma mistura do dito e do não dito, de forma que no hipertexto, reconhece-se a natureza não linear em relação ao texto não convencional.

Há na tela um esboço com caminhos sugestivos, totalmente “violáveis”, pois uns dos princípios fundamentais que norteiam os construtores de hipertextos é a otimização ao máximo das escolhas de trilhas no

ciberespaço. A consequência direta disso é a multiplicação das opções de perspectivas do usuário que poderá, caso queira, checar em tempo real outras “fontes” para só depois chegar a uma conclusão própria referente a uma dada questão, claro que não tão independentemente quanto deveria, não nos iludamos. (MARCUSCHI, 2010, p. 211)

Pode-se falar também que a compreensão global do texto aumenta com o princípio não linear do hipertexto como também o contrário, de forma

a deixar o leitor iniciante desorientado, disperso. O uso inadequado dos *links* pode dificultar a leitura por quebrar, quando visitados indiscriminadamente, isotopias que garantiriam a continuidade do fluxo semântico responsável pela coerência, tal como ocorre em uma leitura de texto convencional. (MARCUSCHI, 2010, p. 211-212)

É uma leitura self-service, em que o hiperleitor escolhe não seguir ortodoxamente as diretrizes do autor, de forma a ser um ato de inteligência desde que utilizadas as múltiplas escolhas que o hipertexto oferece. Mas,

[A]firmar que o hipertexto é deslinearizado não equivale a dizer que ele seja um conjunto de enunciados justapostos aleatoriamente, um mosaico de frases randômicas. Esperét (1996, p. 151 *apud* MARCUSCHI, 2010, p. 213) afirma que, dentro de um contínuo de linearidade, o hipertexto apresenta um maior distanciamento das formas tradicionais de hierarquizações por ser mais flexível na sua formatação visual, estocagem do material discursivo e, sobretudo, por colocar na mão do usuário um maior controle sobre a seleção das unidades de informação. Todavia, para ser inteligível, o hipertexto – como qualquer outra tecnologia enunciativa – precisa apresentar alguma linearidade, pois não pode subverter os níveis de organização das línguas naturais (sintaxe, semântica e pragmática) utilizada em uma dada sociedade. (MARCUSCHI, 2010, p. 212-213)

Inaugura-se, então, uma nova modalidade de leitura: a sinestésica, que

Optimiza, em tese, a compreensão das ideias, conceitos e atitudes do sujeito-produtor de discursos pluritextuais. A expressividade do leitor tende a crescer enormemente e junto com ela o nível de clareza das suas análises e conclusões a que poderá chegar. Ou seja, a capacidade de explicitação e argumentação de posições assumidas por um dado autor tende a crescer na proporção em que ele intensifica a utilização dos recursos informáticos pluritextuais. (MARCUSCHI, 2010, p. 215)

Como se trata de uma produção sígnica, há um alto envolvimento do leitor, já que as ideias estão mais explícitas com argumentos do autor mais claros.

Ele achar-se-á muito mais instigado, verdadeiramente compelido a descobrir a proposta do sentido lançada pelo autor no hipertexto, já poderá contar com outros melos não simbólicos que não apenas o linguístico para consignar seu intento de leitura. (MARCUSCHI, 2010, p. 215)

De um certo modo, essa atenção será momentânea na superfície pluritextual, de modo a emancipar o leitor.

Ao atualizar o hipertexto e percorrer seus *links*, o hiperleitor estará realizando tentativas de compreensão, efetivando gestos de interpretação ou de uso, porque, em última análise, é ele mesmo que define a versão cabal do que será lido e compreendido. É bem verdade que ao se deixar seduzir pela forma de imprevisibilidade latente em tais ligações digitais, o navegador poderá descobrir fatos e histórias interessantes, mas poderá perder tempo precioso com coisas frugais. (MARCUSCHI, 2010, p. 216)

Pode-se dizer também que há uma “dessacralização do conceito de autoridade do autor enquanto sujeito portador de todo crédito científico ou literário, às vezes não importando nem o que digam efetivamente” (MARCUSCHI, 2010, p. 217). Além disso, há também uma extirpação dos direitos autorais de uma obra. “O hipertexto, espreado na interligada rede digital, seria o golpe de misericórdia no conceito de autor dono exclusivo de suas ideias e, portanto, herdeiro legítimo dos benefícios financeiros delas advindos” (MARSUSCHI, 2010, p. 218).

Além disso, o hipertexto gera uma carga excessiva de informação:

[Q]uanto maior a quantidade e, obviamente, a qualidade da informação – já que pessoas sérias e honestas continuarão a existir e a influenciar outras, recorrendo para isso também ao hipertexto – maior será a probabilidade de o leitor ponderar e decidir com mais talante, ainda que sob pressão normal dos vetores sócio-histórico-ideológicos. O leitor, agora inserido em uma comunidade virtualmente desterritorializada e potencialmente mais informada terá mais participação na constituição do seu saber pela maior construção do sentido do hipertexto que vier a ler, já que poderá verificar imediatamente o grau de veracidade e fundamentação de certos argumentos que costumam sustentar posições e ações de personalidades e instituições que exercem forte influência sobre o presente e o futuro dos cidadãos da recém-chegada sociedade da informação. (MARCUSCHI, 2010, p. 219)

Retoma-se aqui o papel da memória, anteriormente vista (des)necessária para o engajamento dos usuários na interface:

O aparecimento da escrita acelerou um processo de artificialização, de exteriorização e de *virtualização da memória* que certamente começou com a hominização. Virtualização e não simples prolongamentos; ou seja, separação parcial de um corpo vivo, colocação em comum, heterogênesse. Não se pode reduzir a escrita a um registro da fala. Em contrapartida, ao nos fazer conceber a lembrança como um registro, ela transformou o rosto de Mnemósine. (LÉVY, 1996, p. 38)

Nesse sentido, a semi-objetivização da memória no texto gerou um certa tradição crítica, na medida em que o escrito abre uma distância entre o ser e o

sujeito, sendo que assim é possível colocar o saber em questão pois não se é mais o que se sabe. Desse modo, *a escrita virtualiza, dessincroniza e deslocaliza*.

Pois o texto contemporâneo, alimentando correspondências on line e conferências eletrônicas, correndo em redes, fluido, desterritorializando, mergulhado no meio oceânico do ciberespaço, esse texto dinâmico reconstitui, mas de outro modo e numa escala infinitamente superior, a copresença da mensagem e de seu contexto vivo que caracteriza a comunicação oral. De novo, os critérios mudam. Reaproximam-se daqueles do diálogo ou da conversação: pertinência em função do momento, dos leitores e dos lugares virtuais; brevidade, graças à possibilidade de apontar imediatamente as referências; eficiência, pois prestar serviço ao leitor (e em particular ajudá-lo a navegar) é o melhor meio de ser reconhecido sob o dilúvio informacional (LÉVY, 1996, p. 39)

Assim, hipertexto nada mais é que uma matriz de textos potenciais, de maneira a interagir com o usuário. Não se faz diferença entre um texto que vai ser lido realmente ou um que vai ser só um texto da combinatória. “Toda leitura em computador é uma edição, uma montagem singular” (LÉVY, 1996, p. 41). É o computador que determina esse universo de possibilidades, de maneira calculada. Portanto, só se intervém no virtual com a subjetividade humana,

quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura. Uma vez claramente distinguidos esses dois planos, o par potencial-real e o par virtual-atual, convém imediatamente sublinhar seu envolvimento recíproco: a digitalização e as novas formas de apresentação do texto só nos interessam porque dão acesso a outras maneiras de compreender. (LÉVY, 1996, p. 40)

Nesse aspecto, *a cada leitura realizado o sentido se atualiza*, de modo que não há *hipercontextualização*. Isto quer dizer que o texto não se realiza, pois trata-se de um movimento inverso à leitura há uma produção graças a instrumentos de composição. Diferentemente de Serres (1969), Lévy (1996) trata da interação dos processos informáticos com o humano, e não exclusivamente aquele.

De fato, o hipertexto não se deduz logicamente do texto fonte. Ele resulta de uma série de decisões regulagem no tamanho dos nós ou dos módulos elementares, agenciamento das conexões, estrutura da interface de navegação etc. No caso de uma hipercontextualização automática, essas escolhas (a invenção desse hipertexto particular) vão intervir ao nível da concepção e da seleção do programa. (LÉVY, 1996, p. 42)

*É porque existe uma nova atualização de sentido, que o suporte digital permitiria novos tipos de leitura (e escrita) coletivas, havendo um continuum variado que se estende entre a leitura individual de um texto preciso e a vasta possibilidade de navegação em que um grande número de pessoas anota, aumenta, conecta um texto com outro por meio de ligações hipertextuais. (grifos nossos) (LÉVY, 1996, p. 43)*

*Outra característica apontada pelo mesmo autor é de que o hipertexto artificializa a leitura. Se ler é selecionar, esquematizar construir uma rede de conexões internas e associá-las a outros dados, integrando palavras e imagens a uma memória pessoal em construção permanente, o os hipertextos estaria objetivando, exteriorizando, virtualizando processos de leitura, elevando à potência do coletivo a identificação cruzada do leitor e autor. Isso quer dizer que o navegador participa da redação ou edição do texto, pois “lê” na medida em que percorre uma rede preestabelecida, criando novas ligações. “A partir do hipertexto, toda leitura tornou-se um ato de escrita” (LÉVY, 1996, p. 46)*

Em suma,

[O] sentido emerge de efeitos de pertinência locais, surge na intersecção de um plano semiótico desterritorializado e de uma trajetória de eficácia ou prazer. Não me interessa mais pelo que pensou um autor inencontrável, peço ao texto para me fazer pensar, aqui e agora. A virtualidade do texto alimenta minha inteligência em ato. (LÉVY, 1996, p. 49)

Em outro livro, o mesmo autor aborda de um outro modo, sob o ponto de vista do ciberespaço, a questão das diferentes leituras:

Uma nova ecologia das mídias vai se organizando ao redor das bordas do ciberespaço. Posso agora enunciar seu paradoxo central: *quanto mais universal (extenso interconectado, interativo), menos totalizável*. Cada conexão suplementar acrescenta ainda mais heterogeneidade, novas fontes de informação, novas linhas de fuga, a tal ponto que o sentido global encontra-se cada vez menos perceptível, cada vez mais difícil de circunscrever, de fechar, de dominar, Esse universal dá acesso ao um gozo do mundial, à inteligência coletiva enquanto ato da espécie. Faz com que participemos mais intensamente da humanidade vida, mas sem que isso seja contraditório, ao contrário, com a multiplicação das singularidades e a ascensão da desordem. (LÉVY, 2010, p. 122)

É assim que as diferenças de contexto promovem um jogo de desencontro das pessoas no ato comunicativo das redes sociais, já que muitos dos signos

são da ordem do imaginário, cabendo à virtualidade da leitura reconstituir parte da tarefa da comunicação.

## CAPÍTULO 3 – Posts poéticos em circulação no *Facebook*

### 3.1. Análise do corpus

FIGURA 5: POST 1



Fonte: *Facebook*

O post selecionado foi encontrado por uma busca específica através da #fernandopessoa. Ele se caracteriza como um texto precedido pela imagem. O texto é uma frase retirada do livro do poeta português modernista Fernando Pessoa (1997), "Livro do desassossego" e a imagem parece ser retirada de um banco de imagens da própria Internet. Trata-se de uma postagem típica das redes sociais, principalmente porque se caracteriza numa postagem poética, realizada em diversas línguas. Como se observa no nível das reações, o post foi amplamente compartilhado e curtido, com poucos comentários, isto é, seu impacto é profundo, sem tergiversar sobre seu sentido.

Por ser monocromática, a foto possui um aspecto mais dramático, sem níveis de estresse pela cor (sem cores carregadas). O ator (a mão que libera a

areia) está na parte de cima da foto, representando o Ideal, em detrimento da areia caindo como a figurativização do Real. A mão é o ator e a areia caída é o objetivo. O vetor parte de cima para baixo, da esquerda para a direita, dando a ideia da direção que o vento sopra. A mão representa o velho e a novidade está por conta de onde a areia irá cair, localizada na parte direita da foto. Além disso, a parte superior é menos importante que a base, direcionando novamente ao desprendimento da areia. O enquadramento está justamente mostrando a mão soltando a areia ao vento, narrando a cena. Em nível de saliência, a areia recobre boa parte da imagem, ganhando a cena em detrimento do ator (a ação é mais importante que o ator). Nota-se finalmente o laconismo entre imagem e texto, por pertencer a linguagens diferentes, além de o texto explicar a imagem, como são os mecanismos de postagem do *Facebook*.

A cena englobante deste post é a poética, pois ao procurar na rede social *Facebook* por meio da #fernandopessoa, o usuário ou co-enunciador irá encontrar uma poesia específica ou um trecho da mesma atribuído ao autor, além de o texto explicar a imagem, por vir antes. Por estar numa rede social, a cena genérica do que seria uma poesia tradicional, escrita num livro, se enfraquece devido a suas múltiplas funções, múltiplos recursos, e vários modos de busca: não há encadeamento e suas partes estão desconectadas. O efeito de sentido da frase é outro em relação ao original colocado no livro de Fernando Pessoa (1997), sendo a fragmentação uma característica das redes sociais. Por ser monologal, a cenografia está presente e ela é endógena, pois existe um locutor que fala num determinado tempo (10 de setembro), na rede social *Facebook* e falando aos interessados por Fernando Pessoa, além das pessoas do seu círculo social. A cenografia verbal está adaptada à Internet, ganhando nova configuração em relação a de um livro físico por exemplo. A cenografia digital para o *Facebook* possui como componentes textos curtos e uma imagem, mas há também, para cenas englobantes poéticas, o formato de imagens não panorâmicas, mas de fotos dos próprios textos digitados e uma mensagem paralela na caixa de texto acima da foto (figura 6 e 7).

Assim, neste post, o enunciador espera que o coenunciador construa um *ethos*, com base nesta cenografia digital, na medida em que este se utiliza dos componentes iconotextual e reticular, interna e externa ao site. Foi a partir da

imagem, de frases não muito longas e de mecanismos de busca através da hashtag que o enunciador proveu um *ethos* discursivo plausível com os mecanismos de hiperlinks, hipertextos e o próprio design que comporta a página na rede social, dialogando com essas partes, construindo assim um *ethos* global. O nome do enunciador que não se quis mostrar neste trabalho por motivos éticos não é um nome de pessoa específico e sim uma expressão poética inventada, mais uma vez se adaptando à linguagem de redes sociais para se passar a mensagem, revelando um apagamento do *ethos*. Isso não ocorreria no jornal, por exemplo, mas devido também à anonimidade da Internet, da falta de importância com a logística que envolveria um caso de enunciação por um órgão proeminente e despreocupação com a pessoa real envolvida no jogo do virtual, o *ethos* foi assim apagado.

FIGURA 6: PRIMEIRO EXEMPLO DE POST COM A CENOGRAFIA DIGITAL DIFERENCIADA DA DO EXEMPLO ANALISADO

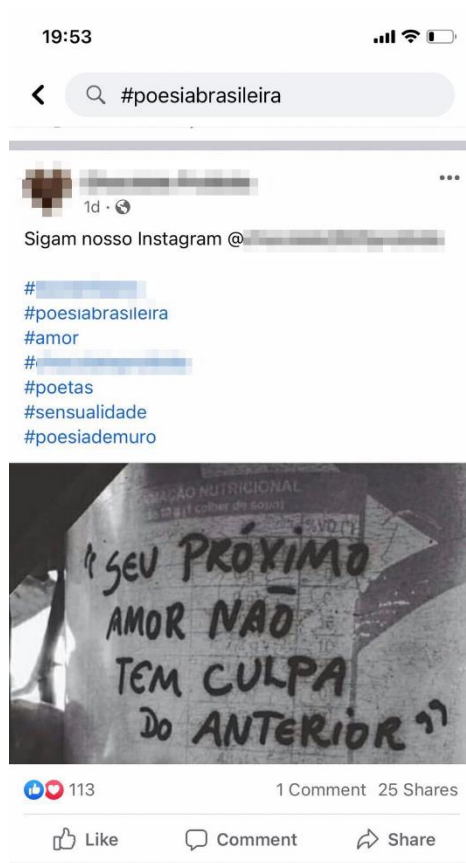


Fonte: Facebook

Na figura 6, o post possui uma cenografia digital diferente da primeira pois possui componentes procedurais, iconotextuais e arquiteturas diferentes da

primeira sendo uma foto da própria poesia. Sua disposição acarreta numa reação diferente para o leitor se o post estivesse com o texto separado da imagem. Assim, ele é mais enxuto e concentra ainda mais o sentido.

FIGURA 7: SEGUNDO EXEMPLO DE POST COM A CENOGRAFIA DIGITAL DIFERENCIADA DA DO EXEMPLO ANALISADO



Fonte: Facebook

Novamente, a figura 7 possui uma cenografia diferente devido a seus diferentes componentes, nos remetendo a uma referência bastante impactante, já que uma pixação tem um impacto bem diferente do que se utilizarmos ferramentas mais endógenas ou automáticas.

## FIGURA 8: POST 2



Fonte: *Facebook*

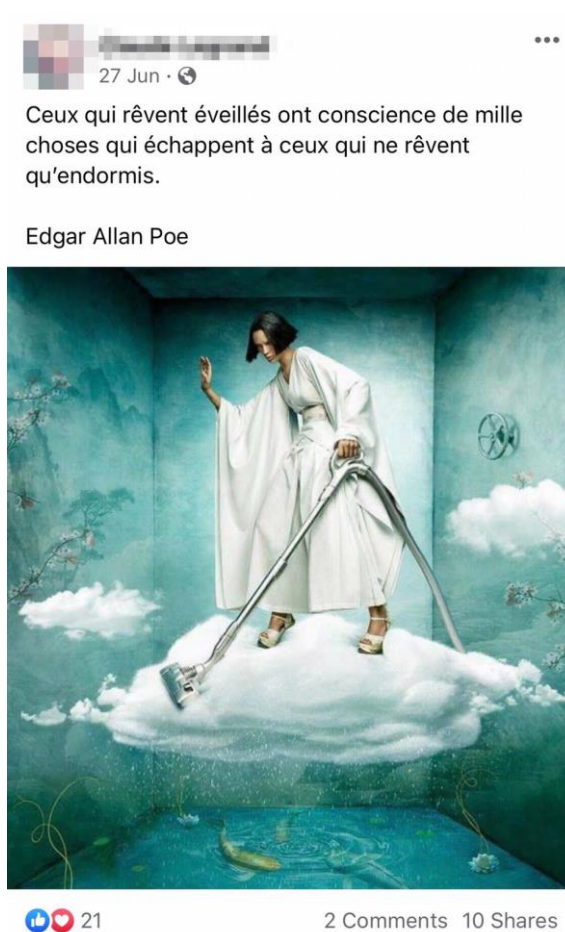
O post 2 foi encontrado pela #drummond. Nele se verifica um excerto do poema “A flor e a náusea” do livro “A rosa do povo” do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade (2006). O enunciador é uma atriz brasileira famosa, o que pode ser comprovado pelo número de likes que o post recebeu. A imagem é uma foto tirada em contra-plongée, centralizada e manipulada, já que rosas não possuem ramos de cerca de arame farpado. Possui a linguagem da internet, que se comprova pelo emoticon da rosa e a citação do nome do poema em hashtag – ainda que de forma inversa – revelando o status que o post queria alcançar.

A imagem revela a ausência de laconismo, já que texto e imagem refletem a mesma temática, a flor. Assim, não há espaço entre texto e imagem, de forma que não resguarda mistérios: o entendimento do post é frontal e imediato. Já sobre o enquadramento, a figura da rosa é central, não sendo, portanto, uma ideia ou nova, mas que a cerca pontiaguda sai da esquerda em direção à direita

a fim de trazer justamente a informação da rosa: ela possui espinhos, mas é uma flor. O ator é o arame farpado pois dirige a rosa, que seria a ponta da flecha e o objetivo. O perfil isométrico-frontal causa um não-envolvimento do observador, já que é uma linguagem impessoal, próprio da linguagem científica a ser alcançada. Não há modulação na cor, sendo, portanto, direta e impactante. Sua angulação vista como se o observador estivesse olhando para cima revela uma ideia de superioridade da cena. O real é o arame e a rosa, e o ideal é o céu que está ao fundo. Observa-se também uma tensão entre natureza e artificialidade, já que embora haja uma forma circular do arame representando um crescimento orgânico, há a construção mecânica do arame que representa a artificialidade.

Ainda que seja um poema e seja retirado da #drummond, a mensagem provém de um emissor muito específico: uma atriz brasileira muito famosa. Assim, a cena englobante não é mais a literária, mas de uma cena maior, a artística, em que dialogam o teatro e a poesia num só domínio, já que são muito próximas. O *ethos* global da enunciadora e o *ethos* dela na rede social colaboram para alimentar um ao outro, de forma que a enunciadora tematizou a flor com a intenção de reforçar o seu *ethos* global numa rede social, mas que devido a sua composição complexa, o direito e o dever dos papéis do enunciador ficam um pouco fluidos. Assim, a cena genérica própria das redes sociais apaga a identidade própria da que seria uma cena genérica verbal, acabando com a sua hierarquia, classificação e reconhecimento. Ela se coloca somente de modo transitório, colocando em dúvida sobre sua estabilidade.

## FIGURA 9: POST 3



Fonte: *Facebook*

As traduções encontradas em Internet<sup>14</sup> para o texto da figura 9 são: “Quem sonha de dia tem consciência de muitas coisas que escapam a quem sonha só de noite.” Há também a tradução: “Aqueles que sonham acordados têm consciência de mil coisas que escapam aos que apenas sonham adormecidos”

Trata-se de um post de uma pessoa comum, francesa, mas com repercussão em escala global, visto que a privacidade do post está aberta a todos. Essa pessoa tem o hábito de postar sempre posts poéticos, postando poemas, frases de diversos autores franceses e não-franceses, colocando sempre uma foto artística ou um quadro por ela pintado. Seus posts têm boa repercussão no ambiente em que circula, recebendo sempre likes ou compartilhamentos. No caso do post 3, ela colocou uma imagem artística por

<sup>14</sup> Fonte: < <https://citacoes.in/citacoes/109035-edgar-allan-poe-quem-sonha-de-dia-tem-consciencia-de-muitas-coisas/>>. Acesso em: 24 out 2021.

meio de um desenho e que retrata o onírico ou uma cena absurda: uma mulher passando o aspirador numa nuvem, flutuando dentro de uma espécie de quarto fechado com uma lagoa na parte inferior do quadro. A mulher traça uma túnica branca e revela um certo estilo, como se fosse modelo, por ser esguia e com cabelos alinhados.

Apesar de haver uma cena na parte isométrica frontal, a imagem não causa repulsa ao observador já que: 1) a cena se estende desde a parte de baixo (a lagoa) até a parte de cima (o teto); 2) o tom azulado da imagem remete o observador ao sonho e calma, além de conter atores como as nuvens; 3) o objeto é o aspirador, remetendo a ideia de trabalho que se realiza durante o dia; 4) o Real que se estabelece com a lagoa é pano de fundo para cair para fora do sonho ao bater no teto, classificado como o Ideal. 5) à esquerda se vê arbustos que é o Velho, à direita se vê um registro como se a sala estivesse alagada e fosse necessário fechá-lo, representando a informação nova; 6) a mulher bem vestida é a atriz da ação, como se estivesse dançando em meio ao sonho realizado durante o dia; 7) a nuvem é a o pressuposto de toda a cena de ação, além de os outros elementos de cena já citados também contribuírem para o efeito de sentido, 8) a ação de aspirar a nuvem, remete à tensão em acabar com o próprio sonho durante a parte do dia, já que as roupas brancas remetem para este período. A imagem, enfim, apesar de ser imediata, possui inúmeros recursos semióticos para associar ao texto transcrito.

A cena englobante deste post é poética, já que não se consegue buscar o enunciador por ferramentas de busca, mas que provém de interesses mútuos ou hiperlinks que se acha o seu perfil público sobre poesia. Ainda que seja de língua francesa, o enunciador busca autores de outras línguas, fazendo interlocução com outras linguagens e elaborando a configuração dos seus posts. Além disso, o enunciador se interessa somente em postar poesias curtas ou frases para veicular na sua página pessoal de forma volumosa, adaptando a cenografia verbal para contribuir com o *ethos* do site. Assim, a cena genérica perde espaço outra vez para a cenografia digital, por haver componentes iconotextuais, arquiteturas e procedurais específicos. O *ethos* construído pelo coenunciador é desse modo apagado pois o *ethos* jovem, bem-informado sobre as tecnologias, adaptou-se ao discurso das redes, de forma a aplinar as

diferenças entre diversos tipos de discursos, sendo funcional e amigável ao site de apoio. Caso o enunciador pertença ao rol de amigos do coenunciador, a sua importância se altera, construindo-se um *ethos* à partir da sequência de posts lançados, o que fica evidente a preocupação com a sua imagem. Dada essa informação de importância como forma de destaque, o *ethos* é construído dessa maneira como se fosse o de uma pessoa pública.

### **3.2. Averiguação do impacto dos posts**

Quanto ao impacto dos posts, observamos que, pelos enunciadores se adaptarem ao modo reticular da página do *Facebook*, eles garantem a repercussão dentro do esquema de amizades, de alcance de popularidade ou de visualidade os quais a rede social pressupõe. Não se pode haver plena circulação de tais posts poéticos a fim de que os discursos circulem, mas, visto que é de natureza social, as mensagens contidas nos posts são mediadas sobretudo por pessoas que fazem uso das redes e, portanto, aplicando os conceitos de Kress & Van Leeuwen (2006), a afinidade ou a grande repercussão de um post poético depende do que cada grupo considera como Real para si e que isto muda de grupo para grupo, revelando o poder do que se pode se chamar Arte. Assim, embora com o *ethos* apagado, as pessoas possuiriam uma motivação em elaborar de maneira colaborativa mensagens com o poder de transformar por meio da Arte, adaptando a linguagem, pois se evidencia que nem tudo é ódio nas redes, muito menos as pessoas estão sem paciência ou têm necessidade de consumir a todo custo. Não só a linguagem que trabalharia a cognição, a sensação e a percepção dos usuários, mas a atenção, a memória e os modelos mentais também estão em jogo para que não só se venda um produto, mas que haja um desprendimento proposto por textos multimodais que circulem por essa rede.

## Conclusão

Pensando que a análise dos posts está aquém da estrutura acabada repleta de sentidos intangíveis ou que eles mudam de grupo para grupo a fim de revelar um inconsciente textual, concluímos principalmente que através da análise do discurso e da Semiótica, o sentido acaba sendo construído a cada formação na sociedade, sendo, portanto, o limite do sentido para os textos o próprio gosto que a pessoa carrega. Se depende do Real percebido pelo leitor, existe de fato uma separação entre imaginação e realidade, que, por meio da escolha da linguagem, do discurso e da tradução se apela para o gosto. Este é o resultado positivo dessa separação, sendo a fusão um dínamo para o ódio. O gosto possui o sentido quase absurdo percebido principalmente pelas interfaces digitais, mas que ainda sim lançam novos desafios às áreas do conhecimento. O sentido aqui estudado é verificado não só pela mudança de suporte, mas pela objetividade do leitor que recai ainda numa vontade interpretativa, tomando como princípio a percepção e o apaziguamento dos sentidos.

Quanto à manifestação de criação dos posts em busca de maior número de *likes*, existe, de acordo com o trabalho apresentado, um movimento muito amplo de transcrição/tradução/transcodificação/transdução, de maneira a ficar evidente a estabilidade de sentido graças a certos graus de objetivismo, lançados à mão na leitura dos textos. Essa objetividade seria o sentido mais abrangente, apoiado numa espécie de “maneira de dizer” em que é veiculado um texto multissemiótico de forma que se torna quase imperceptível. Assim, acreditamos que textos poéticos tais como os da rede social *Facebook* colaboram ou encaminham as pessoas à participação dos assuntos da sociedade, ainda que de forma sutil, sem a certeza e a estabilidade dos assuntos firmemente discutidos por ela. O discurso assim é passado na forma de texto multimodal e assim se perpetua para a distribuição na rede social. É, enfim, uma forma de interação social sutil que depende das maneiras de se dizer mantidas na linguagem.

De fato, uma pessoa que participa da circulação dos discursos tem maior palpabilidade do texto, inclusive na construção do *ethos* do enunciatário. Mas, como se trata da Internet, as pessoas que postam não são necessariamente figuras públicas, e os recursos multimodais, hipertextuais e de interface fazem

parte desse novo *ethos* não discutido pela sociedade ou não facilmente possíveis de discutir, mas que apenas se “sente” a por meio de uma “percepção”. A cenografia do digital, portanto, põe em xeque a concepção de *ethos* comumente feita.

É preciso pensar na linguagem por meio da percepção de quem faz o post. Quase que intuitivamente, o produtor do post elabora uma linguagem de forma a levar o leitor entender e perceber a expressão nela contida. De fato, podemos ver que, embora seja intercedido por tanto *hiperlinks* até distração ocasional do leitor, o produtor do post manteve a concisão na linguagem, no discurso e na tradução para estabelecer um vínculo de confiança com o leitor, de modo a não só o chamar a atenção, mas de criar uma relação endógena às redes que ainda se verifica regimento, centralidade, estabilidade e concisão. Embora seja um território multissemiótico, fazem parte da linguagem dos posts tais características devido ao estabelecimento de sentido. Assim, é por meio da linguagem, do discurso e da tradução que se firma a percepção, e o eixo que baliza o sentido alcançado por um texto e uma imagem selecionados se explica pela circulação dos discursos, do Real, que neste presente trabalho foi discutido sob a ótica do gênero do discurso, da cena de enunciação, do *ethos* e da gramática visual, aplacando os excessos, aparando as rebarbas e buscando o equilíbrio que vincula ao entendimento compartilhado. Sem dúvida, a escola não abrange certos níveis de forças de entendimento pelo Real mudar para cada pessoa, mas que ela não deixe de considerar a imaginação como uma capacidade humana.

É importante ressaltar que, por se tratar de uma rede – e ela possui relações dialéticas – é necessário dar sabor ao tempo para se estabelecer as verdadeiras conexões que trazem tal centralidade referida, principalmente considerando a maneira de se usar as redes sociais. Isso não é de praxe principalmente numa rede construída para ser a princípio de consumo imediato, mas se quisermos entender o que se passa nelas, é necessário relegar ao tempo de entendimento a maneira de se olhar. As redes, portanto, não são sobremaneira aleatórias, já que a dialética possui um fio condutor único.

É possível também pensar que, se a leitura resolveu problemas de contextualização no passado, é de se saber que a inteligência humana sempre

foi móvel e acidentada. Isto é, pode ser que não seja o sentido já dito abrangente que se estabelece também pelos rigores científicos, mas que o sentido levantado no ambiente instável das redes sociais reflita justamente como funcionaria o entendimento à parte da firmeza das colocações dos métodos científicos. Cabe então à percepção do usuário o sentido percebido, a fim de tornar um sujeito responsável pelo seu próprio entendimento, sendo suportado pelo contexto escolar de formação que se possa ter no ensino formal. É necessário dar o apoio bem como a liberdade interpretativa, fazendo-o afirmar dentro da escola a fim de que se discuta esses novos valores, além de sua conduta por todo o percurso de sua vida, seja no campo educacional, profissional e principalmente cultural. Afinal de contas, toda escrita acaba virtualizando, dessincronizando e deslocalizando.

## Referências

ADAM, Jean-Michel. **Análises textuais e discursivas**: metodologia e aplicações. Jean-Michel Adam, Ute Heidmann, Dominique Maingueneau ; Maria das Graças Soares Rodrigues, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi (orgs.). São Paulo: Cortez, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CAMPOS, Haroldo de (Org.) **Ideograma**: Lógica, Poesia. Linguagem. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

COSTA, M. A. F.; COSTA, M. F. B.. **Projeto de pesquisa**: entenda e faça. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GRILO, André. **Experiência do usuário em interfaces digitais**: compreendendo o design nas tecnologias da informação. Natal: SEDIS-UFRN, 2019.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T.. **Multimodal Discourse**: the modes and media of contemporary communication. London: MPG Books, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T.. **Reading images**: the grammar of visual design. Oxon: Routledge, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1988.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo Ed. 34, 2006.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Organização Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. Sírío Possenti, Maria Cecília Perez de Sousa-e-Silva (orgs.); tradução Adail Sobral. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: São Paulo, 2020.

MARCUSCHI, L.A. ; XAVIER, A.C. **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentido. São Paulo: Cortez, 2010.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo, Editora Schwarcz, 1997.

POE, Edgar Allan. **Eleonora**. Trad. Laura S. Azevedo. E-book. Literatura Descoberta, 2019.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Escrever, hoje**: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação. São Paulo: Parábola, 2018.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Textos multimodais**: leitura e produção. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

SERRES, Michel. **Hermes I**: La communication. Paris : Les éditions de minuit, 1969.

TÁPIA, M.; NÓBREGA, T.M.(orgs.) . **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.