



JOÃO PAULO SILVA BARBOSA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO HOMOSSEXUAL EM TÍTULOS DE FILMES
HOMOERÓTICOS TRADUZIDOS DA LÍNGUA INGLESA PARA O PORTUGUÊS
BRASILEIRO, EM SUA RELAÇÃO COM AS IMAGENS UTILIZADAS NA
PRODUÇÃO DO MATERIAL DE DIVULGAÇÃO**

São João del-Rei

Setembro de 2016



JOÃO PAULO SILVA BARBOSA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO HOMOSSEXUAL EM TÍTULOS DE FILMES
HOMOERÓTICOS TRADUZIDOS DA LÍNGUA INGLESA PARA O PORTUGUÊS
BRASILEIRO, EM SUA RELAÇÃO COM AS IMAGENS UTILIZADAS NA
PRODUÇÃO DO MATERIAL DE DIVULGAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Discurso e Representação Social.

Orientador: Dr. Cláudio Márcio do Carmo.

São João del-Rei
Setembro de 2016



JOÃO PAULO SILVA BARBOSA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO HOMOSSEXUAL EM TÍTULOS DE FILMES
HOMOERÓTICOS TRADUZIDOS DA LÍNGUA INGLESA PARA O PORTUGUÊS
BRASILEIRO, EM SUA RELAÇÃO COM AS IMAGENS UTILIZADAS NA
PRODUÇÃO DO MATERIAL DE DIVULGAÇÃO**

Banca examinadora

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo — UFSJ (orientador)

Profa. Dra. Christina Ferraz Musse — UFJF (titular externo)

Profa. Dra. Luciani Dalmaschio — UFSJ (titular)

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

São João del-Rei

Setembro de 2016

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo, pelas palavras sensatas, pela humildade e por acreditar neste trabalho.

Aos professores do mestrado, pela generosidade e paciência.

Aos meus pais, pelo incentivo a minha formação acadêmica, pelo apoio diante dos momentos de desânimo.

Ao Richard, pela amizade e apoio diante das adversidades acadêmicas e da vida, pelas viagens divertidas que fazíamos toda semana até São João del-Rei.

Aos amigos da turma, em especial, Flávia e Sílvia, cujo companheirismo aliviou o fardo.

Aos amigos e familiares, por compreenderem minha ausência, durante o período em que realizei o mestrado.

RESUMO

Este trabalho investiga a representação social do homossexual em um *corpus* composto por 13 cartazes de filmes homoeróticos, traduzidos da língua inglesa para o português brasileiro. A natureza do *corpus* nos insere numa perspectiva multimodal e, por isso, relacionamos, em nossa análise, os elementos verbais e as imagens utilizadas na produção do material de divulgação. A análise do *corpus* mostrou que a representação do homossexual oscilou entre estereótipos, subordinação e legitimação da conjuntura *queer*. Dessa forma, a pesquisa sinaliza que a representação dos sujeitos *queer* em cartazes de filmes homoeróticos pode ser um reflexo de indicadores sociais ligados à figura do homossexual, na sociedade brasileira. A análise que desenvolvemos evidenciou como o discurso patentado da heterossexualidade ainda agencia a representação de LGBTs, tratando-os, na maioria dos cartazes, como sujeitos subalternos. Por outro lado, vimos que o evento social da representação não é inflexível, pois as relações de poder, que o atravessam, podem promover instabilidade da ordem hegemônica. Quanto ao nosso principal eixo teórico, fundamentamo-nos nos conceitos de representação de Hall (1997), ampliados pelos pressupostos da Teoria *Queer* (BUTLER, 1998, 2002, 2003; MISKOLCI, 2009; PRECIADO, 2002, 2011), pelo dispositivo histórico da sexualidade (FOUCAULT, 1988) e pelas perspectivas do cinema *queer* (LOPES, 2005; LOURO, 2008; PAIVA, 2007). Para efetuar a análise discursiva do *corpus*, acolhemos o quadro tridimensional de Fairclough (2001a); utilizamos a Gramática do *Design* Visual, de Kress e van Leeuwen (2006), para sustentar a análise das imagens; recorreremos à Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e à base discursiva dos Estudos da Tradução (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, b) para subsidiar a abordagem dos elementos verbais.

Palavras-chave: representação social, conjuntura *queer*, filmes homoeróticos, discurso heteronormativo.

ABSTRACT

This report investigates the social representation of the homosexual in a *corpus* composed of 13 homoerotic film posters, translated from english to brazilian portuguese. The nature of our *corpus* inserts us in a multimodal perspective and, for this reason, in our analysis we related the verbal elements and the images used in the production of this promotional material. The *corpus* analysis showed that the homosexual representation oscillated among stereotypes, subordination and legitimation of the queer conjuncture. Thus, this research displays that the representation of the *queer* subjects in homoerotic film posters may be a reflection of social indicators associated to the homosexual image in brazilian society. The developed analysis evidenced how the heterosexuality patented discourse still touts the LGBT's representation, treating them as subaltern subjects in most posters. On the other hand, we noticed that the social event of representation is not inflexible, because the social power relation that cross it may promote hegemonic instability. Regarding to our main theoretical axis, we fundamented this work in Hall's concepts of representation, extended by the Queer Theory (BUTLER, 1998, 2002, 2003; MISKOLCI, 2009; PRECIADO, 2002, 2011), by the sexuality historical device (FOUCAULT, 1988), and by the queer cinema perspectives (LOPES, 2005; LOURO, 2008; PAIVA, 2007). In order to perform the *corpus* discursive analysis, we elected Fairclough's (2001a) three-dimensional framework; we employed The Grammar of Visual Design, by Kress and van Leeuwen (2006), to sustain the image analysis. Besides, we resorted to the Systemic Functional Grammar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) and to the discursive basis of Translation Studies (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, b) to subsidize the verbal elements approach.

Keywords: social representation, queer conjuncture, homoerotic films, heteronormative discourse.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08	
CAPÍTULO 1		
DA EPISTEMOLOGIA DA CULTURA AO CINEMA <i>QUEER</i>		
1.1 A cultura no interior das teorias de base sistêmico-funcional	12	
1.2 A identidade cultural sob a prerrogativa dos Estudos Culturais	17	
1.3 Representação social: uma reflexão sobre a (homo)sexualidade	20	
1.4 A Teoria <i>Queer</i>	25	
1.5 O cinema <i>queer</i>	28	
CAPÍTULO 2		
AS TEORIAS DE BASE SISTÊMICO-FUNCIONAL		33
2.1 A Teoria sistêmico-funcional de Halliday	34	
2.2 Preâmbulo do <i>design</i> visual	44	
2.3 Visão geral da Gramática do <i>Design Visual</i>	45	
2.3.1 Significado representacional	48	
2.3.2 Significado interativo	51	
2.3.3 Significado composicional	54	
2.4 Multimodalidade: problematização da Gramática do <i>Design Visual</i>	55	
2.5 Um giro pelos Estudos da Tradução	56	
2.6 A Análise Crítica do Discurso	63	
CAPÍTULO 3		
A REPRESENTAÇÃO DO HOMOSSEXUAL EM CARTAZES DE FILMES HOMOERÓTICOS		
3.1 O objeto da pesquisa	69	
3.2 Os procedimentos metodológicos	70	
3.3 Análise do <i>corpus</i> : a construção discursiva da figura do homossexual	73	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106	

REFERÊNCIAS DOS FILMES	110
------------------------------	-----

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A sexualidade é a força mais poderosa dos seres humanos. E nascer com uma sexualidade proibida deve ser agonizante (*Ninfomaníaca*, Volume II).

Segundo o Grupo Gay da Bahia (GGB, 2014)¹, dos assassinatos de transexuais ocorridos em todo o mundo em 2013, 50% foram cometidos no Brasil. Em 2014, ocorreram 326 homicídios envolvendo a população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais travestis, transexuais e transgêneros) em nosso país. Um assassinato a cada 27 horas. São Paulo e Minas Gerais registraram, em 2014, os maiores índices de assassinatos da população LGBT. Em termos relativos, os estados da Paraíba e do Piauí, com suas respectivas capitais, configuram os maiores riscos de vida aos homossexuais. Por décadas, a região Nordeste liderou a maior ocorrência de crimes contra LGBTs, mas, em 2014, a região Centro-Oeste superou esse índice. Os relatórios do GGB (2014) mostram que a intolerância aos homossexuais mata, o que fez do Brasil, segundo agências internacionais, o país campeão de crimes homo-transfóbicos.

Agonizamos por nascer com uma sexualidade proibida — conforme sinaliza a epígrafe extraída do filme *Ninfomaníaca Volume II* (2014), do diretor Lars von Trier — em uma sociedade estruturada em torno de um sistema cultural que institucionaliza condutas, regras e valores numa espécie de código de ética. As normas estabelecidas sustentam-se em práticas discursivas hegemônicas e são disseminadas por instituições controladoras e reguladoras do discurso: a justiça, a medicina, a religião, a pedagogia, a família, entre outras.

Os grupos que convivem no mesmo espaço social, naturalmente, não são uniformes e nem sempre comungam de diretrizes estipuladas que lhes são

¹No Brasil, ainda não dispomos de um órgão governamental oficial que registra, através de estatísticas, os homicídios por homofobia. O Código Penal brasileiro não configura a homofobia como crime e o Projeto de Lei nº 122 / 2006 que propunha a criminalização da homofobia foi arquivado, após tramitar por mais de duas legislaturas. Atualmente, os dados sobre crimes cometidos contra homossexuais no Brasil são compilados e divulgados pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), uma associação não-governamental de defesa dos direitos humanos da população LGBT, fundada em 1980. O GGB integra o Comitê Internacional dos Direitos Humanos de Gays e Lésbicas e divulga anualmente um relatório de assassinatos de homossexuais no país, sendo que o último a que tivemos acesso foi o de 2014. O banco de dados do GGB é constituído a partir de notícias de jornal e da *internet* e tudo indica que os números devem ultrapassar as estimativas, pois muitos crimes são simplesmente classificados como homicídio, descartando a possibilidade de homofobia. Enquanto a homofobia não for criminalizada, os números tendem a ser camuflados.

impostas. A diversidade, em seus muitos níveis, corrobora para que outras práticas discursivas surjam e atuem de modo nem sempre pacífico com os discursos normatizados. Uma reação imediata contra o discurso hegemônico acontece, por exemplo, quando representações sociais estigmatizadas e generalizadas são conferidas às, assim chamadas, minorias.

Motivados pelo interesse em representações sociais de grupos sexuais marginalizados pela heteronormatividade, estabelecemos como tema desta pesquisa: a representação social do homossexual em títulos de filmes homoeróticos traduzidos da língua inglesa para o português brasileiro, em sua relação com as imagens utilizadas na produção do material de divulgação. Acreditamos que esse tema pode problematizar a representação social do segmento homossexual em práticas discursivas da tradução de títulos de filmes homoeróticos², em articulação com elementos imagéticos do material de divulgação.

Investigar esse tema pode nos levar, entre muitas possibilidades, a alguns indicadores sociais — preconceito, discriminação, homofobia; liberdade sexual, respeito e aceitação às diferenças; mascaramento (*viver no armário*) — intimamente relacionados à situação do homossexual em seu meio social e aos processos tradutórios e cinematográficos a ele vinculados. Muitos trabalhos já foram produzidos na área de tradução da literatura gay (HARVEY, 2000; RODRIGUES JÚNIOR, 2006a) e do cinema homoerótico (LOPES, 2005; LOURO, 2008; PAIVA, 2007), os quais, inclusive, serviram de base para elaboração de nossa pesquisa. Explorar a representação social a partir do tema apresentado pode agregar o conjunto de estudos sobre a homossexualidade e também fomentar a pesquisa na área.

Nossa pesquisa se apresenta em três capítulos e, por mobilizarmos muitas teorias, dividimos cada um deles em seções. O primeiro capítulo, *Da epistemologia da cultura ao cinema queer*, dispõe de cinco divisões. Em *A cultura no interior das teorias de base sistêmico-funcional*, discutimos o valor semântico e o deslocamento conceitual da palavra *cultura* (ALVES, 2010) e o seu papel no interior das teorias sistêmico-funcionais (CARMO, 2014). Em *A identidade cultural sob a prerrogativa dos Estudos Culturais*, abordamos a identidade sob a ótica discursiva (HALL, 2003).

²O termo *homoerótico*, no âmbito de nossa pesquisa, refere-se exclusivamente às relações (sociais, amorosas, familiares) de homossexuais colocadas como temática de filmes. O uso dessa expressão não incorpora, em nosso trabalho, traços do discurso erótico ou pornográfico.

Na seção *Representação social: uma reflexão sobre a (homo)sexualidade*, percorremos os meandros da representação social de base discursiva (HALL, 1997), perfilamos algumas noções de discurso (FOUCAULT, [1969] 2012), apresentamos o dispositivo histórico da sexualidade (FOUCAULT, [1976] 1988) para tratar, em seguida, da homossexualidade (FRY e MACRAE, 1985).

Tratamos, em *Teoria Queer*, da construção discursiva da sexualidade e da postura contra-hegemônica da Teoria *Queer* perante os sistemas binários e totalitários do sexo e do gênero (BUTLER, 1998, 2002, 2003; MISKOLCI, 2009; PRECIADO, 2002, 2011). Por fim, retratamos, na seção *Cinema Queer*, alguns fundamentos do cinema e do discurso cinematográfico no pós-*virada cultural* (XAVIER, 1983; SORLIN, 1985; KORNIS, 1992; RIVERA, 2008; FERNANDES; SIQUEIRA, 2010) e os aparatos do cinema *queer* (LOPES, 2005; PAIVA, 2007; LOURO, 2008).

Dividimos o segundo capítulo — *As teorias de base sistêmico-funcional* — em seis seções. Em *A teoria sistêmico-funcional de Halliday*, adotamos Halliday e Matthiessen (2004), Cunha e Souza (2011), Fuzer e Cabral (2014) para explorar a produção de significados (relação entre estratos da linguagem, texto e contexto), as metafunções da linguagem e o sistema de transitividade. Nas seções *Preâmbulo do design visual* e *Visão geral da Gramática do Design Visual*, discorremos sobre a sintaxe visual, partindo de Kress e van Leeuwen (2006) e buscando subsídios em Carmo (2014).

Em *Multimodalidade: problematização da Gramática do Design Visual*, apontamos algumas fragilidades da teoria de Kress e van Leeuwen (2006) e propusemos algumas perspectivas para trabalhar textos multimodais. Em *Um giro pelos Estudos da Tradução*, apresentamos um panorama da linha discursiva dos Estudos da Tradução. Partimos da Linguística de *Corpus* (KENNY, 1998; PAGANO, 2000; BRAGA; PAGANO, 2011; FERRGUETTI; FIGUEREDO; PAGANO, 2011) para nos concentrar na abordagem discursiva de Rodrigues Júnior (2006a, b), com a complementação de Harvey (2000).

Abordamos, em *A Análise Crítica do Discurso*, os pressupostos da ACD (FAIRCLOUGH, 2001a, b, 2003, 2005; MAGALHÃES, 2001; MAGALHÃES; PAGANO, 2005), com enfoque na concepção tridimensional de discurso (texto, prática discursiva e prática social). O terceiro capítulo — *A representação do homossexual em cartazes de filmes homoeróticos* — encontra-se fragmentado em

três seções, nas quais descrevemos o objeto da pesquisa, apresentamos os procedimentos metodológicos e analisamos o *corpus*, respectivamente. Encerrado o terceiro capítulo, dispomos as considerações finais.

Reconhecemos que, na atualidade, os homossexuais conquistaram mais visibilidade na sociedade brasileira. Os meios de comunicação, de certa forma, favoreceram e popularizaram a conjuntura homossexual quando se dispuseram a explorar, em sua programação, a temática gay. As paradas do orgulho gay, cuja repercussão atinge dimensões internacionais, além de exibirem um espetáculo de performances e ativismo, abriram espaço para discutir questões importantes para o segmento como, por exemplo, a criminalização da homofobia, representatividade política, conquista dos direitos civis, prevenção de doenças, entre outras.

Contudo, os dados divulgados anualmente pelo GGB não nos deixam esquecer de que o Brasil tem sido um território hostil para os homossexuais. O alto índice de violência contra LGBTs reflete o peso de práticas discursivas excludentes e preconceituosas que ainda preponderam em nossa sociedade. Já se discute uma transformação política em prol da diversidade, porém ainda há muitos obstáculos a serem suplantados.

Acreditamos que problematizar a representação do homossexual, nos trabalhos acadêmicos, pode ser um meio de operar uma mudança social e de despontar uma transformação política. Ao longo de nossa pesquisa, pretendemos investigar de que maneira os homossexuais são representados em cartazes de filmes homoeróticos e como essa representação pode se associar aos indicadores sociais de violência, estereotípiã, discriminação ou respeito à diversidade, no contexto cultural brasileiro.

CAPÍTULO 1

DA EPISTEMOLOGIA DA CULTURA AO CINEMA *QUEER*

1.1 A cultura no interior das teorias de base sistêmico-funcional

O largo uso da palavra cultura em nossa rotina social, bem como a sua aplicação em inúmeras áreas acadêmicas, exige de nós certos cuidados ao empregá-la. Ao longo deste capítulo, equilibramo-nos na difícil tarefa de evitar generalidades conceituais e de fugir do emprego reducionista do termo cultura. Tudo leva a crer que o melhor caminho não seja perseguir uma definição ideal de cultura, mas problematizar o significado da expressão ao longo da história e no interior das teorias onde se concentra nosso interesse. Nosso esforço não mira conceitos acadêmicos, pelo contrário, buscamos acompanhar os deslocamentos conceituais nas interfaces acadêmicas e nos percursos históricos. Nesse sentido, o pensamento de Hall (2003) acerca da identidade cultural acalenta nossa inquietação:

(A cultura) Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão a nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (p. 44, aspas do autor).

Alves (2010), antes de problematizar e traçar um mecanismo científico para investigar a cultura, faz uma reconstituição de suas definições e significados, percorrendo uma linha histórica dos gregos até os dias de hoje. O autor reconhece, assim como nós, a dificuldade conceitual, uma vez que cultura sofreu inúmeras variações semânticas ao longo do tempo. O trajeto que sintetizamos a seguir também foi realizado por Carmo (2014), que direcionou a cultura para o interior das teorias de base linguística sistêmico-funcional, buscando compreender o seu papel na produção de sentidos.

Para os gregos, a cultura estava relacionada a dois eixos: *paideia* (cultivo espiritual do indivíduo, educação, formação da personalidade, produção intelectual) e *areté* (virtude, perfeição moral). *Paideia* e *areté* elevavam o indivíduo e suas relações sociais. Já para os romanos, a *paideia* foi ampliada através do estudo da filosofia. A cultura torna-se, então, a soma entre a personalidade do indivíduo e um saber: *cultura animi*. Uma outra concepção latina para cultura é *cultus vitae* a qual designa diferentes usos e costumes entre as sociedades.

No período da Alta Idade Média, época de restrição dos saberes, a ideia de cultura era associada ao cuidado e ao aperfeiçoamento espiritual. Até o século XIII, o termo cultura (do latim *colere*) também era utilizado para se referir ao cultivo do campo. Nos séculos XV e XVI, o termo passa a se referir ao cultivo da língua, das artes e das ciências. Os humanistas / renascentistas resgatam o preceito greco-latino de cultura. O cultivo espiritual, oriundo do estudo da língua, das artes e das ciências, foi chamado pelos renascentistas italianos de *coltura*. Já no século XVII, no auge do pensamento cartesiano, havia apenas duas realidades: a do sujeito pensante (*res cogitans*) e a do mundo (*res extensa*). Segundo Descartes, elas não tinham contato entre si, sendo cultura o domínio do sujeito sobre a realidade do mundo.

O termo, no século XVIII, é empregado amplamente em diversas áreas com sentido de tudo que o homem produz e transmite de geração em geração. Em outras palavras, passa a designar o patrimônio universal dos conhecimentos e valores humanos. Na verdade, trata-se do momento histórico em que os conceitos, até então predominantes, passam a ser reformulados e / ou contestados. Surge, nesse momento, o conceito de *civilização*, que é resultante do desenvolvimento cultural. Na concepção alemã, cultura passa a definir as especificidades de cada comunidade, país, entre outros.

Para intelectuais iluministas (Voltaire, Diderot, Rousseau), cada cultura tinha sua validade e importância e a isso chamamos relativismo cultural. Mas o relativismo cultural não foi suficiente para eliminar o etnocentrismo e admitir a existência de uma enorme variedade cultural. O etnocentrismo, o eurocentrismo e o ocidentalcentrismo passam a avaliar o desenvolvimento cultural a partir do progresso, o que emperra o relativismo cultural.

A partir do século XIX, pensa-se no conceito científico de cultura sob preceitos objetivos e sistemáticos porque cultura: é natural do ser humano; é dotada

de causas e regularidades; pode proporcionar a formulação de leis. O conceito científico de cultura foi formulado, primeiramente, pela Teoria Evolucionista, a qual reduzia a diversidade cultural a estágios históricos. Entre os principais representantes dessa teoria, encontravam-se: Morgan (1818-1881), Tylor (1832-1917), Frazer (1854-1941). O nível cultural das diferentes sociedades podia ser assim calculado por uma escala evolutiva universal. São claros os valores inferior e superior, ao avaliar comunidades ou determinados grupos. Diversidade cultural aqui é vista como as desigualdades culturais no estágio evolutivo.

Uma crítica que fazemos à Teoria Evolucionista é que ela se baseia na percepção, desconsiderando o objeto inserido no mundo como modelo cultural constituído. Na década de 70, surge, então, uma teoria que muito se aproxima dos nossos anseios em relação ao termo cultura. Havendo uma preocupação em repensar os pressupostos teórico-metodológicos dos estudos sociais, colaboradores como Michel Foucault, Alfred Schütz, Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu contribuem para a formação de uma teoria construcionista.

Segundo os construcionistas, a cultura é diretamente relacionada à ação social. Os atores sociais são evidenciados em suas ações individuais e coletivas. Não há determinismo, como sugeriam os evolucionistas, mas o descontínuo. O ser humano não pode ser encerrado em padrões culturais, morais, físicos ou genéticos. Os resultados da ação humana na história são, por isso, incertos e imprevisíveis, longe de ser homogêneos. Dessa forma, o construcionismo não opera com modelos culturais nem conceitos fixos. Partidário dessa teoria, Alves (2010) propõe uma perspectiva de cultura bem próxima do pensamento de Hall (2003) e que também vem ao encontro de nosso ponto de vista:

(...), cultura é, antes de mais, o horizonte a partir do qual os atores sociais se engajam praticamente no mundo. Antes de se constituir como fato, cultura é experiência, um processo constante de formação humana (p. 44).

Diante da natureza complexa da cultura, enxergamos que o seu deslocamento conceitual, acadêmico ou histórico é um método sensato para associá-la às relações sociais e à produção de sentidos textuais. Carmo (2014), a fim de compreender o papel da cultura na produção dos efeitos de sentido, investiga sua atuação no interior das teorias de base sistêmica, entre elas a Linguística Sistêmico-Funcional, a Linguística Crítica, a Análise Crítica do Discurso, a Semiótica Social, a

Gramática Sistêmico-Funcional e a Gramática do *Design Visual*. Focaremos, a partir dos pressupostos do autor, a Análise Crítica do Discurso, a Gramática Sistêmico-Funcional e a Gramática do *Design Visual*, por fazerem parte de nosso corpo teórico.

Carmo (2014) coletou as ocorrências da palavra *cultura* (*culture*), a partir do radical (*cultur-*), nas obras *Discourse and social change* (FAIRCLOUGH, 1992), *An introduction to functional grammar* (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) e *Reading images: the grammar of visual design* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Em seguida, enquadrando-as nas categorias nome (núcleo do sintagma nominal, caso genitivo, sintagma nominal e sintagma preposicional), adjetivo, advérbio e verbo. Contabilizados os valores das ocorrências em tabela, o autor associou o ponto de vista quantitativo aos princípios teóricos da Análise Crítica do Discurso, da Gramática Sistêmico-Funcional e da Gramática do *Design Visual*.

A análise de dados nos revela uma baixa frequência de uso do termo *cultura* em *Discourse and social change*, se comparada, por exemplo, com a incidência de uso na Gramática do *Design Visual*. Os dados ainda mostram que a palavra ocorre em maior escala através da adjetivação, como forma de produzir e preservar o efeito de sentido de *cultura* como algo qualificador, mais especificado. A queda no uso da palavra se justifica, segundo o autor, pela concorrência do termo *social*; o *social* se apresenta mais tangível e local, enquanto a expressão *cultura* é mais totalitária, globalizante.

No escopo da Análise Crítica do Discurso, toda discussão em torno da *cultura* parte da política cultural com vistas à mudança social. Conforme Carmo (2014):

Essa análise pode ser corroborada pelo importante e crescente desenvolvimento da ACD a partir do pensamento sociológico e das Teorias Críticas (...). Avançando sob a égide política, em termos de negociações entre práticas sociais com vistas à intervenção na sociedade e na cultura, almejar a mudança social e cultural é enveredar-se pelo campo da política cultural (...) (p. 171).

O entrelaçamento entre cultura, sociedade e linguagem nos mostra que a política cultural não é estática, pois acompanha a dinâmica de transformação social, que é contínua e ininterrupta. O elemento *social* (local), assim, surge como uma parcela da *cultura* (global), sendo mais fácil acessar uma parcela do universal, em

vez do universal por inteiro. Por esse motivo, a Análise Crítica do Discurso não nos oferece um conceito ajustado de *cultura*, pois a *cultura* se transfere do campo conceitual para a esfera prática (política cultural, mudança social).

A frequência reduzida do termo em *An introduction to functional grammar* indica que *cultura* não configura dentro da Gramática Sistêmico-Funcional um ponto central de discussão. Carmo (2014) assevera que a notoriedade da palavra se dá a partir da nomenclatura contexto de cultura. Já em *Reading images: the grammar of visual design*, a incidência de *cultura* é farta, ocorrendo principalmente em nomes, adjetivos e sintagmas preposicionais. Ao comparar a ocorrência nas duas gramáticas, concluímos que a *cultura* tem pesos diferentes na sintaxe da língua e na das imagens.

Logo, percebemos que o fator cultural é visceral para a interpretação dos sentidos sociais expressos por imagens. Destacamos que:

Talvez isso motive conceituar cultura como uma fonte semiótica, uma vez que opera em nível semântico na produção dos signos semióticos e do sentido que devem ser compreendidos e interpretados em termos específicos dentro do *contexto de situação*, mas sempre em diálogo com algo superior, o *contexto de cultura*, (...) (CARMO, 2014, p. 185, itálico do autor).

Assim como na Análise Crítica do Discurso, a ocorrência limitada da palavra cultura na Gramática Sistêmico-Funcional se justifica pelo elemento social (local) que surge como parcela do cultural (universal):

O social, então, se faz a partir da noção de grupos, de uma porção / parcela da cultura que traz um tom de universalidade (...). Contudo, a dificuldade de trabalhar o universal nos termos da teoria proposta levou a um redirecionamento para o social como uma parte exequível e capaz de ser acessada, (...), sendo que subjaz um pensamento que relativiza o significado dos signos quando se assume que o significado não preexiste, mas é construído socioculturalmente, emergindo de um contexto mais localizado (de situação) no interior de outro mais abrangente (de cultura) (CARMO, 2014, p. 187).

Num primeiro momento, estranhamos, assim como o autor, que a Gramática Sistêmico-Funcional, legatária da Linguística Sistêmico-Funcional e tendo suas bases fundadas na Antropologia, valorizasse mais a estrutura linguística e não o texto em sua relação com o contexto de cultura. Perante o resultado da análise de dados, o autor reconheceu nas teorias sistêmicas uma crescente preocupação com o

elemento *cultura* nos estudos da linguagem, lançando como exemplo a Semiótica Social e dizendo ser um desafio trabalhar a língua(gem) e a cultura.

O trabalho de Carmo (2014) reforça a celeuma em torno de *cultura* apontada no início do capítulo; o elemento *cultura*, no interior das teorias de base sistêmica, oscila num espaço de tensão entre o local e o global, entre o particular e o universal. O autor atribui essa oscilação ao relativismo cultural iniciado nas ponderações antropológicas de Malinowski. Notamos um deslocamento da *cultura* (contexto de cultura) para o *social* (contexto de situação) na Análise Crítica do Discurso e na Gramática Sistêmico-Funcional. Ao nosso ver, a escolha pelo *social* não relega a segundo plano a *cultura*, essa postura apenas reflete a vastidão do circuito cultural e o *modus operandi* de sondá-la através de um de seus estratos.

O elemento *cultura* procede de diferentes maneiras, conforme a área de atuação do pesquisador. Ao se aprofundar na relação entre *cultura* e produção de sentidos textuais nas teorias sistêmicas, Carmo (2014) deparou-se com o embate entre o particular e o universal. Hall (2003), por sua vez, ao teorizar a identidade cultural e a representação social, sob o prisma dos Estudos Culturais, confrontou-se com os limites do nacional e do estrangeiro e com uma estrutura social organizada em torno da dominância e da subordinação. O desenvolvimento desse último ponto, inclusive, encontra-se na seção a seguir.

1.2 A identidade cultural sob a prerrogativa dos Estudos Culturais

Assim como ocorre em muitos outros fenômenos sociais, o conceito de identidade cultural e representação social é constantemente cambiado, por isso, intentamos colocá-lo à prova a partir dos subsídios dos Estudos Culturais. A identidade cultural e a representação social, por requererem o deslocamento das posições de poder, situam-se numa zona de tensão marcada pela dominação e por forças transruptivas resistentes à subalternização. Atentando-nos a isso, optaremos pelo efeito de provisoriedade, ao discorrer sobre a manifestação desses dois eventos sociais.

Os Estudos Culturais surgiram no cenário inglês e, de acordo com Hall (2003), paulatinamente, foram expandidos para o exterior num contexto histórico marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, pela independência de territórios afrocaribenhos colonizados pela Europa, por novos contornos da política

internacional, pela redefinição do papel do intelectual e das universidades, pelo alto fluxo diaspórico de africanos, caribenhos e asiáticos para países europeus, por mudanças econômicas cada vez mais afetadas pelo peso da globalização e do neoliberalismo. O intenso intercâmbio entre nacionalidades tão diferentes desencadeou discussões, não menos intensas, sobre raça, etnia e cultura. Estávamos diante de um modelo multicultural? Vivíamos plenamente o multiculturalismo? Como se definia a identidade cultural de um povo que, a cada dia, agregava novos territórios? Como os grupos seriam representados dentro da própria cultura, sendo que a mesma assimilava e era assimilada por outras formas culturais?

Essas indagações evidenciam o momento efervescente em que despontaram os Estudos Culturais, tendo Stuart Hall como um de seus principais expoentes. Como novo campo do saber, essa disciplina se envolveu com forças de mudança econômica e social, numa postura contra-hegemônica de rompimento com a espessa fronteira entre os grupos sociais dominantes e os dominados. Os intelectuais, amplamente envolvidos com as mudanças sociais e culturais, reconheciam a estrutura social como palco onde se celebravam a mistura cultural, a mestiçagem e o hibridismo.

Oriundos de uma grande diversidade de trajetórias, os Estudos Culturais abraçaram discursos múltiplos, compreendendo e validando diferentes conjunturas. Como exemplo, apresentamos a questão do feminismo, da raça e do gênero, representando a fratura dos discursos hegemônicos e o deslocamento do poder. As abordagens que propomos para a cultura e as suas implicações na identidade cultural exigem a descentralização do poder e cobram intervenção social porque a prática intelectual deve ser, acima de tudo, uma ação política. É nesse sentido que Hall (2003, p. 213) define os Estudos Culturais como um projeto e apregoa o embate entre as questões teóricas e políticas.

Sob a figura da diáspora, Hall (2003) nos permite visualizar a diversidade cultural e, dessa forma, abordar as identidades e as mediações culturais. Segundo o autor, a diáspora é a comprovação de que as identidades, afetadas pela desterritorialização (local, temporal, cultural), são múltiplas em sua essência. Entendemos, então, que identidade é um lugar que se ocupa, é o entrelaçamento entre a posição social e o contexto (HALL, 2003, p. 15-16). Cultura, numa concepção institucional, é a estrutura em que vivemos, algo subjetivo e pessoal (HALL, 2003, p. 413) e que está em constante processo de transformação.

O sincretismo cultural resultante da empresa da colonização e o deslizamento diaspórico de formas culturais configuram nossa identidade cultural (HALL, 2003, p. 33). Portanto, a identidade cultural não é inflexível, é sempre híbrida; as referências históricas onde costumamos nos posicionar são provisoriamente a nossa identidade, pois escolhemos uma posição, conforme aquilo com que nos identificamos no momento (HALL, 2003, p. 432-433).

Desde o final do século XX, mudanças estruturais vêm acometendo a sociedade, transformando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade. Essas transformações atravessam e remodelam o nosso curso histórico, nomeado, nas esferas intelectuais, como pós-moderno; a pós-modernidade se desvencilha das amarras iluministas, abandona a concepção de sujeito unificado em prol de um sujeito plural, inacabado e constantemente aberto a reformulações. Logo, a fragmentação e o descentramento são a grande marca do sujeito pós-moderno. Por isso, devemos pensar cultura e identidade enquanto discurso, o qual reformulamos e deslocamos, conforme a atuação de forças históricas, de nossas necessidades de configurar uma representação e de nossas posições sociais.

A problemática da identidade cultural nos conduz ao campo do Pós-Colonial, uma vertente dos Estudos Culturais, que revê a atuação do imperialismo europeu nos continentes americano e africano, analisando o impacto da empreitada colonial sobre os povos dominados, debatendo as interferências do colonialismo nas formações identitárias. Na prerrogativa pós-colonial, desencavamos discursos de dominação e de subalternização, no intuito de confrontá-los, através de forças disruptivas, e de empoderar as vozes subordinadas, até então, silenciadas e esquecidas nos cantos da estrutura social.

O Pós-Colonialismo sinaliza uma transição de dependência para independência, mostrando-nos, nos dias de hoje, os problemas decorrentes do legado colonial: marginalização, subdesenvolvimento, fragilidade econômica, entre outros. Atualmente, esses problemas configuram lutas sociais no interior de uma sociedade descolonizada; para compreendê-los, é necessário abolir o binarismo colonizador e colonizado e enveredar pela rede de complexidade entre os grupos sociais, a fim de acompanhar as mudanças sofridas nos mesmos desde a queda do imperialismo. Assim:

(...) o termo "pós-colonial" não se restringe a descrever uma sociedade ou época. Ele relê a "colonização" como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural — e produz uma escrita descentrada, diaspórica ou "global" das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. (...). "Global" nesse sentido não significa universal, nem tampouco é algo específico a alguma nação ou sociedade. Trata-se de como as relações transversais e laterais (...) complementam e ao mesmo tempo deslocam as noções de centro e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro (HALL, 2003, p. 109, aspas do autor).

O Pós-Colonial ativa o hibridismo, o sincretismo, a complexidade da identidade cultural, tentando transformar concepções fechadas de etnia, raça, gênero. Os movimentos transversais, transnacionais e transculturais superam os binarismos coloniais, não apenas reposicionando a dominação e resistência, mas investigando seus entremeios e nos mostrando que a identidade é construída no interior das relações de poder. Portanto, o Pós-Colonial nos impõe um problema de identidade, uma outra compreensão do mundo, desafiando uma estrutura de poder que insiste em perdurar na ordem social e em reduzir fatos e histórias.

1.3 Representação social: uma reflexão sobre a (homo)sexualidade

A partir das formas identitárias explanadas na seção anterior, ativamos no circuito cultural um evento fulcral a nossa pesquisa: a representação social. Para tratarmos desse fenômeno, é necessário conectar três elementos: o sentido, a linguagem e a cultura. Ao teorizar a representação a partir dessa tríade, Hall (1997) adotou o enfoque construcionista, reconhecendo, portanto, o caráter público e social da linguagem e a nossa capacidade, enquanto sujeitos providos de linguagem, de construir sentidos em nossas práticas discursivas. Em outras palavras, o enfoque construcionista assevera que os usuários da língua criam sentidos através de sistemas de representação.

O modelo construcionista de Hall (1997) percorre a teoria semiológica de Saussure e de Barthes, ancorando-se, porém, nas bases discursivas de Foucault. O autor lança, propositalmente, uma definição inicial um pouco limitada a respeito da representação: produção de sentido pelos membros de uma cultura, através da linguagem (vista, de modo geral, como um sistema de signos). De imediato, questionamos essa definição, pois acreditamos que as noções foucaultianas de

discurso podem ampliar os horizontes da representação. No entanto, faremos antes algumas pontuações sobre o sentido.

Podemos compreender o sentido através dos conceitos e imagens formados em nosso pensamento; os conceitos têm ligação com as coisas do mundo e variam de simples (natureza mais concreta, como pessoas, objetos) a complexos (natureza mais abstrata, como Deus, guerra, amor, por exemplo). O mapa conceitual e visual disposto em nossos cérebros nos permite interpretar o mundo de modo totalmente particular; quando convertemos os conceitos em linguagem, efetuamos a comunicação. Isso significa que sujeitos pertencentes à mesma cultura e usuários do mesmo código linguístico acessam de modo semelhante o mapa mental para interagirem.

A definição de representação que nos foi oferecida, de caráter puramente saussuriano, sofre algumas restrições e carece de implementação. O fato de pertencer ao mesmo sistema cultural e dispor do mesmo universo conceitual e linguístico não significa que o sentido esteja aprisionado na língua e livre de deslocamentos. Se consideramos simplesmente a representação como a produção de sentido através da linguagem, desprezamos que ele pode se deslocar dentro da mesma cultura, da história e das conjunturas sociais. Imbuído dos princípios construcionistas, Hall (1997) reconhece as contribuições de Saussure, todavia recorre a Foucault para desatar os nós que emergem.

Um signo linguístico não pode fixar sentidos e nem a língua, por si só, pode comandá-los; caso contrário, o processo de representação seria estático, transparente e linear. Assim como Hall (1997), enxergamos a representação como um sistema mais aberto e complexo, conectado às práticas discursivas e submetido a relações de poder. Distanciando-nos do enfoque semiótico, pensamos que o sentido aciona outras categorias, a saber: as formações discursivas, a história, a ideologia (esclarecemos previamente que não faz parte do propósito de nossa pesquisa explorar processos ideológicos).

Fundamentados em Foucault ([1969] 2012), asseguramos que não se produz discurso sem inscrevê-lo na História e, uma vez inscrito, o mesmo, advindo do interior de uma formação discursiva, cuja definição se encontra no parágrafo a seguir, sustenta as estruturas sociais. Entre os discursos deliberados por variadas formações discursivas, há os dominantes que: falam através dos sujeitos (posições-sujeito); instituem verdades; consolidam o poder; produzem o conhecimento; situam

o discurso do dominado; afetam a produção e a circulação de sentidos. O enfoque discursivo, diferente do semiótico, não trata a linguagem como fonte de sentido, mas o discurso; munido dessa perspectiva, Hall (1997) nos garante que, ao longo da história, alguns grupos sempre exerceram poder discursivo sobre outros.

Diante disso, avalizamos que a representação social é um produto discursivo cujo sentido é atravessado por regimes de verdade e por relações de poder e dominação. A formação discursiva, como matriz produtora dos discursos, de acordo com Foucault (2012), é um grupo composto de enunciados que se assemelham no sistema de dispersão social, reunindo objetos e enunciação sob uma regularidade. As muitas formas de representação presentes no espaço social são gestadas nas formações discursivas, porque nada tem existência ou ganha sentido fora do discurso.

Não intentamos obliterar a concepção semiótica, contudo a discursiva, dispondo de maior complexidade, oferece-nos mais mecanismos para abordar a representação social. Ao demarcar o Pós-Colonialismo como um braço dos Estudos Culturais, vislumbramos o quão delicado é manejar os traços das identidades, pois elas acionam forças poderosas — dominação, resistência, empoderamento, subordinação —, intimamente ligadas a problemas sociais. Questões como racismo, xenofobia, sexismo (misoginia, homofobia, transfobia) são, geralmente, nutridas por uma representação social distorcida e preconceituosa de grupos sociais, também chamados de minorias.

Como o objeto de nossa pesquisa é a representação social do homossexual, partimos da perspectiva dos antropólogos Fry e MacRae (1985) que discorrem sobre a homossexualidade no contexto brasileiro, desde a época de repressão aos dias de visibilidade da década de 80. Os autores, como provocação, afirmam que homossexualidade são "(...) as relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo" (FRY; MACRAE, 1985, p. 07), para, em seguida, rejeitar quaisquer conceituações, em função de acreditarem que a homossexualidade recebe diferentes tratamentos, conforme o lugar, a época e a segmentação social.

Os papéis sexuais são forjados desde muito cedo pela própria família; como o nosso patriarcado estipula o sistema binário masculino e feminino, o homossexual fica desalojado desse eixo. Vista como desajuste sexual, à homossexualidade eram atribuídos fatores biológicos e psicológicos, chegando a ser, na maioria das vezes, patologizada; inclusive, a partir do século XVIII, conforme

Foucault ([1976] 1988), a Medicina, a Psiquiatria e a Justiça ganharam força e poder discursivo sobre os homossexuais. Fry e MacRae (1985), por sua vez, aventam que a sexualidade, em suas muitas manifestações, deve ser tratada como um fato social e que o sistema binário de classificação só dificulta a integração de sexualidades ainda consideradas desviantes.

Apesar de o teto teórico de Fry e MacRae (1985) ser a década de 80, a prerrogativa dos autores se avizinham de Butler (1998, 2002, 2003), autora que nos insere na Teoria *Queer*, já na próxima seção. Afiançamos que binarismos (masculino / feminino, heterossexual / homossexual, homossexual ativo / homossexual passivo) operam a serviço de discursos sexistas, ignorando a diversidade sexual, sustentando preconceitos, subtraindo a legitimidade de minorias sociais. A sexualidade, essencialmente plural, extrapola roteiros pré-determinados pelas instituições sociais e reivindica transformações políticas.

Se hoje discutimos mais à vontade sobre as práticas discursivo-sexistas e intentamos, por exemplo, garantir a visibilidade de minorias, não significa que temos um problema recente ou que só agora fomos perturbados por ele. Tão antiga quanto o próprio homem, a história da sexualidade sempre esteve configurada em nossos discursos. Ao inquirir o sexo e a sexualidade como objetos do discurso, devemos, em conformidade com as diretrizes de Foucault (1988), compreender as forças que engendram o discurso, as produções do saber (que fazem circular informações, muitas vezes, equivocadas) e as produções do poder (que deliberam ou interdita práticas discursivas).

Segundo Foucault (1988), a partir do século XVIII e intensificando-se no XIX, a nossa vontade de saber despertou o discurso da sexualidade, tornando-o cada vez mais presente nas sociedades ocidentais. Reconhecida a importância econômica da reprodução — um país próspero precisa ser populoso —, houve uma incitação política em torno da sexualidade, atrelando-a ao desenvolvimento social e, assim, gradativamente, o discurso do sexo escapava dos fortes da moralidade rumo à racionalidade. Em torno do sexo foram regulados múltiplos discursos; o interesse da ciência pela sexualidade incentivava as pessoas a confessarem seus desejos, pois era latente a vontade de conhecer a verdade sobre o sexo.

Foucault (1988) contesta que nesse período tenha havido repressão ou que a sociedade suprimia a sexualidade, pois os discursos em torno do sexo afluíam vertiginosamente. Na verdade, nesse período, o que nos deu a ilusão de

repressão foi o peso que a moral vitoriana ainda exercia. Regulados por forças econômicas e políticas, os discursos do sexo empoderavam instituições (Medicina, Pedagogia, Justiça), produziam saberes (o sexo como fim reprodutivo; o sexo é atividade de adultos casados; heterossexualidade como norma; homossexualidade como desvio) e consolidavam poderes (tratamento clínico para os casos de homossexualidade e histeria, código proibitivo para o sexo). A esse respeito:

Pois essa colocação do sexo em discurso não estaria ordenada no sentido de afastar da realidade as formas de sexualidade insubmissas à economia estrita da reprodução (dizer não às atividades infecundas, banir os prazeres paralelos, reduzir ou excluir as práticas que não têm como finalidade a geração)? (FOUCAULT, 1988, p. 37).

Presenciamos a partir do século XIX uma eclosão de práticas discursivas da sexualidade destoantes do discurso normatizado em vigor. Imediatamente, a atuação implacável do poder — dificilmente declarada e poucas vezes percebida — encarregou-se de cercear os discursos emergentes, relegando-os à marginalidade, com a facilidade de que o exercício do poder se formula e encontra respaldo na lei (FOUCAULT, 1988, p. 84-85). Dessa forma, o discurso dominante ergue sua hegemonia e para compreendermos sua dinâmica devemos pensar que

(...) o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (FOUCAULT, 1988, p. 89).

O discurso do dominado não é negligenciado, apenas. Normalmente, os sujeitos subalternizados são representados como abjetos, desviantes, degenerados. A relação de poder que atravessa os discursos instaura a dominação; os Estudos Pós-Coloniais nos asseguram, porém, que onde há dominação há resistência. O discurso de resistência passa pelo enfrentamento de se fazer legítimo e de dismantelar a representação social estigmatizada imputada aos sujeitos. A Teoria *Queer*, como outro desmembramento dos Estudos Culturais, atua contra as assimetrias sexistas, lida com a constante (re) construção de identidades e nos oferece suportes para problematizar e investigar a representação social do homossexual.

1.4 A Teoria *Queer*

A construção discursiva do sexo ganha impulso a partir do século XVII (FOUCAULT, 1988) e desde então os discursos vêm padronizando comportamentos sexuais e banindo as pluralidades. A normatização heterossexual aloca em zonas periféricas do discurso a homossexualidade, tratada como manifestação anômala e ininteligível. Mas a lógica pós-estruturalista (HALL, 1997) nos sensibiliza para um sujeito livre do cárcere da norma, descentrado, circunstancial e em permanente construção. Para compreendermos o sujeito pós-moderno e as sexualidades, precisamos reagir aos conceitos hegemônicos que, há séculos, vigoram.

A sexualidade permeia a ordem social contemporânea e os Estudos *Queer*, numa perspectiva contra-hegemônica, auxiliam-nos a compreender essa estruturação social, ao passo que intencionam destronar as demarcações da norma e do poder, questionar os lugares estáveis da sexualidade, desconstruir discursos naturalizados. Miskolci (2009) traça uma genealogia da Teoria *Queer* e discorre sobre o seu surgimento, no fim da década de 80, nos departamentos de Filosofia e Crítica Literária dos Estados Unidos, e sobre sua reação severa à visão sociológica das minorias sociais e dos gêneros.

Ao abordar em seus estudos a homossexualidade como minoria, a Sociologia consagrava o poderio heteronormativo e mantinha na subalternidade grupos que considerava minoritários, como gays, lésbicas e mulheres. O viés sociológico encarnava as tendências hegemônicas, preservando os padrões normalizadores e os paradigmas acadêmicos de um sujeito classificável. A Sociologia mantinha, segundo Miskolci (2009), a existência de sujeitos socialmente subordinados; a Teoria *Queer* irrompe nesse cenário, utilizando o desconstrucionismo para analisar os discursos produtores dos saberes sexuais, a fim de mostrar que as identidades são inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais.

A heterossexualidade, de acordo com Preciado (2011), deixou de ser uma prática sexual para se tornar um regime político e sua governabilidade, ainda sólida nos dias de hoje, impõe barreiras aos preceitos *queer*. Ao longo do tempo o dispositivo heteronormativo, através de discursos e práticas socioculturais, vem determinando as demandas e expectativas sociais e prescrevendo o que é normal, natural e aceito. Cabe-nos, então, amparados por Butler (1998, 2002, 2003) e

Preciado (2002, 2011), conhecer as práticas sociais que sexualizam — hetero ou homossexualizam — os corpos, os desejos, os atos, as identidades, a cultura, as instituições sociais. Adotamos, portanto, a sexualidade como um dispositivo histórico de poder (FOUCAULT, 1988) e a sexopolítica (PRECIADO, 2011) como controle da vida social através dos discursos do sexo³.

De acordo com Butler (1998), o desconstrucionismo *queer* trabalha com as ressignificações do sujeito e com a rejeição da ordem vigente; a desconstrução é um posicionamento político frente à dominância heterossexual masculina, possibilitando, ainda que seja através das fissuras sociais, a visibilidade de outras formas de sexualidade. Acompanhamos, a partir dos estudos *queer*, que a história da sexualidade sempre tratou como natural a força da norma e a fragilidade da resistência. Para nos aprofundar nas questões *queer* e compreender a hegemonia heterossexista, precisamos antes suscitar o que vem a ser o sexo e a identidade de gênero.

Segundo Foucault (1988), o sexo tem se mostrado, ao longo da história, um regulador dos corpos, fulminando, ao nosso ver, a concepção de gêneros e de representação social; Butler (2002, 2003) e Preciado (2002), nesse sentido, asseguram-nos que sexo e gênero possuem naturezas completamente diferentes. O sexo é associado à anatomia genital, à materialidade do corpo, já o gênero é um ato performativo construído socialmente. O gênero não possui vínculos genitais, pelo contrário, ele se impõe sobre a superfície do corpo e tem enfrentado, conforme já discutimos, pressões de ordem heterossexual e masculina. Logo, pretendemos retirar dos gêneros a passividade diante da autoridade compulsória heterossexista e buscar ressignificações para além dos binarismos.

A materialidade do corpo, segundo Butler (2002), é uma zona discursiva, por isso, o corpo sexuado tem sido regulado por sistemas binários, vetorizando forças dentro do próprio discurso. A relação entre dominação e resistência que se

³Foucault (1988) chama de *dispositivo sexual* os discursos do sexo e as práticas sociais. O autor não aborda a problemática dos gêneros sexuais, talvez porque essa questão não fosse emergente na época em que lançou *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Preciado (2011) opta pelo termo *sexopolítica*, o qual designa os discursos do sexo que agem no controle da vida social. Para a autora, as noções de sexo precisam ser ressexualizadas, pois "O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade" (2011, p. 12). Na concepção da sexopolítica, os corpos e as identidades *queer* são potências políticas e não meros produtos dos discursos sobre o sexo. A noção de gêneros, de acordo com Preciado (2011), é crucial para a fabricação histórica e cultural da diferença sexual. Não vemos antagonismo entre os termos *dispositivo sexual* e *sexopolítica* e, por tratá-los como complementares, adotamos sem reservas as perspectivas teóricas dos dois autores.

estabelece nos ilustra que as práticas discursivas do sexo resultam em exclusão e não em legitimação das diferenças. A heterossexualidade masculina, coroada como origem e parâmetro da sexualidade (BUTLER, 2002, p. 91), provoca no interior dos discursos marcas de exclusão e repressão. O nosso imaginário arraigado em torno da morfologia fálica nos impõe dificuldades para aceitar outras sexualidades e compreender os gêneros.

A identidade de gênero resulta de uma construção discursiva, visto que os significados culturais são assumidos pelo corpo; por isso, o desconstrucionismo *queer* (BUTLER, 1998) e o manifesto contrassexual (PRECIADO, 2002) nos orientam a contestar uma configuração naturalizada e assimétrica da sexualidade. As posições sexuais impressas ao corpo são uma atividade linguístico-discursiva; assim o discurso que efetua a heterossexualidade e consolida sua hegemonia exclui a homossexualidade através de um sistema de proibições. Isso se torna mais evidente quando pensamos que não existe a posição de sujeito fora e anterior ao discurso que a produz.

A segregação binária em uma cultura é fulminante em relação aos sujeitos *queer*⁴. A normatividade heterossexual tem poder de mandato sobre os corpos e se apresenta como única matriz de referência para a sexualidade, proporcionando, portanto, uma identificação caolha dos gêneros, através de ideais de masculinidade e feminilidade. O desafio *queer* e a contrassexualidade não buscam simplesmente ruir os construtos heterossexuais masculinos, mas abolir a estabilidade do sujeito, a uniformidade dos gêneros e o caráter totalizante da representação social. A Teoria *Queer* não representa um embate maniqueísta entre hetero e homossexualidade, pelo contrário, ela nos desperta para as múltiplas identidades que se constituem no processo histórico e nos alerta para uma transformação estética e política.

Quando nos dedicamos à representação dos grupos e subgrupos sociais, devemos subverter a ilusão de que a heterossexualidade é um gênero fundante e quebrar o paradigma de que o sexo biológico define o gênero. A representação social, conectada à identidade de gênero, deve ater-se às inscrições culturais, às experiências sociais e às expectativas políticas. Se a identidade de gênero encontra-

⁴No âmbito de nossa pesquisa, a expressão *sujeitos queer* engloba gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros, *drag queens*, *drag kings*, transexuais e tantas outras identidades de gênero que venham a surgir. A nomenclatura *sujeitos queer* aparece no artigo *Cinema e sexualidade*, de Louro (2008); achamos prudente adotá-la, devido ao trânsito de identidades que se manifestam no cenário pós-moderno e que não se enquadram em sistemas binários. Nesse mesmo sentido, Preciado (2011) lança a expressão *multidão queer*.

-se em permanente construção, a representação social, por conseguinte, está sujeita a cisões. Não se trata apenas de representar um sujeito *queer*, mas uma multidão *queer*, uma "diversidade de potências de vida", conforme nos orienta Preciado (2011, p. 18).

Se a identidade é um lugar de embate político, a multidão *queer* já sinaliza abalos na hegemonia heterossexual; os sujeitos *queer* abjuram a heteronormatividade e a pauta do gênero já não pode ser ignorada pelas instituições sociais. Consideremos que:

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias (PRECIADO, 2011, p. 14).

A multidão *queer* exige representatividade no cenário político, contribuindo, portanto, para a redefinição das paisagens sexuais .

1.5 O cinema *queer*

Xavier (1983), em *A experiência do cinema: antologia*, reúne uma coletânea de textos elaborados por diferentes teóricos num período que vai de 1916 a 1980, a fim de compilar as preocupações estéticas de cada época da produção cinematográfica. A antologia, dividida em três partes, aborda, na primeira, questões mais técnicas, como decupagem e montagem. A segunda parte se preocupa com a relação entre o espectador e a linguagem cinematográfica e com novas possibilidades narrativas. A terceira — cujo impacto age diretamente sobre nossa pesquisa — foca a influência do Marxismo, da Psicanálise e da Semiologia na experiência fílmica e na produção de discursos cinematográficos.

Para cada uma das três partes da antologia, Xavier (1983) elabora uma introdução diferente, da qual extraímos valiosas informações sobre o discurso do cinema. A partir da década de 1960, com a culminância de maio de 1968, os setores culturais de modo geral revisavam seus postulados sob a rubrica do Marxismo, da Psicanálise e da Semiologia. O cinema, por inscrever-se em um código cultural,

sofreu consideráveis transformações estéticas, as quais ressoaram vigorosamente sobre os filmes *queer*⁵.

Rivera (2008) advoga que a grande contribuição da Psicanálise para o cinema foi mostrar o trânsito do sujeito, as posições do eu; o cinema nos permite, de acordo com a autora e em termos lacanianos, refletir os efeitos do sujeito: "O cinema tem, sem dúvida, como uma de suas vocações, a reflexão sobre si mesmo, sobre a imagem, sobre o sujeito. Sobre a vida" (RIVERA, 2008, p. 65). Fernandes e Siqueira (2010), consoante com esse pensamento, alegam que a indústria cinematográfica constrói e posiciona os sujeitos, legitima algumas identidades sociais em detrimento de outras, autoriza e controla o espaço do lazer.

Sorlin (1985), enquanto historiador do cinema e situado num viés sociológico, adota uma visada semelhante à de Xavier (1983), ao conceber o filme como um produto cultural integrado à zona econômica. O capitalismo industrial, segundo o autor, deflagrou a expansão do cinema, mas, como contrapartida, submeteu, de forma negativa, a arte ao poder econômico. As leis do mercado, a cada dia, tornaram-se mais representativas na produção e na distribuição de objetos audiovisuais, interferindo principalmente na rede de correspondência, interação e projeção existente entre o filme e o espectador.

A partir do filão teórico que traçamos até o momento, aclaramos que a experiência estética dos filmes sempre esteve atrelada ao eixo de produção e consumo. O código cultural do cinema canalizava, portanto, a ordem social capitalista de atender aos anseios do espectador como forma de garantir a audiência do filme. O cinema, agenciado por leis mercantilistas, era governado por interesses dominantes e sofria interdições de poder. A Teoria *Queer* nos dá fortes subsídios para crer que a heteronormatividade, não diferente de outros setores sociais,

⁵Esclarecemos que, em momento algum, o nosso bojo teórico nos trouxe a nomenclatura *cinema queer*, Lopes (2005), porém, cita, em seu artigo, uma expressão semelhante e em inglês: *new queer cinema*. Diante da necessidade de um termo específico para nos referir às produções cinematográficas que exploram a identidade de gênero, adotamos as expressões *cinema queer* ou *filmes queer*. Ressaltamos que o *filme queer* tem uma propriedade mais abrangente (acolhe todas as identidades de gênero) e não é tratado como sinônimo de *filme gay* que, por sua vez, tem um caráter mais restrito, referindo-se aos relacionamentos homossexuais. Utilizamos com certa liberdade essas nomenclaturas nos limites de nossa pesquisa, contudo reconhecemos, principalmente a partir da leitura de Butler (1998, 2002, 2003), Miskolci (2009) e Preciado (2002, 2011), que *queer* possui uma dimensão semântica muito mais ampla. A prática de batizar filmes, conforme um conjunto de semelhanças (época, gênero ou estilo), é bastante recorrente em nosso senso comum, temos como exemplo: cinema *noir*, cinema *cult*, cinema de vanguarda, cinema independente, cinema *teen*. A própria indústria cinematográfica legitima o hábito de classificar (filmes de terror, filmes de comédia romântica, filmes de ficção científica, musicais, *road movies*, por exemplo). Frisamos, por fim, que essa nomenclatura pode perfeitamente ser recorrente em textos de que não fizemos uso.

hipotecava os filmes — e o continuou fazendo décadas a fio e ainda hoje percebemos esses efeitos na representação social dos sujeitos *queer*.

Concebemos o cinema como um artefato cultural gerador de significados que, ao nosso ver, educou o espectador dentro de uma (hetero)normatividade. Acolhemos, nesse sentido, o ponto de vista de Fernandes e Siqueira (2010), que tratam o cinema como pedagogia cultural:

(...) podemos afirmar que essa 'pedagogia' tem regulado de forma importante questões referentes à classe social, etnia, gênero e sexualidade. Através da construção de situações e personagens, o cinema cria certas verdades sobre a identidade dos sujeitos, sua sexualidade e identidade de gênero, que são apropriadas em uma dinâmica que inclui negociação de sentidos, ampliação dos repertórios ou aceitação de determinadas formas de ser como válidas (FERNANDES; SIQUEIRA, 2010, p. 102, aspas das autoras).

Depreendemos de Kornis (1992) que o cinema interfere na maneira como as pessoas concebem o mundo e agem na sociedade, por isso, além de pedagogizante, pode ser um veículo de mobilização social. Através do cinema cooptamos veios culturais que nos conduzem à problemática da representação social e, por esse motivo, coadunamos sua abordagem aos Estudos Culturais. Acreditamos que o aparato cultural cinematográfico — seja através dos filmes, seja através do material gráfico (cartaz) de divulgação —, mesmo afetado pela heteronorma, caminha rumo a uma política mais democrática e transversal em relação à identidade de gênero.

As colocações que fizemos sobre o cinema, até então, suscitaram os apelos comerciais, a contribuição da Psicanálise, as operações de mudança social e, vagamente, esbarraram na identidade de gênero. A partir de agora, intentamos abordar de forma aprofundada o cinema *queer* e, mais especificamente, a representação social dos sujeitos *queer* nos filmes e, posteriormente, nos cartazes de divulgação. Para executar nosso propósito, principiaremos do Código de Censura Cinematográfico e fundamentaremos nossa argumentação em Lopes (2005), Paiva (2007) e Louro (2008).

Instituído em 1934, o Código de Hays, também conhecido como Código de Censura Cinematográfico de 1930, impunha ao cinema norte-americano severas limitações. As prescrições do Código estabeleciam rígidos limites para os filmes e inibiam os produtores, com a justificativa de resguardar a moralidade e os valores

familiares. Temas como a sexualidade, a dança, o vestuário, os crimes, a nudez, os costumes eram rigorosamente avaliados pelos padrões de censura, com a alegação de que "O caráter sagrado do matrimônio e do lar será mantido" e com a proibição de "formas grosseiras de relação sexual", "adultério", "comportamento sexual ilícito" (HAYS, 1930).

O rigor do Código de Hays não impedia, no entanto, a ação de alguns produtores que insistiam em burlar a censura. A esse respeito, o jornal brasileiro de cinema Cine-Repórter, em publicação de 15 de janeiro de 1955, noticia o afrouxamento da censura:

Tem a mais curiosa significação o movimento que está registrando entre os produtores de cinema dos Estados Unidos, para alterar alguns dos artigos do célebre Código Hays, (...). Trata-se, na realidade, de um documento não apenas arcaico, pelos seus 25 anos de existência, como obscurantista e retrógrado (*sic*) e que tem exercido um verdadeiro freio contra as possibilidades de um mais livre progresso artístico nos filmes de Hollywood. (...). No curso desses 25 anos de sua adoção, entretanto, o Código foi recebendo emendas e alterações como consequência do que uma série de experiências foi revelando e principalmente porque vários de seus artigos se foram tomando letra morta em vista de muitos produtores e diretores os violarem audaciosamente ou habilmente (Cine-Repórter, 1955, p. 01).

Apesar das contestações de produtores, intensificadas na década de 50, a figura do homossexual dos anos 30 aos 50 era inexistente na indústria cinematográfica. Simplesmente a temática gay, ainda que secundária e velada, não seria aprovada pelos rigorosos padrões de censura do Código de Hays. O primeiro filme norte-americano com um personagem homossexual é lançado no circuito comercial em 1959. *De repente, no último verão* (*Suddenly, last summer*), uma adaptação da peça de Tennessee Williams, segundo Louro (2008), mostra um abrandamento da censura, no entanto a posição-sujeito-homossexual foi relegada a um lugar social de abjeção.

De acordo com Louro (2008), a temática da homossexualidade saíra do obscurantismo, mas carregaria ainda por muito tempo os resíduos de posição social desviante, imputados não só pelo cinema, mas por várias instituições que pulverizavam o discurso autorizado da heteronormatividade. A censura velada persistira ainda nas décadas de 60 e 70, no entanto afloravam os ideais de liberdade pregados pela Revolução Sexual. A partir dos anos 90, os filmes de cunho homossexual despontariam com mais vigor nas telas do cinema norte-americano e dos países que os consumiam.

Segundo Paiva (2007), o percurso dos filmes *queer* alternou momentos de ocultação e revelação, de censura e liberdade, conforme os acordos estabelecidos com empresas financiadoras e demais dispositivos de que dependia a sua realização. Insistimos no fato de que explorar a homossexualidade no cinema não resgatou por completo a identidade gay da marginalidade, pois percebemos, em muitos casos, que a representação de muitas personagens continuava carregada de rótulos e de estigmas sociais.

Romper estigmas, contudo, é mais difícil do que possa parecer. Reconhecemos que a representação do homossexual como figura frágil, vitimizada ou como sujeito caricato e afeminado é reducionista e estereotipada, assim como o é a imagem do gay musculoso, bem vestido e sucedido. O que propomos é a indefinição, a pluralidade, assim como salienta Louro (2008): "De qualquer modo, é inegável que se multiplicaram e diversificaram, no cinema e em outras instâncias culturais, as representações sobre a sexualidade (e sobre a homossexualidade)" (p. 87).

A esse mesmo respeito, Lopes (2005) reforça que a relação entre estereótipo, estigma e cultura marcou uma luta política e teórica contra uma imagem negativa e a favor de uma imagem positiva do homossexual. Mas essa estratégia, segundo o autor, conduziu a questão para um outro polo de estereotipia, as narrativas atuais constroem gays cada vez mais viris, idealizados e romantizados. Isso nos leva a refletir sobre o papel da cultura; o cinema reafirma uma representação social engessada dos sujeitos *queer* ou acolhe a diversidade? Pesquisar a representação social do homossexual é um exercício laborioso; abordar a sexualidade, os gêneros e as múltiplas possibilidades do sujeito exige muita dinamicidade do cinema contemporâneo. Não se trata simplesmente de diversificar as narrativas, mas de escapar das armadilhas do estereótipo, como salienta Lopes (2005).

As questões que alinhavamos no entorno da cultura (identidade cultural e representação social), da Teoria *Queer* e do cinema são fulcrais para principiarmos, no capítulo 3, uma sondagem de nosso objeto de pesquisa. Outro elenco teórico se faz necessário, no entanto, para realizarmos nossa empreitada. Abordamos, no capítulo que se segue, a Gramática Sistêmico-Funcional, a Gramática do *Design* Visual, os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso.

CAPÍTULO 2

AS TEORIAS DE BASE SISTÊMICO-FUNCIONAL

Opressão ou liberdade? Para arrolarmos uma discussão em torno dos princípios teóricos de Michael Alexander Kirkwood Halliday e da Gramática Sistemico-Funcional, resgatamos uma provocação presente em um título de Evanildo Bechara, autor que se dedica à Gramática Normativa da Língua Portuguesa. A alternância opressão / liberdade, na obra *O ensino da gramática. Opressão? Liberdade?*⁶, trata de questões relativas ao ensino de língua materna, entretanto lançamos essa antinomia a fim de pensar os padrões gramaticais em sua relação com a comunicação. Afinal de contas, os princípios da Linguística Sistemico-Funcional, enraizados na Antropologia, oferta-nos instrumentos múltiplos para sustentar a interação social e demonstrar suas potencialidades na produção de diferentes sentidos.

O nosso interesse pelos padrões gramaticais parte propriamente da observação dos usos que fazemos da linguagem. Interessa-nos, por exemplo: a construção dos enunciados, a seleção lexical, a percepção do contexto social, a funcionalidade das formas linguísticas, a representação do mundo a partir da experiência linguístico-discursiva. Nesse sentido, o constructo teórico de Halliday norteia nossas considerações acerca dos padrões gramaticais, uma vez que pensamos a língua não apenas por sua forma, mas sobretudo por sua função.

Com a obra *An Introduction to Functional Grammar*, Halliday e Matthiessen (2004) aventam que a linguagem é uma entidade viva e plena de significados, sofrendo interferência dos grupos que dela fazem uso, bem como da situação comunicativa que se faz presente nas mais diversas formas do trato social. A língua é um bem imanente do indivíduo, de sua comunidade e de sua cultura; através dela os usuários estabelecem vínculos com seus pares, representam o

⁶Nesta obra, Bechara evoca o coloquialismo, marca da comunicação contemporânea, e a crise escolar, destacando o papel do docente no ensino da língua materna.

mundo e satisfazem suas mais diversas necessidades. É por essa razão que a língua, nos moldes hallidayanos, é inseparável do contexto social.

A Gramática Sistêmico-Funcional (de agora em diante, GSF), tributária da Linguística Sistêmico-Funcional, fornece recursos para descrição da língua; seus mecanismos sociossemióticos tratam da léxico-gramática na interseção entre a semântica e o discurso; em outras palavras, o texto é pensado a partir do contexto social do qual emerge. Essa visão de língua e linguagem também perpassa a maior parte das bases que selecionamos como quadro teórico deste capítulo, entre elas: a Análise Crítica do Discurso, os Estudos da Tradução e a Gramática do *Design Visual*, sendo esta advinda dos princípios da Semiótica Social.

Em *An Introduction to Functional Grammar*, Halliday e Matthiessen (2004) estabelecem um tratado para o estudo da língua e da linguagem a partir de realizações léxico-gramaticais (metafunções). As metafunções da linguagem — ideacional, interpessoal e textual — são tratadas no âmbito da oração, no entanto esse limite tem se expandido à medida que outros campos do conhecimento recorrem à GSF para compor seu quadro teórico. A exemplo, temos a Gramática do *Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (2006), cujo escopo deixa de ser a oração para contemplar as imagens. Também podemos citar a Análise Crítica do Discurso — aqui, representada por Fairclough (2001a, b, 2003, 2005), Magalhães (2001), Magalhães e Pagano (2005) — cujo foco passa a ser o texto em articulação com o contexto social.

2.1 A Teoria sistêmico-funcional de Halliday

A partir de Carmo (2014) e de Fuzer e Cabral (2014), vislumbramos que, ao instituir o campo da Linguística Sistêmico-Funcional (de agora em diante, LSF), Halliday recebeu influências da Linguística, advindas das leituras de Firth, e da Antropologia, representadas por leituras de Malinowski, Boas, Sapir e Whorf, destacando-se o primeiro, de quem Halliday toma os termos contexto de cultura e contexto de situação. O antropólogo polonês Bronislaw Malinowski reconhecia a língua como uma das mais fortes e importantes manifestações culturais de um povo e sua base antropológica, por conseguinte, parte do princípio de que a língua está em constante relação com seu contexto social.

O linguista inglês John Rupert Firth apropriou-se dos princípios da Antropologia Social de Malinowski, transpondo-os para os estudos da linguagem. Halliday, então aluno de Firth, amplia o estudo da análise gramatical e, sustentado pelos alicerces da Linguística e da Antropologia, funda a LSF. As categorias léxico-gramaticais que sustentam essa perspectiva teórica se encontram sistematizadas em *An Introduction to Functional Grammar*, de Halliday, publicada em 1985 e revisada em 2004 por Christian M. I. M. Matthiessen. Estabelecido este breve preâmbulo, tomamos a língua como atividade social atrelada ao uso e a gramática como estrutura flexível forjada nas situações de interação social.

Halliday e Matthiessen (2004) abordam a língua inserida em seu contexto porque a mesma realiza funções externas ao sistema linguístico e essas funções se responsabilizam por moldar a organização interna e / ou gramatical. O modelo hallidayano opõe-se aos estudos formais de cunho mentalista, fortalecendo uma teoria de língua enquanto escolha, o que nos remete a duas ideias: cadeia (eixo sintagmático) e escolha (eixo paradigmático). As unidades sintagmáticas são realizações linguísticas presentes na organização da oração, enquanto as paradigmáticas estão relacionadas a um nível mais profundo da linguagem, como, por exemplo, as escolhas sintagmáticas realizadas pelos falantes.

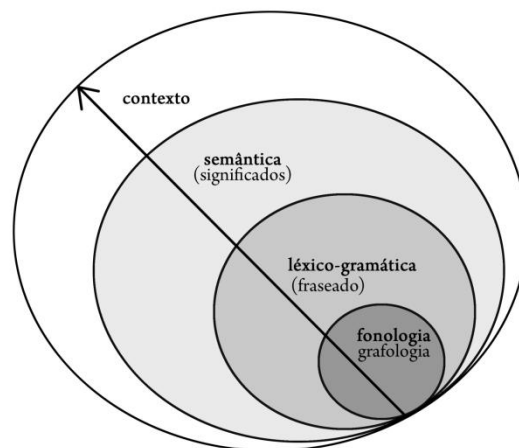
A partir das noções de cadeia / sintagma e escolha / paradigma, Cunha e Souza (2011) nos esclarecem o significado dos termos *sistêmica* e *funcional*, que caracterizam a abordagem linguística de Halliday. As autoras, ao tratar da transitividade e seus contextos de uso, explicam que o termo *sistêmica* se refere ao significado enquanto escolha, à linguagem como rede de opções que se entrelaçam; *funcional* já se refere aos recursos disponíveis para descrever, interpretar e fazer significados, aos usos que fazemos da língua inserida nos contextos de situação e de cultura. A esse mesmo respeito, Fuzer e Cabral (2014), que promovem uma introdução à Gramática Sistêmico-Funcional em Língua Portuguesa, reforçam que:

Ela (a Linguística) é *sistêmica* porque vê a língua como redes de sistemas linguísticos interligados, dos quais nos servimos para construir significados, fazer coisas no mundo. Cada sistema é um conjunto de alternativas possíveis que podem ser semânticas, léxico-gramaticais ou fonológicas e grafológicas. É *funcional* porque explica as estruturas gramaticais em relação ao significado, às funções que a linguagem desempenha em textos (FUZER; CABRAL, 2014, p. 19, itálico das autoras).

A teoria sistêmico-funcional de Halliday possibilita-nos descrever as estruturas da linguagem e compreender os mecanismos que produzem os significados de um texto. De acordo com Halliday e Matthiessen (2004), toda recorrência às formas linguísticas é funcional porque mostra a nossa necessidade de agir através da língua em nosso meio social e esse uso que fazemos aponta para as nossas escolhas — conscientes ou não — dentro das possibilidades que o sistema linguístico nos disponibiliza. A nossa escolha por determinadas palavras ou as combinações que efetuamos, inseridas em contextos específicos, produzem significado e é em torno dele que devemos nos concentrar.

Sob a ação do contexto, a estrutura gramatical da língua se mobiliza para produzir significados. Calcados nesse pensamento, Halliday e Matthiessen (2004) conceituam linguagem como um sistema semiótico composto por estratos. Abaixo, a Figura 01 nos permite apresentar, esquematicamente, cada um dos estratos da linguagem.

Figura 01: Estratos da linguagem



Halliday; Matthiessen (2004, p. 25). Adaptada.

Os estratos fonológico / grafológico, léxico-gramatical e semântico diferenciam-se quanto à ordem de abstração e quanto à diversidade funcional, contudo são interligados, interdependentes e envolvidos por um contexto. A fonologia e a grafologia são sistemas de sonoridade e grafia, respectivamente, e permitem a realização da léxico-gramática, a qual é um sistema de fraseado (estruturas gramaticais e itens lexicais). A partir da léxico-gramática, realiza-se a semântica, que é o sistema de significados. A seguir, a Figura 02, que remonta a

Saussure ([1916] 1974), elucida a relação entre os eixos sintagmático e paradigmático e os estratos da linguagem.

Figura 02: Relação entre os estratos da linguagem e os eixos sintagmático e paradigmático

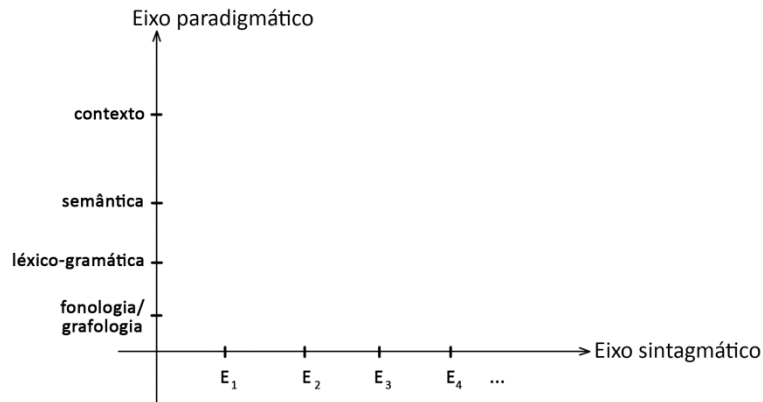


Figura elaborada a partir de Halliday e Matthiessen (2004) e Saussure (1974).

Os estratos da linguagem, compostos por sistemas (sonoridade, grafia, fraseado, significado), ocupam o eixo paradigmático (escolha), pois figuram os padrões ou regularidades, mostrando que elemento pode assumir o lugar do outro. A estrutura / oração, combinações de formas linguísticas (E₁, E₂, E₃...), ocupa o eixo sintagmático, apontando o que poderia ou não ser combinado.

Na Fig. 01, apresentamos separadamente os estratos da linguagem, mas é importante esclarecer que os sistemas se realizam em conjunto e nem sempre é possível percebê-los sob a forma de ação isolada. A conexão entre os estratos da linguagem resultam na unidade do texto, possibilitando relações mais complexas, como as de coesão e coerência. Quando empregamos o termo texto, temos ciência de que se trata de uma unidade ampla composta por muitos sistemas. Nesse sentido, acreditamos que o conceito de texto, trazido por Halliday e Matthiessen (2004, p. 03), na abertura do capítulo 1 (*The architecture of language*), fortalece a compreensão dos estratos da linguagem: "O termo 'texto' se refere a qualquer instância de linguagem, em qualquer meio, que faz sentido para alguém que conhece a linguagem" (aspas dos autores)⁷.

A produção textual é circulada pelo contexto que tem impacto direto sobre o propósito comunicativo e sobre a significação. Quando nos detemos no texto,

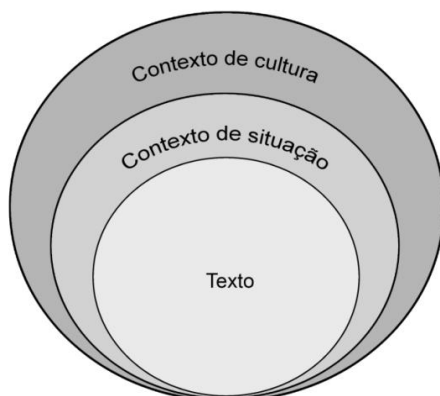
⁷Nossa tradução de "The term 'text' refers to any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language".

precisamos pensar também no seu entorno, pois o uso funcional da linguagem tem estreita relação com o meio social. Nesse sentido, Halliday e Matthiessen (2004) nos apontam o contexto de situação e o contexto de cultura, sendo o de situação o ambiente imediato onde o texto acontece; mais amplo, o contexto de cultura abraça o ambiente sociocultural, o que inclui ideologia, convenções sociais e instituições (família, escola, religião etc.). Nesse macrocontexto, encontram-se reunidos todos os significados possíveis de produzir sentido na cultura em questão. Ao contexto de cultura, os autores aliam a noção de gênero; ao contexto de situação, associam a ideia de registro.

As práticas de linguagem — de acordo com a concepção bakhtiniana — cumprem propósitos comunicativos específicos e mantêm uma estrutura, um perfil comum para os textos orais ou escritos. A isso damos o nome de gênero. Os gêneros estão diretamente relacionados à cultura em que foram criados; para cada propósito social, temos uma estrutura distinta (gênero). Podemos resgatar da área educacional alguns exemplos de gênero a fim de ilustrar nossa conceituação: palestra, narração de futebol, aula expositiva, debate, entrevista, pôster de divulgação de filmes, entre tantos outros. Em relação ao registro, o gênero é mais estável, pois se constitui de práticas, crenças e valores consolidados e partilhados pelos grupos sociais. O registro, por se localizar no nível mais imediato do texto, apresenta variáveis, definidas por Halliday e Matthiessen (2004) como: campo, relações e modo. São essas variáveis que oferecem ao registro propriedades discursivas.

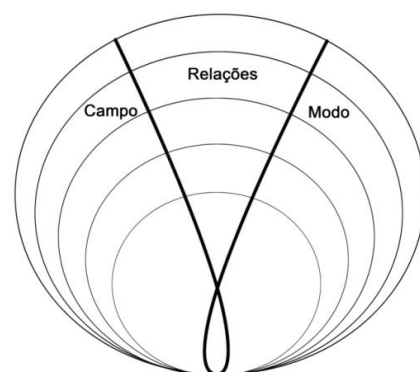
A seguir, a Figura 03 ilustra a relação entre o texto e os contextos. A Figura 04 representa as variáveis do contexto de situação.

Figura 03: Texto em contexto



Fuzer; Cabral (2014, p. 25).

Figura 04: Variáveis do contexto de situação



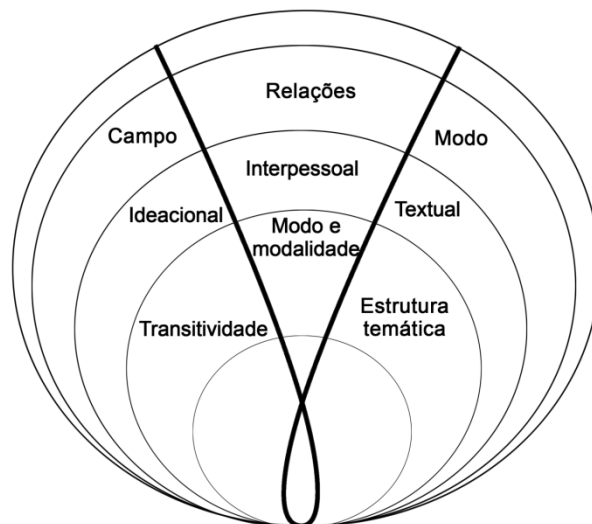
Fuzer; Cabral (2014, p. 29).

Assim como mostra a Fig. 04, o campo é marcado pela atividade realizada pelos participantes, pela natureza e pelo objetivo da ação social em andamento. As relações são caracterizadas pela interação social dos participantes, como: natureza dos papéis que desempenham, relação hierárquica entre eles, distância social, grau de formalidade. Por fim, o modo trata das funções da linguagem na constituição dos significados; faz parte do modo: papel da linguagem (constitutiva ou auxiliar), canal (gráfico ou fônico) e o meio (oral, visual, escrito, não verbal).

Antes de abordar a léxico-gramática, devemos sintetizar alguns princípios da teoria sistêmico-funcional: a linguagem é um processo social; a estrutura da linguagem pode ser descrita em seu uso; os elementos linguísticos nos permitem localizar no texto as variáveis do contexto de situação. Calcados nessa síntese, Halliday e Matthiessen (2004) nos apresentam três grandes categorias léxico-gramaticais chamadas, comumente, de metafunções.

Ao apresentar as metafunções, os autores estabelecem a oração como escopo. A oração, vista como unidade multifuncional, permite o cumprimento de alguns propósitos: compreender o meio; relacionar-se com os outros e organizar informações. Esses propósitos estão respectivamente ligados às metafunções ideacional, interpessoal e textual. As metafunções possuem estreita relação com as variáveis do contexto de situação, como podemos notar na Figura 05.

Figura 05: Metafunções e os sistemas léxico-gramaticais



Fuzer; Cabral (2014, p. 33).

A metafunção ideacional se associa à variável do campo e se responsabiliza pela materialização de experiências de mundo dos usuários da língua (sensações, pensamento, atos, comportamento etc.). A oração, na perspectiva ideacional, é vista como representação e configura um sistema de transitividade. A transitividade, por sua vez, constitui-se dos seguintes elementos: participantes, processos e circunstâncias.

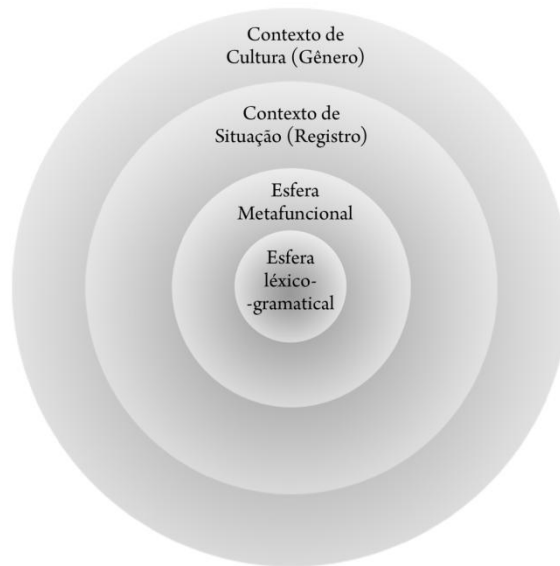
A metafunção interpessoal se liga à variável das relações, materializando-se nos eventos comunicativos dos participantes, bem como nas suas opiniões e avaliações; por isso, a oração é vista como troca. O sistema a ser analisado é o de modo, modalidade e polaridade. A configuração do modo / modalidade se dá a partir dos seguintes elementos da oração: sujeito, finito, complemento, predicador ou adjunto. Nas análises desse sistema, evidenciam-se informações referentes ao tempo (presente, passado e futuro), à modalidade (probabilidade, usualidade, obrigação, inclinação) e à polaridade (positiva, negativa).

Associada à variável do modo, a metafunção textual está pautada na maneira como os participantes organizam sua mensagem de modo a relacioná-la com as demais mensagens presentes em seu cotidiano social. A oração, portanto, é vista como mensagem e o sistema é organizado a partir de uma estrutura temática (tema e rema). A parte inicial da oração é considerada o tema, enquanto a final, rema.

Ao retomarmos a Figura 01 e expandi-la, conforme vemos a seguir, percebemos que é na esfera semântica que se materializam as metafunções. A esfera léxico-gramatical, localizada um nível abaixo, sustenta os sistemas de transitividade, modo / modalidade / polaridade e estrutura temática. É essa relação interestrato que nos permite dar sentido ao conteúdo discursivo de nossas experiências de mundo e manter interação com nossos interlocutores.

Se analisarmos a Fig. 06, teremos condições de perceber, através de um processo decrescente de observação (movimento de fora para dentro), que os significados dispostos no contexto de cultura do qual fazemos parte são transformados em significados semânticos e, sequencialmente, em fatos linguísticos no estrato léxico-gramatical. Quando traçamos um vetor do contexto de cultura em direção à esfera léxico-gramatical, conseguimos perceber como nossas experiências de mundo são transformadas em manifestações linguístico-discursivas.

Figura 06 (expansão da fig. 01): Sistema de estratos da linguagem



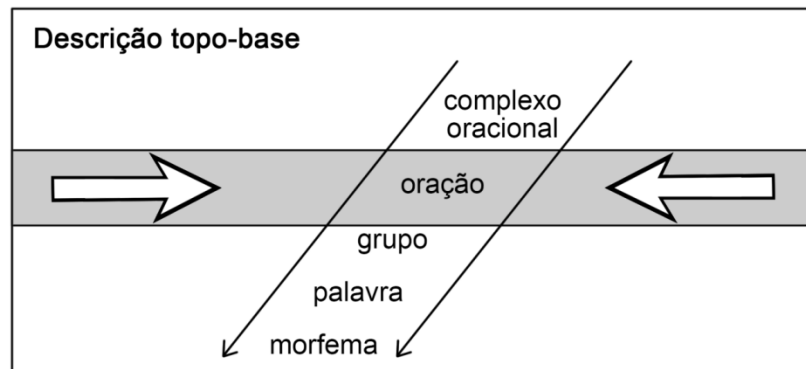
Rodrigues Júnior (2006b, p.51).

A Fig. 06, vista de fora para dentro, mostra-nos claramente como fenômenos de ordem paradigmática da linguagem se materializam e possibilitam a construção sintagmática da oração. A análise dessa figura também nos permite entender a relação entre as bases antropológicas da cultura e a linguagem em uso, reforçando o modelo sistêmico-funcional de que aspectos sociais engendram o tecido textual.

Até agora, pudemos perceber que os significados que produzimos em nossas atividades de comunicação se realizam linguisticamente, sob a forma de oração, no estrato léxico-gramatical da língua. Na materialidade da oração podemos priorizar: nossas experiências diante das coisas do mundo, se guiados pela metafunção ideacional; o contato com nossos interlocutores, se conduzidos pela metafunção interpessoal ou os textos que produzimos, se amparados pela metafunção textual. Logo, a esfera léxico-gramatical se mostra muito complexa, uma vez que abriga todos os enunciados possíveis de uma língua.

A oração, não sendo um bloco maciço e indivisível, pode, segundo uma ordem sintagmática da língua, ser decomposta em unidades, a saber: grupos, palavras e morfemas (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 20). Halliday e Matthiessen (2004, p. 09) propõem uma escala de níveis para as unidades da oração. Fuzer e Cabral (2014, p. 35), conforme podemos conferir na Figura 07, apropriam-se dessa escala, alocando, acima da oração, os complexos oracionais.

Figura 07: Escala de níveis



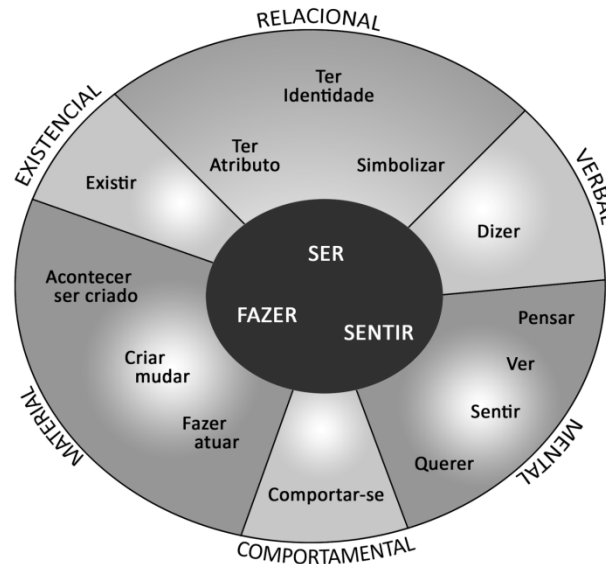
Fuzer; Cabral (2014, p.35).

Como o nosso *corpus* é marcado pelas experiências de mundo dos participantes, optamos por submetê-lo à metafunção ideacional, conforme se pode ver na seção *Os procedimentos metodológicos* do capítulo 3. Portanto, a partir de agora nos dedicaremos ao sistema de transitividade, o qual é organizado em torno de participantes, processos e circunstâncias. Os significados produzidos, sob a ótica da transitividade, são fruto da associação entre participantes, processos e, opcionalmente, circunstâncias. Essas três categorias semânticas nos ajudam compreender como fenômenos de nossa experiência de mundo são construídos na estrutura linguística.

O processo, centrado no grupo verbal, é o elemento central da oração. O processo mostra a experiência dos participantes se desenvolvendo através do tempo. Participante é a entidade que provoca o processo ou que é afetada por ele; os participantes são representados por grupos nominais. De ocorrência opcional, a circunstância confere ao processo noções de tempo, lugar, causa; as circunstâncias são representadas por grupos adverbiais e / ou preposicionais.

Os processos são realizados por grupos verbais. Halliday e Matthiessen (2004) estipulam três tipos principais de processos através dos quais o usuário da língua representa suas experiências, a saber: material, mental e relacional. No limite entre esses três processos, surgem outros secundários: o existencial, o verbal e o comportamental. A Figura 08, que se segue, ilustra os tipos de processos nas orações, apresentando os verbos característicos de cada um.

Figura 08: Tipos de processos nas orações.



Fuzer; Cabral (2014, p. 42).

Os processos materiais representam experiências externas — como fazer, criar, acontecer — e constituem orações materiais. Os processos mentais representam experiências internas — como pensar, ver, sentir, querer — e constituem orações mentais. Os processos relacionais representam relações — como ser, estar, parecer, ter — e formam orações relacionais.

Situados entre o material e o mental, os processos comportamentais representam comportamento (acordar, dormir, dançar) e formam orações comportamentais. Entre o relacional e o mental, há os processos verbais, que representam os dizeres (dizer, responder, afirmar), formando as orações verbais. Localizados entre o material e o relacional, os processos existenciais representam a existência do participante (existir, haver), constituindo as orações existenciais.

Percebemos que os processos são responsáveis por classificar as orações e por esse mesmo motivo cada processo estipula diferentes denominações para os participantes. O participante que realiza o processo material é chamado de Ator e o participante afetado pelo processo, de Meta. No processo mental, os participantes são designados de Experienciador e Fenômeno. No relacional, chamamos de Portador e Atributo. No processo comportamental, temos Comportante e Escopo. No verbal, Dizente e Verbiagem. No existencial, Existente. Por fim, as circunstâncias, expressando múltiplas noções adverbiais, são realizadas gramaticalmente por grupos adverbiais ou preposicionais.

2.2 Preâmbulo do *design* visual

Afilizados à vertente dos estudos sistêmico-funcionais, concebemos as atividades de linguagem como reunião de recursos semióticos verbais e visuais, um organismo vivo a serviço da comunicação humana, da manutenção e transformação cultural. A ação comunicativa liga-se, portanto, às estruturas gramaticais de sistemas semióticos (linguístico, visual etc.), submetendo-se as suas regras e exigindo delas flexibilidade para atender às diversas formas de interação social. A perspectiva funcionalista, nesse sentido, possibilita-nos perceber que as regras prescritas nem sempre condizem com o que de fato é utilizado pelos falantes ou com o que é mais recorrente a determinadas situações de comunicação.

Os padrões sintáticos de fato regulam a linguagem, oferecendo certa estabilidade, mas, por si só, não são suficientes para efetivar a comunicação entre os falantes. A interação depende, em grande parte, das regras gramaticais, entretanto fatores culturais, políticos, econômicos, históricos interferem substancialmente nesse processo, o que nos remete ao princípio hallidayano de que a linguagem é inseparável da estrutura social.

Cabe-nos, então, refletir sobre as gramáticas da língua e repensar sua relação com as situações comunicativas, direcionando nossa discussão para a estrutura gramatical das imagens, que, aliás, é um dos pontos que sustenta a análise do *corpus*. A gramática tem como principal função regular a linguagem — verbal e visual — através dos padrões de escrita, fala e imagem presentes nas mais diversas manifestações textuais.

O nosso sistema escolar, tradicionalmente, tem relegado a um segundo plano a Gramática Visual e atribuindo às imagens um papel meramente ilustrativo, *grosso modo*, ornamental. Ao lançarem a Gramática do *Design* Visual, Kress e van Leeuwen (2006) nos dão condições de romper esse paradigma. Para os autores, as imagens possuem o mesmo valor do texto verbal; por conseguinte, a imagem é governada por regras próprias, por uma gramática que, fundada nos princípios sistêmico-funcionais, põe-se a serviço da comunicação.

Kress e van Leeuwen (2006), assim como Carmo (2014), refutam a ideia de que as imagens complementam o texto verbal ou de que elas trazem uma informação extra, supérflua à escrita. Esses autores consideram o texto um espaço que reúne elementos semióticos de várias ordens (códigos) e, nesse espaço,

nenhum elemento se sobressai ou adquire mais importância que os outros; eles se integram para formatar uma unidade de sentido e garantir a comunicação dos indivíduos. A partir desse pensamento, Kress e van Leeuwen (2006), afiliados aos princípios hallidayanos, acolhem o conceito de texto como unidade semântica e Carmo (2014), comungando dessa perspectiva, frisa que os elementos visuais são integrantes dos elementos verbais e não simples coadjuvantes.

É-nos caro o conceito de texto como unidade semântica porque acreditamos que a linguagem, constituída por diferentes códigos semióticos: põe-se a serviço das práticas sociais; submete-se a uma matriz cultural; possibilita a comunicação humana e a criação de significados textuais e socioculturais. Fundada na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday e tributária da Semiótica Social, a Gramática do *Design Visual* apresenta-nos três tipos de significados: o representacional, o interativo e o composicional. Esses significados foram pensados a partir das metafunções ideacional, interpessoal e textual, respectivamente. Dispomos, então, a seguir, uma visão geral da Gramática do *Design Visual*.

2.3 Visão geral da Gramática do *Design Visual*

Nossa linha discursiva de pesquisa — cuja base é assentada em Fairclough (2001a, b, 2003, 2005), Magalhães (2001), Magalhães e Pagano (2005) — traz a ideia de texto como materialização de práticas discursivas e sociais. Somamos a essa perspectiva o conceito hallidayano de texto como unidade semântica formada por estratos de linguagem. Essa combinação nos possibilita entender o texto, produto material da comunicação, como fonte potencial e complexa de significados. Os significados, dessa forma, podem se concentrar: nos atores sociais que usam o texto para interagir; nas escolhas realizadas pelos participantes da ação comunicativa; nos elementos que compõem o texto.

Kress e van Leeuwen (2006) remontaram às metafunções de Halliday e Matthiessen (2004) para estipular a estrutura dos significados e criar, em seguida, um quadro de categorias e subcategorias, as quais nos dão subsídios para analisar as imagens. Os significados representacionais originam-se da metafunção ideacional, eles se baseiam nas escolhas efetuadas dentro de um código para representar objetos em sua relação com o mundo. Os significados interativos são formados a partir da metafunção interpessoal e se concentram na relação entre o

produtor e o receptor de um signo, buscando formas adotadas na interação. Os significados composicionais, advindos da metafunção textual, prezam os elementos internos e externos da formatação dos textos.

A imagem representa fatos da realidade; logo, ela se institui como um signo motivado⁸ e se responsabiliza pela produção de significados. A comunicação requer participantes elaborando mensagens (textos / unidades semânticas que materializam práticas discursivas e sociais) num contexto particular, as quais se organizam a partir de estruturas linguísticas e visuais. A representação da realidade, dessa forma, requer um signo que expresse significados contextuais e / ou culturais e que mantenha uma conexão entre os atores sociais e o mundo representado.

Bem antes da escrita, as imagens já eram usadas como elementos de comunicação e, se conforme Kress e van Leeuwen (2006) e Carmo (2014), elas integram as unidades de sentido do texto, acreditamos que a estrutura visual, plena de significados por si, assume a mesma importância que o texto verbal. As estâncias verbal e visual ampliam o significado uma da outra no processo de constituição dos textos. Assim como a linguagem verbal, a visual encontra-se sujeita a variações ao longo do tempo e no interior de diferentes sociedades, permanecendo em constante dependência de fatores contextuais.

As linguagens verbal e visual, a partir de seus respectivos signos, representam a realidade, unindo-se para constituir a unidade de sentido do texto. Por isso lançamos mão da multimodalidade que busca abraçar todos os códigos, evitando, a supervalorização da linguagem verbal. Fundamos nossa perspectiva de trabalho no fato de que as linguagens, independente da natureza de seus códigos, possuem elementos intrínsecos à comunicação.

Aprofundando-nos no campo da Gramática do *Design Visual*, estabelecemos uma visão geral de seus domínios, os quais contemplam: (I) tipo de significados; (II) categorias; (III) subcategorias. Carmo (2014, p. 241) formula um quadro resumidor da Gramática do *Design Visual*, do qual nos valem para

⁸ Para Kress e van Leeuwen (2006), o signo não é arbitrário, mas motivado em um contexto. Essa visão, no entanto, difere-se da de Saussure (1974) que apregoa a arbitrariedade do signo linguístico. Saussure (1974), sendo um formalista, elaborou o conceito de signo a partir do código linguístico, dispensando de sua formulação quaisquer fatores advindos de uma ordem cultural ou contextual. A motivação contextual do signo motivado remonta a bases sistêmico-funcionais hallidayanas, segundo as quais o contexto de cultura abraça os vários sistemas semióticos, entre eles, o linguístico e o visual.

discorrer sobre os padrões sintáticos visuais propostos por Kress e van Leeuwen (2006).

VISÃO GERAL DA GRAMÁTICA DO <i>DESIGN VISUAL</i>						
Metafunções na GSF	Tipos de significados na GDV	Categorias	Subcategorias			
Ideacional	Representacionais	Estruturas narrativas	De ação	Transacional	Unidirecional	
				Não-transacional	Bidirecional	
			De reação	Transacional		
				Não-transacional		
			Processo verbal			
			Processo mental			
		Estruturas conceituais	Classificacionais			
			Analíticas			
			Simbólicas			
		Interpessoal	Interativos	Contato	Demanda	
Oferta						
Distância social	Íntima			Plano fechado		
	Social			Plano médio		
	Impessoal			Plano aberto		
Atitude / perspectiva	Envolvimento			Ângulo frontal		
	Destaque			Ângulo oblíquo		
	Visão de poder			Ângulo vertical		
	Igualdade			Nível dos olhos		
Poder do participante representado				Ângulo baixo		
	Modalidade			Abstrata		
				Naturalística		
				Científica/ Tecnológica		
Sensorial						
Textual	Composicionais	Valor da informação	Ideal-Real	Topo-Base		
			Dado-Novo	Esquerda-Direita		
			Centro-Margem	Superordenado-Subordinado		
		Enquadramento	Enquadre / Moldura			
		Saliência				

2.3.1 Significado representacional

Oriundo da metafunção ideacional, o significado representacional descreve os participantes da ação (pessoas ou objetos e lugares que são tratados como participantes). Os participantes, praticando ações ou inserindo-se em eventos móveis, são chamados de interativos; quando estáticos ou alvos de uma descrição, são chamados de representados. O significado representacional ramifica-se em duas categorias: estrutura narrativa (ligada aos participantes interativos) e estrutura conceitual (ligada aos participantes representados).

A estrutura narrativa da imagem pode configurar-se através de processos, de participantes ou de circunstâncias. Os processos de ação, de reação, de fala ou de pensamento são representados por vetores, linhas reais ou imaginárias indicativas de direção. Os participantes são nomeados de acordo com o vetor a que se associam: ator e meta, quando os participantes se ligam ao processo de ação; reator e fenômeno, quando se associam ao processo de reação; dizente e enunciado, se se ligam ao processo de fala; experienciador e fenômeno, se se associam ao processo de pensamento. As circunstâncias, por sua vez, referem-se ao cenário, ao meio e ao acompanhamento concebidos na composição. Os autores também chamam as circunstâncias de participantes secundários, que não se relacionam, através de vetores, com os participantes principais.

Os vetores, imprescindíveis à estrutura narrativa, classificam os processos e os participantes, podendo estabelecer uma relação transacional (Fig. 09) ou não-transacional (Fig. 10).



Fig. 09 - Ação transacional.
Disponível em: blogzecarlosborges.blogspot.com.br



Fig. 10 - Ação não-transacional.
Disponível em: decorandocomclasse.com.br

Os vetores possuem estreita ligação com os processos narrativos e podem indicar diferentes tipos de ação. Na ação transacional unidirecional, o vetor

conecta dois participantes (o ator e a meta), partindo a ação do ator em direção à meta (Fig. 11). Na ação transacional bidirecional, o vetor conecta dois interatores numa ação recíproca (Fig. 12). Na ação não-transacional, o vetor emana de um participante sem se direcionar a nenhum outro (Fig. 13).



Fig. 11 - Ação transacional unidirecional. Disponível em: dreamstime.com



Fig. 12 - Ação transacional bidirecional. Disponível em: escrevalolaescreva.blogspot.com



Fig. 13 - Ação não-transacional. Disponível em: forum.jogos.uol.com.br

Os processos reacionais são caracterizados pelo vetor emanado da direção do olhar. Na reação transacional, o vetor produzido pela linha visual conecta dois participantes, o reator e o fenômeno (Fig. 14). Na reação não-transacional, o vetor da linha visual emana de um participante (o reator), não se direcionando a nenhum outro (Fig. 15).

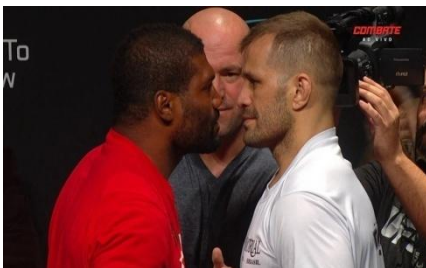


Fig. 14 - Reação transacional. Disponível em: sportv.globo.com



Fig. 15 - Reação não-transacional. Disponível em: belezacomsaude3.blogspot.com.br

Os processos verbais (de fala) são indicados por balões e o vetor é formado por um balão indicativo de fala ou por um dispositivo que conecta dois participantes, o dizente e o enunciado (Fig. 16). Os processos mentais também são formados por balões; o vetor formado por um balão indicativo de pensamento conecta dois participantes, o experienciador e o fenômeno (Fig. 17).

"Me considero hindu, muçulmano, cristão, judeu e budista."

Mahatma Gandhi

www.mensagemespirita.com.br

Fig. 16 - Processo verbal.

Disponível em: www.mensagemespirita.com.br



Fig. 17 - Processo mental.

Disponível em: www.naomesmo.com.br

As estruturas conceituais, desprovidas de vetores, abrangem os processos classificacionais, superordenados e subordinados, analíticos e simbólicos. Os processos classificacionais focam a percepção de grupo (Fig. 18). Na situação de grupo do processo classificacional, a relação entre os integrantes pode figurar os superordenados e os subordinados (Fig. 19), na qual o superordenado exerce a subordinação de elementos do grupo. O processo analítico, numa relação metonímica, apresenta a relação entre o todo (portador) e as partes (atributos possessivos) (Fig. 20). Os processos simbólicos recorrem à essência da imagem, ao seu valor substancial (Fig. 21).



Fig. 18 - Processo classificacioanal.

Disponível em: tatil.com.br



Fig. 19 - Superordenado e subordinados.

Disponível em: noticias.terra.com.br

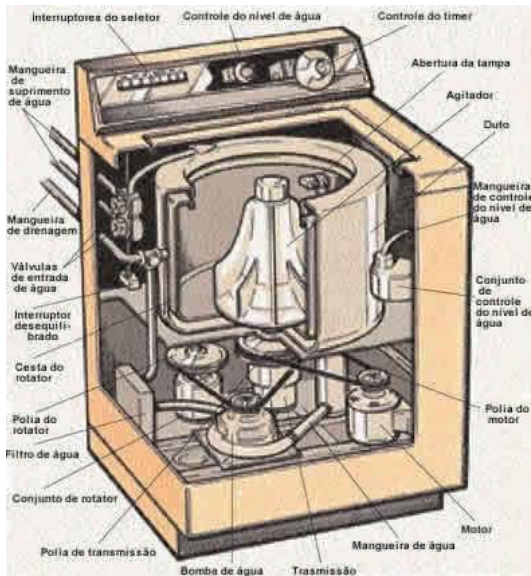


Fig. 20- Processo analítico.
Disponível em: maquinasdelavarroupa.blogspot.com



Fig. 21- Processo simbólico.
Disponível em: jigarodrigues.wordpress.com

2.3.2 Significado interativo

Partindo da metafunção interpessoal, Kress e van Leeuwen (2006) realizam uma distinção entre os participantes interativos e representados e propõem uma relação entre imagem e observador. O significado interativo, surgido dessa distinção e dessa relação, ramifica-se nas seguintes categorias: contato; distância social; atitude / perspectiva; modalidade.

Na categoria contato, a imagem, portadora de participantes representados, pode demandar ou ofertar algo do observador, colocando-o numa posição ativa ou passiva frente a ela. O contato de demanda é estabelecido pelo vetor do olhar do participante representado em direção ao observador (Fig. 22). No contato de oferta, não há vetor visual do participante representado em direção ao observador (Fig. 23).



Fig. 22 - Contato: demanda.
Disponível em: parade.com



Fig. 23 - Contato: oferta.
Disponível em: blogs.indiewire.com

A categoria distância social, não diferente, também estabelece uma relação entre imagem e observador. Essa relação, por sua vez, é caracterizada através da altura e de quantas partes do corpo do participante representado aparecem na imagem. Quando a representação dos participantes se dá dos ombros para cima, há uma distância íntima / pessoal e um plano fechado (Fig. 24). Quando representados dos joelhos para cima, há uma distância social e um plano médio (Fig. 25). Quando os participantes têm sua totalidade corporal representada, chamamos de distância impessoal e de plano aberto (Fig. 26).



Fig. 24 - Distância íntima / plano fechado. Disponível em: alessandrafaria.com



Fig. 25 - Distância social / plano médio. Disponível em: extra.globo.com



Fig. 26 - Distância impessoal / plano aberto. Disponível em: extra.globo.com

A categoria atitude / perspectiva se concentra na perspectiva angular do olhar estabelecida entre os participantes representados e o observador. O ângulo frontal sugere envolvimento entre participante representado e observador (Fig. 27). O ângulo oblíquo destaca o perfil do participante representado (Fig. 28). O ângulo vertical, tomando o participante de cima para baixo, denota um relação de poder deste em relação ao observador (Fig. 29).



Fig. 27 - Ângulo frontal.
Disponível em: [fotoswiki.org](https://www.fotoswiki.org)



Fig. 28 - Ângulo oblíquo.
Disponível em: [camilacoelho.com](https://www.camilacoelho.com)



Fig. 29 - Ângulo vertical.
Disponível em: [ascatia.com](https://www.ascatia.com)

A utilização da cor — como indicativo de escalonamento (saturação, modulação, diferenciação), contextualização (profundidade), iluminação e brilho — é uma marca de modalidade. A modalidade naturalística representa traços mais específicos da realidade (Fig. 30). O processo de representação da realidade é menos específico na modalidade abstrata (Fig. 31). A modalidade técnica serve a questões técnicas / tecnológicas, em geral (Fig. 32). A modalidade sensorial extrapola a concepção de realidade, despertando a subjetividade e as emoções do espectador (Fig. 33).



Fig. 30 - Modalidade naturalística.
Disponível em: [tornarser.wordpress.com](https://www.tornarser.wordpress.com)



Fig. 31 - Modalidade abstrata.
Disponível em: [nessinhabfr.com.br](https://www.nessinhabfr.com.br)

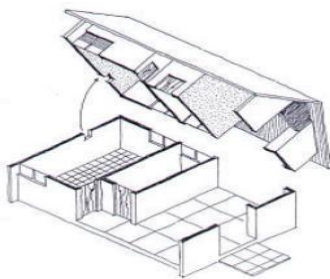


Fig. 32 - Modalidade técnica.
Disponível em: [ebah.com.br](https://www.ebah.com.br)



Fig. 33 - Modalidade sensorial.
Disponível em: [teologiaediscernimento.wordpress.com](https://www.teologiaediscernimento.wordpress.com)

2.3.3 Significado composicional

A metafunção textual possibilita a Kress e van Leeuwen (2006) abordar a composição das imagens e dos textos multimodais. Entende-se por composição a relação entre significados representados e interativos; a composição, fruto dessa relação, ramifica-se em três categorias inter-relacionadas: valor da informação, saliência e enquadramento.

O valor da informação é baseado na posição (esquerda, direita, superior, inferior, centro e margem) e na polarização (horizontal, vertical, central) dos elementos representados na imagem. Na polarização horizontal, os elementos posicionados à esquerda nas imagens são designados de dado; os posicionados à direita, de novo (Fig.34). O dado e o novo trazem consigo valores específicos; a exemplo, o dado representa o conhecido, o já-aí, o familiar, enquanto o novo representa o desconhecido, o modificado, o contestável. Na polarização vertical, os elementos dispostos na parte superior correspondem ao ideal e os na parte inferior, ao real (Fig. 35). O ideal é visto como informação idealizada ou generalizada, enquanto o real é identificado como informação mais específica e próxima da realidade.



Fig. 34 - Dado-novo: esquerda-direita.
Disponível em: bolsademulher.com



Fig. 35 - Ideal-real: topo-base
Disponível em: aspmg10.blogspot.com.br

A categoria saliência responsabiliza-se por atrair maior ou menor atenção do observador através dos níveis de intensidade. A saliência, nesses níveis, contrasta primeiro e segundo planos, tamanho das imagens, cores. Esse contraste nos permite observar o grau de importância dos elementos que compõem a imagem (Fig. 36). A categoria enquadramento diz respeito de enquadres e molduras na

estrutura da imagem. Através de linhas, bordas, divisórias, o enquadramento promove a conexão ou desconexão dos elementos da imagem (Fig. 37).



Fig. 36 - Saliência: primeiro e segundo planos.
Disponível em: amigosdocursocfas.blogspot.com.br



Fig. 37 - Enquadramento / moldura
Disponível em: cameracotidiana.com.br

2.4 Multimodalidade: problematização da Gramática do *Design Visual*

Durante muito tempo, a cultura ocidental, o que necessariamente inclui nossa tradição pedagógica, priorizou uma produção discursiva monomodal; em outras palavras, elevou a linguagem verbal — falada ou escrita — em relação à visual. Reconhecemos, no entanto, principalmente ao nos reportar a Kress e van Leeuwen (2006) e a Carmo (2014), que nossas práticas comunicativas exercem um apelo muito grande à multimodalidade. Vemos constantemente diferentes códigos semióticos se integrarem para constituir gêneros textuais multimodais, entre eles, os pôsteres de divulgação de filmes homoeróticos, adotados como *corpus* de nossa pesquisa.

A respeito da importância da sintaxe visual, Kress e van Leeuwen (2006, p. 18) afirmam que "(...) o componente visual de um texto é uma mensagem organizada e estruturada independentemente, conectada ao texto verbal, mas de nenhuma forma dependente dele e vice-versa"⁹. A multimodalidade — tratando, sobretudo, da conexão semiótica, da integração de diferentes linguagens para produzir significado e sustentar quaisquer ações comunicativas — evita a supervalorização de um código em relação ao outro. Atribuímos grande parte da notoriedade dos textos multimodais às mídias eletrônicas (TV, internet, rádio), as quais pulverizam gêneros híbridos, funcionando também como suporte dos mesmos.

⁹Nossa tradução de "(...) the visual component of a text is an independently organized and structured message, connected with the verbal text, but in no way dependent on it - and similarly the other way around."

Os pressupostos de Saussure (1974), em *Curso de Linguística Geral*, já antecipavam algumas noções que usamos para relacionar linguagem verbal e visual. O autor define Semiologia, ramo da Psicologia Geral, como ciência que estuda os signos no seio da vida social. A Linguística, sendo parte da Semiologia, encontra-se sob o julgo da mesma. As ideias do autor nos permitem afirmar com convicção que a convivência e a integração de diferentes semioses é algo totalmente previsível no estatuto da Semiologia. Aliás, a língua em uso carece de intersemioses.

Destacamos o valor da sintaxe visual de Kress e van Leeuwen (2006), tanto que recorremos a ela para analisar o *corpus*, todavia o tratamento das imagens utilizadas como exemplos pelos autores nos proporcionou, por vezes, certo incômodo. Ao longo da obra, imagens (anúncios publicitários, fotografias, tabelas, gráficos, pinturas, esquemas) foram dissociadas do texto verbal que as acompanhava e isoladas de seu contexto de produção (suporte, mídia de veiculação). Os autores, possivelmente cumprindo um propósito didático, conferiram às imagens uma autonomia que elas, sozinhas, não possuem. Nesse caso, as imagens analisadas não têm independência para circular socialmente e sua compreensão como unidade de sentido fica muito comprometida.

A imagem, assim como o texto verbal, possui sua base gramatical e os seus modos estruturais de organização são específicos e independentes da gramática da linguagem verbal (KREES; VAN LEEUWEN, 2006). Não questionamos, contudo, a independência gramatical das imagens, mas a sua livre circulação, uma vez que os elementos visuais, integrados a outras semioses, fazem parte de uma unidade semântica. Em textos multimodais, com muita frequência, há necessidade de se recorrer a pistas verbais para compreender as imagens, ou o contrário. Defendemos, por fim, a integração de semioses e é, por isso, que em nossa análise, cumprindo o estabelecido na metodologia, os aspectos verbais e visuais do *corpus* estarão em constante relação.

2.5 Um giro pelos Estudos da Tradução

São bastante variadas as linhas teóricas que constituem o campo dos Estudos da Tradução e a Linguística de *Corpus* tem se mostrado como metodologia recorrente a grande parte delas. Aliada, normalmente, a programas computacionais, a Linguística de *Corpus* tem se tornado uma ferramenta notória para o campo da

tradução. Os *corpora* armazenados em bancos de dados informatizados nos permitem perceber com precisão inter-relações entre a língua-fonte e a língua-alvo¹⁰, contudo acreditamos que os estratos contextuais e o fator discursividade são pouco representativos na armazenagem de dados. Ressaltamos ainda que os *corpora* armazenados precisam ser bem numerosos a fim de se perceberem, a partir da regularidade linguística, características da língua-fonte e as implicações que podem surgir em sua conversão para a língua-alvo.

A linha discursiva dos Estudos da Tradução (RODRIGUES JUNIOR, 2006a, b), perspectiva à qual nos afiliamos, concentra-se, sobretudo, nos elementos da cultura de partida e da cultura de chegada dos textos envolvidos na atividade de tradução, a partir do filão da Análise Crítica do Discurso. Ao adotar essa abordagem, realizamos, inevitavelmente, algumas interseções com os Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

Ferregueti, Figueredo e Pagano (2011), pesquisadores dos Estudos da Tradução baseados em *corpus*, ao estudar os significados relacionais em tradução inglês / português, analisam orações relacionais, observando instâncias de equivalência textual e padrões no uso da linguagem. Calcados na base teórica sistêmico-funcional de Halliday, os autores traçam uma metodologia rigorosa para manipulação do *corpus*. O *corpus* paralelo bilíngue (textos em inglês e português) é submetido a critérios de comparabilidade e alinhamento para analisar os efeitos de contraste entre as duas línguas.

A metodologia dos autores descreve características próprias de cada sistema. O padrão de equivalência tradutória adotado por Ferregueti, Figueredo e Pagano (2011) esbarra em dois pontos que endossam a perspectiva discursiva dos Estudos da Tradução: (I) o tradutor gerencia a formação de significados, tendo em vista os contextos culturais da língua-fonte e da língua-alvo; (II) o tradutor, dentro de um grande conjunto de itens e significados da língua-alvo, realiza escolhas para traduzir a língua-fonte.

A abordagem dos autores, nesse sentido, aproxima-se também de um dos aspectos trabalhados por Braga e Pagano (2011) que, ao se debruçarem sobre os

¹⁰Língua-fonte / texto-fonte e língua-alvo / texto-alvo, conceitos presentes em Ferregueti, Figueredo e Pagano (2011), são típicos da Linguística de *Corpus*. Rodrigues Júnior (2006a, b), representante dos estudos discursivos da tradução, por sua vez, emprega os termos texto de partida / texto original e texto de chegada / texto traduzido. Por partidarismo teórico, apropriamo-nos dos conceitos do autor para fazermos referência aos sistemas culturais (cultura de partida e cultura de chegada) relacionados ao processo de tradução.

complexos oracionais da tradução inglês / português, destacam a escolha do sujeito, seja em nível lexical, seja em configuração de complexos oracionais, na construção do texto de chegada. Evidenciamos, a partir desse ponto, a relevância da ACD e da GSF para o campo da tradução, pois ambas disciplinas concebem a linguagem como tecido inseparável da estrutura sociocultural.

Se para Ferregueti, Figueredo e Pagano (2011), o tradutor gerencia significados, acionamos Fairclough (2001a) o qual, além de se preocupar com teorias socialmente orientadas, enxerga nas formas culturais espaços para negociar significados. Concluimos, então, que conceitos e significados, na tradução, sob a égide discursiva, sofrem deslocamento e participam de uma negociação social. As noções de deslocamento e negociação social nos são essenciais, uma vez que nos apoiamos em Pagano (2000), autora que promove uma discussão em torno do discurso da tradução e o Pós-Colonialismo na América Latina. O estudo da autoridade colonial na América Latina nos permite observar fendas, onde se encontra um discurso de resistência dos colonizados.

O Pós-Colonialismo, para a autora, prevê deslocamentos. Nesse sentido, a tradução é um deslocamento, uma aproximação cultural. O discurso da tradução é um espaço de intercâmbio e de interferência cultural, é uma estratégia para inserção na cultura do outro. Nas palavras da autora: "(...) a tradução opera no âmbito latino-americano como matriz cultural de nações (...)" (PAGANO, 2000, p. 160). O deslocamento da tradução tem papel relevante no circuito cultural:

A tradução opera nas entrelinhas dos enunciados, nos parênteses da história, nos deslocamentos físicos e discursivos de toda empresa colonizadora. A tradução também trabalha com os fios da memória, por meio de uma leitura que pluraliza os significantes e desloca os significados (PAGANO, 2000, p. 165).

Nas décadas de 70 e 80, os Estudos da Tradução começaram a recorrer à Linguística Textual a fim de solucionar impasses como, por exemplo, a equivalência entre línguas. Fatores ligados aos contextos social e cultural faziam-se cada vez mais necessários às atividades de tradução. É a partir desse ponto que, segundo Rodrigues Júnior (2006a, b), a ACD contribui, pois os seus preceitos partem de aspectos sociais e culturais textualizados tanto no texto de partida como no texto de chegada.

Para o autor, a análise discursiva complementa a análise linguística dos textos envolvidos na tradução. Assim, enquanto a análise linguística descreve a organização textual (estrutura da oração, coesão etc.), a análise discursiva comunica as relações sociais de significado e poder. Dessa forma, os Estudos da Tradução, amparados pela ACD, preocupam-se, sobretudo, com as relações de poder que subjazem os textos de partida e de chegada.

Rodrigues Júnior (2006a, b), ao se vincular à linha discursiva dos Estudos da Tradução, apoia-se em alguns modelos para mostrar que mudanças na transitividade do texto original em relação ao texto traduzido podem causar diferenças de representação na tradução. O autor ampara-se numa densa bibliografia dos Estudos da Tradução — como House, Blum-Kulka, Baker, Hatim e Mason (RODRIGUES JUNIOR, 2006a, b) — para encorpar sua perspectiva. Rodrigues Junior (2006a, b) resgata os princípios de cada autor, os quais são, respectivamente, listados: tradução explícita e implícita; abordagem textual; relações semânticas; dimensão semiótica.

A tradução explícita não tenciona se assemelhar com o texto original, no entanto possibilita ao leitor perceber traços culturais e discursivos do texto de partida; a tradução implícita representa o mesmo *status* do texto original em seu contexto. Criticamos esse modelo, uma vez que não conta com as incompatibilidades culturais entre os textos original e traduzido.

A abordagem textual, comparando estruturas coesivas do texto original e da tradução, evidencia que as mudanças coesivas podem se dar por preferência estilística e linguística ou por fenômeno de explicitação das relações semânticas no texto traduzido. As relações semânticas na tradução permeiam as categorias lexical, colocacional e gramatical.

A dimensão semiótica focaliza as relações entre o texto original e o texto traduzido, através dos processos ideológicos circunscritos à tradução. Todos esses modelos, ligeiramente descritos, apontam para a necessidade de fatores discursivos no processo de tradução. Rodrigues Júnior (2006a, b), por seu turno, investe nas manifestações discursivas que governam, acima de qualquer aspecto, as atividades de tradução, trazendo-nos o apoio de que carecemos em nosso processo de análise.

Legatário de Halliday, Rodrigues Júnior (2006a, b) atua na interface da Tradução e da Linguística Sistêmica, preocupando-se em descrever o modelo hallidayano e sua aplicação em questões tradutológicas. A teoria sistêmico-funcional

permite, sobretudo, explorar a noção de discurso aplicada aos Estudos da Tradução de base sistêmica. Salientamos que essa abordagem, declarando-se funcionalista, tenta combinar informações estruturais de línguas distintas com fatores socioculturais de culturas também distintas.

Com uma certa constância, Rodrigues Júnior (2006a, b) faz uso das expressões texto de partida e texto de chegada para se referir ao texto original e ao traduzido, respectivamente. O texto de chegada, conforme o autor, pode manter uma autonomia em relação ao texto original e isso tem a ver em como as unidades do texto (parágrafos, orações, palavras) são agrupadas. Essa noção de autonomia é capital para nossa pesquisa porque pode implicar, na análise do *corpus*, diferenças de representação social do homossexual entre o texto original e o traduzido.

A autonomia está ligada ao discurso inerente aos contextos culturais em que os textos original e traduzido se inserem, isso não elimina, entretanto, a conexão entre eles. Ademais,

O texto traduzido, por seu turno, além de autônomo, representa discursos que se deslocam da cultura do texto original para se assentarem nos discursos da cultura receptora, formando, assim, um hibridismo discursivo capaz de causar mudanças sociais e culturais na cultura do texto traduzido (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, p. 84).

A linha discursiva dos Estudos da Tradução reúne uma farta multiplicidade de abordagens, basta pensarmos na variedade de emprego do termo discurso no âmbito da Análise do Discurso. No entanto, Rodrigues Júnior (2006b) nos orienta que:

As abordagens discursivas aplicadas à tradução, portanto, devem levar em conta não somente os aspectos linguísticos que fundamentam análises meramente textuais, mas, sobretudo, os impactos entre as culturas dos textos originais e de suas traduções, como também a constituição de significados sociais e culturais que esses impactos frequentemente causam. Neste sentido, a LSF revela-se bastante útil para mapear os elementos linguísticos dos originais e seus equivalentes nas traduções, a fim de interligá-los a contextos de cultura mais amplos, por meio dos registros aos quais estejam vinculados (RODRIGUES JÚNIOR, 2006b, p. 57-58).

A base de Rodrigues Júnior (2006a, b), aliada a Halliday e Matthiessen (2004), oferece-nos recursos eficientes para descrever a tradução presente no *corpus*. Todavia, sentimos a necessidade de resgatar outras duas referências bibliográficas (HARVEY, 2000; KENNY, 1998), também adotadas por Rodrigues Júnior (2006a); a primeira relaciona tradução com as noções de comunidade e

identidade gay, enquanto a segunda retrata o processo de higienização dos textos traduzidos através da análise de prosódia semântica. Segundo Harvey (2000), a tradução de textos que exploram a experiência homossexual suscita, inevitavelmente, as noções de comunidade e identidade gay; essas noções colocam possibilidades e limitações ao tradutor que precisa se adequar às peculiaridades da cultura de recepção.

Logo, os processos de tradução vinculam-se ao público receptor do texto, exigindo do tradutor esforços para gerenciar os significados de modo a atender a demanda da cultura de chegada; a tradução, nesse sentido, pode estar submetida a formas sutis ou declaradas de censura e repressão impostas por alguns modelos culturais a que se destinam os textos traduzidos. Para esse teórico (2000, p. 139), a tradução pode operar estratégias de domesticação, tornando a leitura mais fluente e palatável para os leitores da cultura receptora. Assim:

A tradução enquanto atividade — e os textos traduzidos enquanto produtos — operam na elaboração textual dessa posição de identidade, seja para introduzi-la como um dispositivo inovador no polissistema cultural alvo, seja para modificá-la (aumentá-la ou atenuá-la) para o leitor-alvo, como uma consequência de pressões culturais às quais esse leitor está sujeito (HARVEY, 2000, p. 140)¹¹.

A argumentação de Harvey (2000) a esse respeito agrega uma questão que, fundamentados em Pagano (2000), já havíamos tratado, a de negociação social dos significados e o papel de deslocamento cultural da tradução. O autor se aprofunda nos entornos de comunidade e identidade gay sempre reforçando o papel do tradutor — político, sob muitos aspectos — de acolher os contextos culturais e de adequar-se aos anseios da cultura receptora.

Situado na interface da Linguística, dos Estudos Culturais e da Crítica Literária, o autor dedica-se aos aspectos sociais e ideológicos impressos na figura do homossexual que subjazem à tradução. Sua metodologia parte de modelos culturais para avaliar a identidade gay em traduções. Nossa proposta, contudo, guia-se por uma via linguístico-discursiva, buscando correlacionar a tradução com os

¹¹Nossa tradução de "Translation as an activity — and translated texts as products — operate with the textual elaboration of this identity position, either to introduce it as an innovative device in the target cultural polysystem or to modify (heighten or attenuate) it for the target reader as a consequence of the target cultural pressures to which he or she is subject".

contextos culturais de onde emerge e os seus efeitos na representação social do homossexual.

Kenny (1998), ao investigar o arcabouço teórico-metodológico dos Estudos da Tradução, assevera que os textos traduzidos, em comparação com os originais, sofrem uma higienização, ou seja, podem ganhar uma versão mais contida. O pressuposto da autora ganha corpo, quando a ele somamos os princípios de (a): estratégia de domesticação (HARVEY, 2000); hibridismo discursivo (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a); negociação social dos significados e deslocamento cultural (PAGANO, 2000).

Segundo Kenny (1998), a linguagem, especialmente na tradução, mantém um conservadorismo, ao que chama de normalização. A normalização lexical, por sua vez, está intimamente relacionada à higienização, podendo representar uma adaptação mais branda do texto original em função do público-alvo. Essa ideia resgata os princípios políticos da tradução e a tarefa amistosa do tradutor, de certa forma, trabalhados por Harvey (2000) e Pagano (2000).

Para dissertar sobre a normalização lexical, Kenny (1998) recorre à Linguística de *Corpus*, mais especificamente aos *corpora* comparativos monolíngues (hebraico / hebraico) e bilíngues (dinamarquês / inglês, holandês / inglês, inglês / alemão). Esses *corpora* permitem à autora discorrer sobre a normalização lexical (estruturas gramaticais típicas, pontuação e padrões colocacionais) e argumentar que o desejo de normalizar segue, provavelmente, uma dinâmica de mercado.

A tradução traz em si possibilidades e impossibilidades; em outras palavras, a peculiaridade dos sistemas linguísticos e culturais impõe muitos desafios aos tradutores. Faz parte do domínio público que a tradução suscita, sobretudo, diferenças entre línguas e culturas e não diferente, em nosso *corpus*, esperamos nos deparar com essas diferenças. Reconhecemos que as atividades tradutórias podem estar a serviço do mercado e buscam atender, sobretudo, à cultura de recepção; por isso, os aspectos de autonomia, hibridismo discursivo, domesticação, normalização / higienização dizem muito sobre a cultura receptora

Aventamos, por fim, que não pretendemos desenvolver, em nossa pesquisa, um trabalho sobre a tradução, contudo foi imprescindível percorrer a linha discursiva, a fim de que pudéssemos desvelar o deslocamento cultural acionado pela atividade tradutológica. Os Estudos da Tradução de base discursiva nos mostraram o condicionamento a que os fatores culturais submetem a tradução e que esta é

atravessada por relações de poder. Os Estudos da Tradução, a partir de todas essas questões que levantamos, tornam-se fulcrais à investigação da representação social do homossexual em nosso *corpus*.

2.6 A Análise Crítica do Discurso

As mudanças no uso das formas linguísticas estão intimamente ligadas a processos sociais e culturais, por isso, a análise linguística tem se tornado, progressivamente, uma importante ferramenta metodológica para analisar as transformações sociais. Imbuído do intuito de construir uma teoria socialmente orientada da linguagem, Fairclough (2001a), ao organizar seu arcabouço, recorre à Linguística, à Pragmática, à Análise do Discurso, à Filosofia e à Sociologia e, a partir de suas bases teóricas, conduziremos nossa metodologia para realizar a análise discursiva do *corpus*. O autor dispõe de elementos substanciais a nossa pesquisa, a saber: discurso, texto, prática discursiva e prática social.

De antemão, adiantamos que o discurso é construído socialmente, definindo-se, portanto, como prática de representação e significação do mundo (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 91), como diversas formas de representação da vida social (FAIRCLOUGH, 2005, p. 80). Nesse sentido, também podemos antecipar que os textos se mostram como a superfície material do discurso. Para Fairclough (2003), o texto é uma parte dos eventos sociais, podendo ser originado da estrutura e da prática social ou dos agentes envolvidos nos eventos sociais.

O objetivo do autor, na obra *Discurso e mudança social*, pode ser sintetizado na passagem que se segue

O que se busca é uma análise de discurso que focalize a variabilidade, a mudança e a luta: variabilidade entre as práticas e a heterogeneidade entre elas como reflexo sincrônico de processos de mudança histórica que são moldados pela luta entre as forças sociais (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 58-59).

e reforçado no final do livro:

O desenvolvimento de um modelo hegemônico da prática discursiva, especialmente em oposição ao modelo de código predominante, é o objetivo principal deste livro. Um modelo de hegemonia parece fazer o sentido mais geral da ordem de discurso societária contemporânea (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 273).

Logo, podemos notar que uma análise de discurso textualmente orientada investiga as relações de poder / hegemonia implicadas nas mudanças sociais e as conexões, normalmente encobertas, entre a língua e os elementos da vida social. Portanto, metodologias de análise não devem se concentrar na estrutura textual apenas, mas principalmente nos fatores concernentes à produção e interpretação de textos.

À Análise do Discurso Textualmente Orientada (de agora em diante, ADTO) é essencial ater-se à estrutura do texto e aos seus processos de produção e interpretação, além de perceber nos usos linguísticos a representação da vida social. Michel Foucault, apesar de nunca ter desenvolvido análises do discurso, traz grandiosas contribuições à teoria crítica do discurso de Fairclough, a saber: há íntima relação entre os discursos e o poder; os sujeitos sociais e o conhecimento são construções discursivas; toda prática discursiva mantém relação com outras (intertextualidade, interdiscursividade); o discurso constitui as relações na sociedade e promove as mudanças sociais. Se, para Foucault (2012), o discurso constitui os sujeitos sociais, Fairclough (2001a) lança o princípio de que a identidade social afeta o uso linguístico. A dessemelhança entre ambos é que, contrariamente a Foucault (2012), Fairclough (2001a) firma que a ADTO é uma forma de crítica ideológica e que, por esse motivo, faz-se instrumento indispensável à análise social.

O teórico, baseando-se nas metafunções de Halliday, também relaciona discurso às funções da linguagem (identitária, relacional, ideacional, textual). A função identitária se concentra nos “modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso”; a relacional, na maneira “como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas”; a ideacional, nos “modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações”; a textual, na forma “como as informações são trazidas ao primeiro plano ou relegadas a um plano secundário, tomadas ou dadas ou apresentadas como novas, selecionadas como ‘tópico’ ou ‘tema’, e como partes de um texto se ligam a partes precedentes e seguintes do texto, e à situação social ‘fora’ do texto” (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 92).

Estabelecido um preâmbulo da também chamada Teoria Social do Discurso, passamos aos aspectos procedimentais de análise traçados por Fairclough (2001a), no âmbito da ACD. O autor propõe uma metodologia para análises do discurso a partir de uma visão tridimensional (também chamada de práticas de linguagem):

texto, prática discursiva e prática social, conforme podemos conferir na figura 38; cada uma dessas tradições analíticas mantém constante relação com as funções da linguagem, há pouco apresentadas.

Figura 38: Concepção tridimensional do discurso



Fairclough (2001a). Adaptada.

O texto engloba vocabulário (conotação, denotação, metáforas), gramática (transitividade, modo / modalidade, tema / rema), coesão (lexical e gramatical) e estrutura textual (controle interacional, polidez, modalidade, *ethos*). A prática discursiva contempla os processos de produção (intertextualidade e interdiscursividade), distribuição (cadeias intertextuais e suas possibilidades de audiência) e consumo dos textos (coerência, aspectos interpretativos); a prática discursiva também é afetada pelos fatores de democratização, comodificação e tecnologização. A prática social se dedica a aspectos mais fluidos, tais como a ideologia (como, por exemplo, o valor cultural de determinados usos linguísticos, processos de pressuposições textuais *etc.*) e a hegemonia (relações de poder advindas de instituições políticas, econômicas, religiosas, por exemplo).

Entendemos a concepção tridimensional do discurso como uma eficiente ferramenta de análise, pois reúne as análises textual e linguística, a análise da prática social em relação às estruturas sociais de onde emerge, sendo a prática social aquilo que as pessoas produzem com base em procedimentos de senso comum compartilhados. A respeito do modelo tridimensional, destacamos, também, que os estratos, em constante inter-relação, afetam as ordens do discurso, oferecendo-nos, assim, amplos padrões para desenvolver análises de discurso.

Fairclough (2001b, p. 34) define as ordens do discurso como totalidade das práticas discursivas de uma instituição e as relações (por exemplo: complementaridade, inclusão / exclusão, oposição *etc.*) entre elas. Magalhães (2001, p. 19), ao abordar a ACD como teoria e método de estudo, apresenta alguns elementos que estabelecem relações complexas nas ordens do discurso, entre eles: o gênero, tipo de atividade, estilo e discurso. Compete-nos também falar que o fator histórico atua de modo imperativo sobre as ordens do discurso, basta considerarmos que o funcionamento social do discurso esteve e estará sujeito a mudanças ao longo da história.

Quanto à prática social, reforçamos o argumento de que a ideologia, assim como a hegemonia, é uma propriedade opaca, no sentido de ser abstrata e de não ser facilmente percebida. Investido de ideologia, o discurso estabelece relações de poder (dominação e subordinação) e é nesse ponto que a hegemonia, atuando sobre as áreas de maior instabilidade na sociedade, coordena as mudanças discursivas, seguidas das mudanças socioculturais.

Ao compreendermos a hegemonia como um fator de interferência na mudança social, reforçamos o conceito gramsciano de hegemonia (*apud* FAIRCLOUGH, 2001a)¹² como equilíbrio instável e sujeito à (des/re) articulação, o que nos permite formular a noção metafórica de discurso como arena de disputas pelo poder. As mudanças, sejam de natureza discursiva, sejam de natureza sociocultural, requerem alterações nas ordens do discurso, tais como: transgressão, cruzamento de fronteiras, ruptura das convenções existentes, fundação de novos preceitos, controles de variação linguística. Asseveramos que toda mudança se dá nas e pelas ordens do discurso, as quais podem manter, reproduzir ou ruir o poder hegemônico das relações sociais.

As mudanças discursivas — percebidas nas ordens do discurso e nas relações sociais —, segundo Fairclough (2001a), afetam a ordem societária dos discursos, promovendo mudança social e cultural. Resgatamos a democratização, a comodificação e a tecnologização como fatores preponderantes na mudança das ordens do discurso. A democratização visa à retirada da desigualdade e da dominação discursiva e linguística dos grupos de pessoas, contestando a hegemonia presente em alguns grupos de dominação discursiva. A comodificação

¹² GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Londres: Lawrence and Wishart, 1971.

associa as relações sociais ao consumo e produção de bens. A tecnologização busca compreender as tecnologias para concepção de um determinado evento discursivo.

As práticas de linguagem (textual, discursiva e social) propostas por Fairclough (2001a), complementares entre si, são um eficiente instrumento de análise de discursos porque nos permitem abordar os elementos do texto, inventariar os processos de produção e interpretação e, sobretudo, analisar eventos sociais complexos. A prática discursiva, através dos processos de produção e interpretação de texto, estabelece a mediação entre o texto e a prática social. Dessa forma, enquanto o processo de produção forma e deixa vestígios da prática social no texto, o processo de interpretação persegue as pistas deixadas no mesmo.

São muitos os pontos dentro da ACD que relacionam os aspectos linguísticos e sociais e por isso Fairclough (2003) orienta uma postura transdisciplinar ou uma dialética mútua de perspectivas de vários campos do saber. Ao reafirmarmos o aspecto crítico dessa teoria, devemos nos engajar em uma pesquisa que compreenda os erros sociais (desigualdade, injustiça, dominação etc.) e que possa superá-los e promover a mudança social porque a ACD nos fornece instrumentos para romper o determinismo nas práticas hegemônicas, provocar mudanças sociais e construir uma sociedade mais justa. É nesse sentido que Magalhães (2001), ao retomar os princípios de Fairclough (2001a), afirma que o objeto da ACD são os aspectos discursivos envolvidos na mudança social contemporânea.

Magalhães e Pagano (2005), por considerarem a superfície textual um produto material que mistura as vozes sociais, estabelecem no texto um espaço para a hibridização. A expressão *hibridismo necessário*, adotada pelas autoras, na verdade, refere-se à rede de afinidades entre a ACD, os Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Os autores a que nos reportamos nesta seção nos estamparam o caráter interdisciplinar e transversal da ACD que, enquanto teoria socialmente orientada, situa-se na via do contra-hegemônico e a favor das mudanças sociais. Não obstante, esse pensamento é reafirmado por Magalhães e Pagano (2005) que, ao dissertarem sobre as formas culturais emergentes, firmam o engajamento da ACD com as operações de mudança social.

As práticas de linguagem disponibilizadas no quadro tridimensional sustentam a análise de discurso que realizaremos adiante. Fairclough (2001a), ao

nos fornecer um modelo de análise, orienta-nos a conciliar o uso linguístico aos processos socioculturais, corroborando o princípio sistêmico-funcional de que a língua e a vida social estão em constante relação. A língua — em seus múltiplos usos — é um reflexo das ocorrências e das transformações sociais. Na verdade, as transformações são desencadeadas, quando deslocamos o poder; se somos capazes de perceber uma transformação social, por mais sutil que seja, é sinal de que a ordem societária dos discursos vem sofrendo rupturas.

Conforme já mencionamos, o nosso *corpus* (cartazes de filmes homoeróticos) terá como esteio de análise o modelo tridimensional de Fairclough (2001a). Nossos procedimentos evocam a concomitância entre a ACD, a GSF, a GDV e os Estudos da Tradução. O aspecto gramatical do *corpus* (transitividade e sintaxe das imagens) será descrito nos limites da modalidade do texto. Os processos de produção e interpretação serão tratados dentro da modalidade da prática discursiva. As relações de poder, largamente discutidas nas seções do primeiro capítulo, serão retomadas na vertente da prática social. Ainda na modalidade da prática social, esperamos nos deparar, por exemplo, com o senso comum a respeito dos saberes da sexualidade e do gênero, no contexto cultural brasileiro.

O parágrafo anterior nos deu mostras gerais dos rumos de nossa análise e o detalhamento do que nele apresentamos se encontra no próximo capítulo, no qual: descreveremos nosso objeto de pesquisa, apresentaremos os procedimentos metodológicos e analisaremos o *corpus*, por fim .

CAPÍTULO 3

A REPRESENTAÇÃO DO HOMOSSEXUAL EM CARTAZES DE FILMES HOMOERÓTICOS

3.1 O objeto da pesquisa

Conforme aclaramos nas Considerações Iniciais, o objeto de nossa pesquisa é a representação social do homossexual e estipulamos como *corpus* cartazes de filmes homoeróticos traduzidos do inglês para o português brasileiro. Optamos, independentemente da nacionalidade do filme, pelos pôsteres em língua inglesa e por sua versão traduzida no Brasil, porque as distribuidoras de filmes em território nacional, não sendo independentes, são, em sua maioria, filiais de empresas norte-americanas; além disso, os Estados Unidos controlam a produção e a distribuição de filmes, monopolizando o mercado cinematográfico (SORLIM, 1985, p. 68). Ao selecionar o *corpus*, realizamos um corte temporal que abrange as três décadas mais recentes do século XX e as duas primeiras do século XXI, período de maior investimento em produções fílmicas homoeróticas, de acordo com Louro (2008).

Os pôsteres foram extraídos do *google* imagens, após pesquisa de busca em *sites* especializados em cinema. Durante a busca de material para composição do *corpus*, encontramos grande quantidade de cartazes homoeróticos, mas muitos deles não estavam traduzidos para o português, outros já não faziam alusão a nenhum aspecto da homossexualidade. Selecionamos apenas os cartazes que tinham uma versão traduzida para o português e que apresentavam algum fator da homossexualidade no texto verbal ou nas imagens. Elegemos, ao todo, 26 cartazes / 13 pares.

A escolha pelos cartazes, em vez dos filmes, justifica o nosso interesse pelo material que divulga o produto a ser consumido pelas massas. O acesso ao filme é um ato voluntário e executá-lo depende de uma série de fatores como motivação pessoal, interesse pela obra, disponibilidade de assistir-lhe, entre tantos outros. O acesso ao cartaz, por sua vez, é praticamente uma ação involuntária associada a

atividades corriqueiras de nossa rotina; o espaço urbano (*outdoors*, salas de cinema, galerias de *shoppings*) e virtual (TV, redes sociais, *web*) panfletam constantemente essa publicidade. Dessa forma, o pôster de um filme estabelece o primeiro contato com o receptor do texto, mobilizando uma série de recursos verbais e visuais a fim de torná-lo um consumidor em potencial.

O pôster de divulgação faz parte das transações comerciais do cinema e, ao realizar a mediação entre o espectador e o filme, adquire indiscutivelmente um papel importante sobre as relações culturais e de consumo. O padrão estético de um pôster é regulado pelo sistema cultural no qual se insere, acionando um elenco de atividades visuais e linguísticas. A organização gráfica, apelando à multimodalidade, produz significados expressivos dentro de um circuito sociocultural específico. Quando esse mesmo material é submetido a outra cultura, há uma ressemantização dos significados, pois entra em cena a tradução e seus implicadores.

Os cartazes, assim como os filmes homoeróticos, por quase todo séc. XX, enfrentaram o crivo da censura e os melindres da heteronormatividade. A abjeção da homossexualidade e o discurso normativo do sexo foram uma marca muito forte da cultura ocidental e, ainda hoje, sobrevivem resquícios discursivos que interferem na representação social de LGBTs. O cinema, enquanto produto cultural, não esteve alheio a isso e, como veremos na análise, os cartazes, ao representar o homossexual, oscilam entre enfoques sutis e explícitos. Por isso nos comprometemos, em nossa análise, em investigar a representação social do homossexual em títulos de filmes homoeróticos traduzidos do inglês para o português, em sua relação com as imagens utilizadas na produção do material de divulgação.

3.2 Os procedimentos metodológicos

Para organizar o *corpus* e submetê-lo à análise, distribuímos os pôsteres em pares na seguinte ordem: texto de partida e texto de chegada. Cada elemento do par é chamado de figura e recebe uma numeração (de 39 a 64), a fim de facilitar nossa referência durante os procedimentos de análise. A sequência dos cartazes é justificada pela explicitação da problemática homossexual, seja através dos títulos ou

das imagens, seja da relação entre ambos¹³. Assim, partiremos dos cartazes, cuja menção à homossexualidade é mais explícita, rumo àqueles, cuja alusão é mais implícita — sempre confrontando as culturas de partida e de chegada, de onde emergiram os pôsteres. Precede a cada análise uma ligeira contextualização dos títulos original e traduzido, por isso, recorreremos, quando necessário, aos dados do filme.

Conduziremos nossa análise discursiva do *corpus* através do quadro tridimensional de Fairclough (2001a) e, conforme sinaliza o vetor da fig. 38 (p. 65), partiremos da prática social, atravessando a prática discursiva, rumo ao estrato do texto. Ao realizar esse percurso nas figuras de chegada, buscaremos, no fim do processo, estabelecer a representação social do homossexual, sempre munidos da perspectiva construcionista de Hall (1997).

Nossa metodologia possui natureza estritamente discursiva e, por isso, o trajeto de análise que estabelecemos tende a nos evidenciar a relação entre o poder, as ordens do discurso e a mudança social. Ao principiarmos pelo estrato da prática social, é essencial que ativemos o dispositivo histórico da sexualidade (FOUCAULT, 1988); as paisagens da homossexualidade no contexto brasileiro (FRY; MACRAE, 1985); a configuração do sujeito (homossexual) no discurso cinematográfico (LOPES, 2005; PAIVA, 2007; LOURO, 2008); as marcas heteronormativas de subordinação das sexualidades desviantes (BUTLER, 1998, 2002, 2003; MISKOLCI, 2009; PRECIADO, 2002, 2011). Todas essas ponderações nos mostram como é movediço o terreno da prática social e como são fluidas as relações de poder.

A complexidade da prática social nos alerta que a hegemonia pode ser inconstante em relação aos grupos sociais, deixando a ordem vigente vulnerável a rupturas; o pensamento gramsciano (*apud* FAIRCLOUGH, 2001a) mais uma vez nos alerta sobre o equilíbrio instável das relações de poder. Sendo a cultura uma experiência humana em constante (trans)formação (ALVES, 2010; HALL, 2003), a atuação dos sujeitos sociais contribui para que o poder esteja em permanente deslocamento.

Ao migrarmos para a esfera da prática discursiva, daremos relevo aos processos de produção e interpretação dos cartazes. Buscaremos, através do processo de produção textual, marcas materiais da prática social deixadas na

¹³ Ao avaliar os níveis de explicitação da problemática homossexual no *corpus*, partimos de uma posição subjetiva.

superfície textual do *corpus*; através do processo de interpretação, perseguiremos vestígios da mesma, impressos ao texto.

A política cultural da ACD (FAIRCLOUGH, 2001a, b, 2003, 2005; MAGALHÃES, 2001; MAGALHÃES; PAGANO, 2005) é comprometida com a transformação social e nós, uma vez situados na prática discursiva, teremos condições de vislumbrar o comportamento do *corpus* em relação à representação do homossexual. Devemos, para tanto, observar se há mudanças nas ordens do discurso. Percorridas as modalidades da prática social e da prática discursiva, nosso próximo passo é atuar na esfera do texto. Nossa primeira ação consiste em descrever e relacionar os elementos verbais e visuais das figuras.

A descrição dos elementos imagéticos ficará sob o encargo da Gramática do *Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Como a sintaxe visual é bastante variável em nosso *corpus*, não nos prenderemos a categorias específicas para descrevê-la; utilizaremos, conforme nossa necessidade, as categorias e subcategorias dos significados representacional, interativo e composicional. Para descrevermos os elementos linguísticos, adotaremos a metafunção ideacional, o sistema de transitividade e a visão de grupos (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).

Priorizaremos, na descrição dos elementos verbais, apenas os cartazes de chegada. Salientamos que a descrição dos aspectos verbais, sob os aportes da GSF, será encorpada com colocações advindas dos Estudos da Tradução, tais como gerência dos significados pelos sujeitos tradutores (BRAGA; PAGANO, 2011; FERREGUETTI; FIGUEREDO; PAGANO, 2011); deslocamento dos significados (PAGANO, 2000); hibridismo e autonomia discursivos (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, b); domesticação (HARVEY, 2000); higienização / normalização lexical (KENNY, 1998).

Nossa metodologia apresenta, separadamente, os passos a seguir em cada esfera do quadro tridimensional. Ressalvamos, contudo, que o desenvolvimento da análise tende a dissolver as fronteiras entre texto, prática discursiva e prática social. Nossa análise prioriza a conexão das práticas de linguagem e, a partir dessa integração, traçaremos a representação social do homossexual. Nossas pontuações sobre a representação social se encontram não apenas na seção *Análise do corpus: a construção discursiva da figura do homossexual*, mas se estendem também nas Considerações Finais.

3.3 Análise do *corpus*: a construção discursiva da figura do homossexual

PAR 1

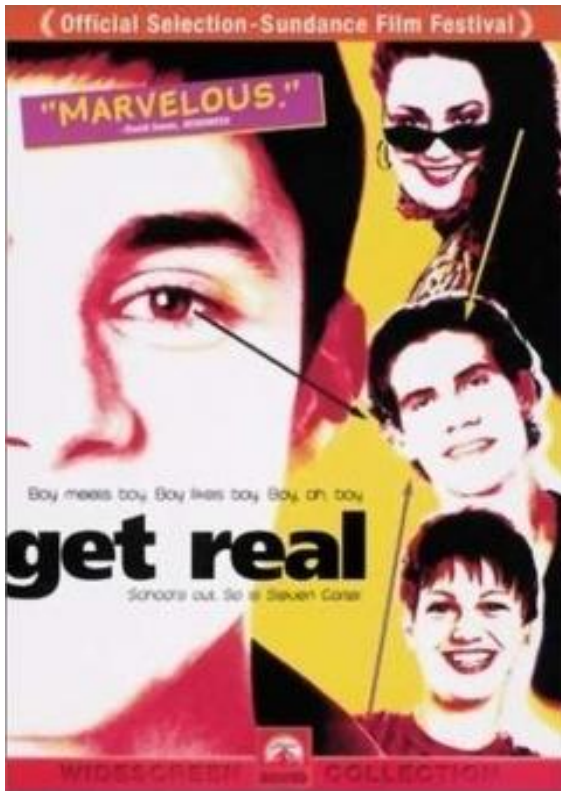


Fig. 39 - Disponível em: wp.clicrbs.com.br



Fig. 40 - Disponível em: coversblog.wordpress.com

Get real, seguido da legenda *Boy messes boy. Boy likes boy. Boy, oh, boy*, é uma alusão ao conflito de assumir ou não a homossexualidade que irrompe com todas as suas forças na adolescência. O personagem Steve (Ben Silverstone) lida razoavelmente bem com essa questão, o mesmo já não ocorre com John (Brad Gordon), seu par, que, preocupado com sua imagem social, prefere manter o relacionamento às escondidas. O título e a legenda de chegada possuem uma equivalência muito grande com os de partida. Ao relacionar o título *Saindo do armário* com a legenda *Garotos gostam de garotos... garotos encontram garotos*, percebemos, novamente, o conflito diante de viver publicamente um romance homossexual.

Sair do armário, em nosso meio cultural, é uma expressão popular que caracteriza o ato voluntário de declarar publicamente a homossexualidade,

assumindo os riscos de ser acolhido ou rejeitado pela família e pela sociedade. O *armário*, lugar onde se guardam objetos, pode ser visto como uma metáfora para repressão, um lugar onde se abafam os desejos. A *saída*, no entanto, significa romper a opressão e tornar-se emancipado. Não julgamos conveniente fragmentar a expressão *Saindo do armário*, uma vez que o significado de assumir-se gay encontra-se na frase como um todo. Contudo, a fragmentação da legenda reforça a nossa compreensão do título.

Garotos	gostam	de garotos...
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal
Participante / Experienciador	Processo mental	Participante / Fenômeno

Garotos	encontram	garotos.
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal
Participante / Ator	Processo material	Participante / Meta

O processo mental *gostam* indica afeição e desejo do experienciador *garotos* em relação ao fenômeno *de garotos*. Na segunda oração, o processo material *encontram* mostra a concretização de um desejo (expresso na primeira oração) do ator *garotos* pela meta *garotos*. A transposição do processo mental *gostar* para o material *encontrar* reforça o significado do título *Saindo do armário*.

Os pôsteres de partida e de chegada se configuram em torno da mesma imagem, cuja análise parte das categorias do significado interativo. O vetor do olhar dos participantes representados em direção ao observador estabelece um contato de demanda, o ângulo frontal desses mesmos participantes resvala para uma atitude de envolvimento com o observador. Além desses aspectos, é válido observarmos a disposição dos participantes no cartaz.

No filme, o galã John atrai a atenção de todos, tanto dos meninos como das meninas da escola onde estuda, por isso, sua imagem é centralizada no cartaz e circulada pela de três outros participantes, sendo dois do sexo feminino e um do sexo masculino. O projeto gráfico do pôster posiciona uma seta partindo dos participantes esféricos em direção ao participante central, vetorizando o interesse de cada um deles por John. Entendemos que o processo de *sair do armário*, expresso no título e reforçado na legenda, associa-se imediatamente à relação entre John e Steve vetorizada pela seta que os conecta, na imagem.

As duas versões do cartaz promovem uma aproximação cultural, mostrando que é possível haver muitos aspectos da homossexualidade intercambiados entre as culturas envolvidas. Em nosso contexto de cultura, o uso rotineiro da expressão *sair do armário* revela a naturalização de discursos homossexuais e de expressões linguísticas a eles vinculadas. A popularização dessa expressão pode ser um indicador de aceitação social de uma conjuntura historicamente renegada; nesse sentido, o texto de chegada pode conter indícios de uma lenta, mas inevitável, transformação social. Em outras palavras, o cartaz representa sujeitos que assumem ou estão em processo de assumir a homossexualidade publicamente, sem a represália da heteronormatividade.

PAR 2

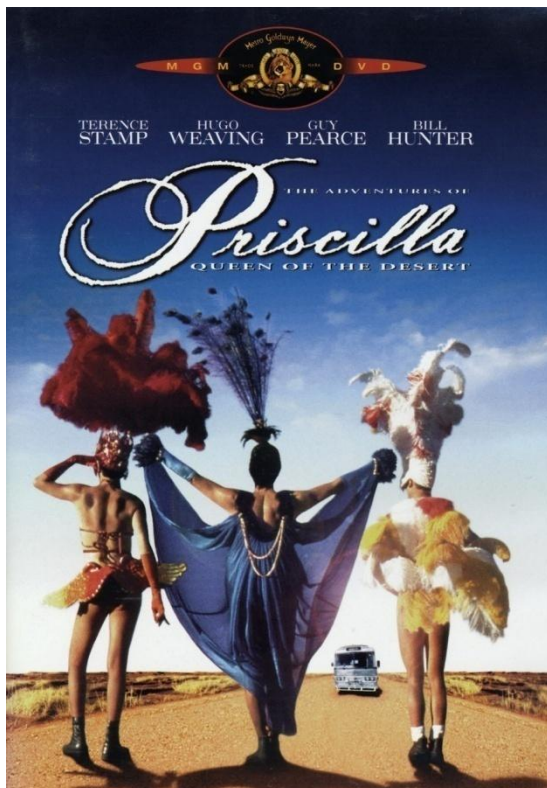


Fig. 41 - Disponível em: www.nyri.info

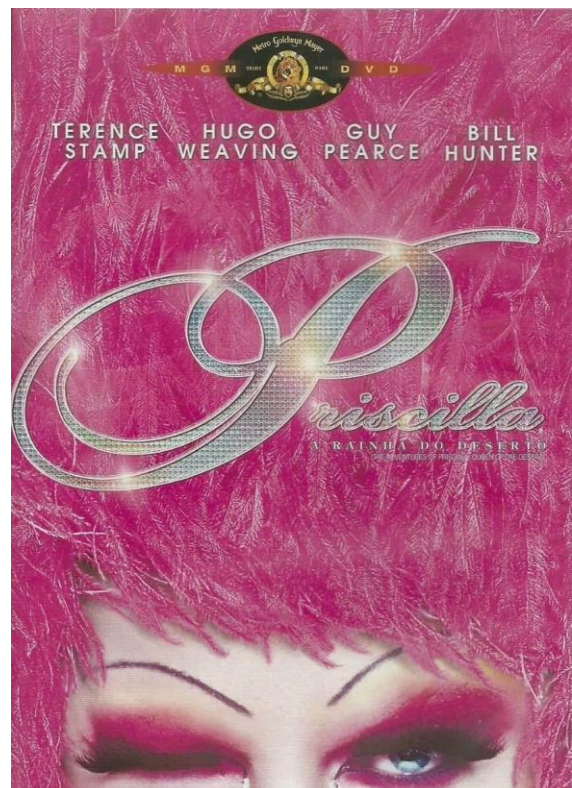


Fig. 42 - Disponível em: filmow.com

Os títulos *The adventures of Priscilla, queen of the desert* e *Priscilla, a rainha do deserto* são organizados em torno do nome cartorial *Priscilla*, que não é dado a uma pessoa, mas a um ônibus. O ônibus *Priscilla* conduz duas *drag queens* (personagens de Hugo Weaving e Guy Pearce) e uma mulher transexual (Terence

Stamp) ao longo do deserto australiano rumo à cidade de Alice Springs. Os títulos encerram um aspecto alegórico, caricato, típico dos espetáculos de *drag queens*.

No esquema a seguir, fragmentamos o título.

Priscilla,	a rainha do deserto	
Grupo nominal	a rainha	do deserto
	Grupo nominal	Grupo preposicional
	Grupo nominal (expressão qualificadora)	

A fragmentação nos possibilita visualizar que o item lexical *Priscilla* só ganha o efeito alegórico, espalhafatoso, quando associado à expressão qualificadora *a rainha do deserto*. No contexto cultural brasileiro, não existe a figura monárquica de uma *rainha*, no entanto o termo é usualmente empregado para qualificar a figura feminina, seja em tom elogioso ou sarcástico (*rainha do lar, rainha dos palcos, rainha do baile, rainha da cocada preta* etc.). O grupo preposicional *do deserto* confere à figura da *rainha* um significado, no mínimo, curioso, uma vez que o nosso conhecimento de mundo nos permite afirmar que a figura da realeza rege sua autoridade sobre países, reinos e não sobre paisagens geográficas (deserto, sertão, savana etc.).

Conduzidos por esse raciocínio, concluímos que o ônibus *Priscilla* ganha *status* de *rainha* porque ele é o elemento modificador do deserto, ele carrega a exuberância das cores, dos tecidos, da maquiagem das *drags*, o que contrasta com um ambiente seco, rude, inóspito. Os títulos, em sua relação com as imagens, remetem a uma performance artística, encarnando um aspecto cômico, extravagante e festivo. O significado interativo, através da categoria distância social, sustenta a análise das imagens, cuja composição se dá de modo diferente nos dois ambientes textuais.

A imagem de partida apresenta três *drag queens* de costas para o observador e de frente e em reverência para o ônibus *Priscilla*. O plano aberto caracteriza uma distância impessoal entre a imagem e o observador. A imagem de chegada, contrariamente, é retratada em plano fechado e apenas uma *drag queen* mantém distância íntima com o observador da imagem. Além disso, o texto de chegada comporta um contato de demanda, pois o vetor da linha do olhar do participante representado atinge diretamente o observador. Enquanto o texto de

partida denota pouco envolvimento com o observador, o de chegada estabelece mais vínculos com o mesmo, mais proximidade.

A análise verbal e visual de ambas as versões explicita, através da figura de *Priscilla*, o padrão de comportamento das *drag queens*, no entanto, a problemática gay acaba sendo reduzida ao viés artístico que envolve os participantes. A semelhança entre os títulos ilustra uma aproximação cultural promovida pela tradução; destacamos, então, que, em ambas as culturas, ainda se alimenta um estereótipo de homossexual como figura cômica, afeminada e bizarra.

PAR 3



Fig. 43 - Disponível em: www.listal.com

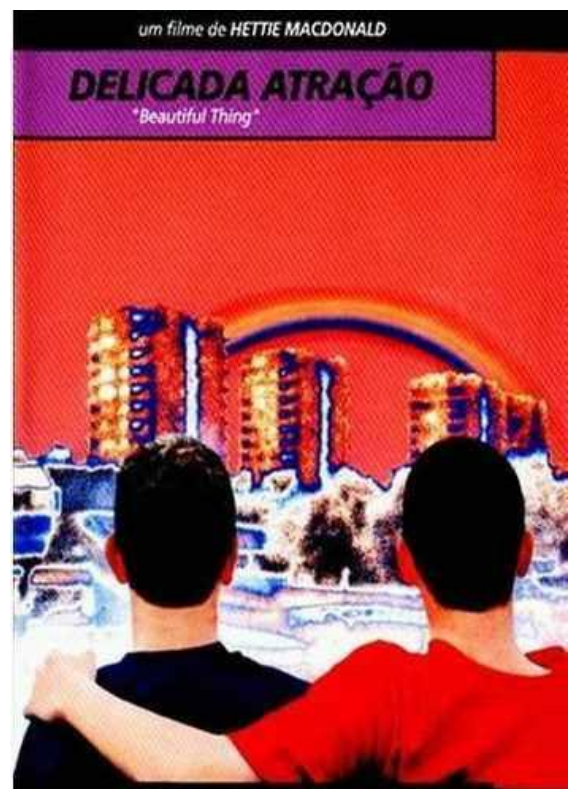


Fig. 44 - Disponível em: www.adorocinema.com

O título de partida *Beautiful thing* alude ao sentimento inocente e espontâneo que surge entre os adolescentes Jamie (Glen Berry) e Ste (Scott Neal), no momento em que Ste, vítima de constantes agressões do pai alcoólatra e do irmão mais velho, passa a morar com a família de Jamie. A versão de chegada *Delicada atração* já se baseia nos complicadores de uma relação que foge dos

padrões heteronormativos e que pode colocar os personagens em risco, uma vez que a família de um deles é desestruturada e violenta.

Decompondo o grupo nominal presente em *Delicada atração*, temos:

Delicada	atração
Item lexical qualificador	Item lexical qualificado
Grupo nominal	

O significado do grupo nominal se deve em grande parte ao item lexical qualificador *delicada* que, no plano global da obra, é uma alusão à fragilidade, à dificuldade de um relacionamento entre dois adolescentes do mesmo sexo.

Beautiful thing e *Delicada atração* possuem uma organização imagética completamente diferente; os significados representacional e composicional sustentam a análise de ambos. A inscrição do título, no primeiro pôster, polariza verticalmente a imagem; o polo ideal contempla os dois participantes se abraçando (ação transacional bidirecional), revelando o afeto e envolvimento entre eles. O polo real comporta os mesmos participantes, mas sem contato físico, apenas um dos participantes direciona ao outro o vetor do olhar (reação transacional). A esfera do real mostra-se muito mais comedida que a do ideal.

No pôster de chegada, os participantes aparecem de costas para o observador, contemplando a cidade diante deles. Um dos participantes mantém o braço sobre o ombro do outro, estabelecendo uma ação transacional unidirecional. Além disso, há entre os elementos do cartaz uma hierarquia, destacando-se o primeiro plano (participantes) sobre o segundo (cidade). Essa configuração da imagem constitui, no âmbito do significado composicional, a categoria saliência. Envolvidos numa ação transacional unidirecional, os participantes do primeiro plano assumem maior importância diante do observador, que logo os associa à ideia de tensão, de conflito expressa no título *Delicada atração*.

A forma traduzida *Delicada atração*, de alguma forma, submete a experiência homossexual a um sistema de valores, basta recuperar algumas informações presentes na análise do título e da imagem. *Delicada atração*, bem como os possíveis significados a que remete, sujeita-se à cultura receptora, trazendo à tona os fatores tradutórios de domesticação e de normalização lexical. O

relacionamento gay, desviante da heteronormatividade, projeta no cartaz de chegada uma representação baseada na fragilidade, na vulnerabilidade social.

PAR 4



Fig. 45 - Disponível em: www.eovideolevou.com.br



Fig. 46 - Disponível em: www.eovideolevou.com.br

Brokeback mountain, junto da legenda *Love is a force of nature*, remete à montanha Brokeback, cenário onde Jack (Jake Gyllenhaal) e Ennie (Heath Ledger) trabalhavam, cuidando de ovelhas. O isolamento da montanha, a tensão do trabalho e os instintos mais ocultos afloram o desejo de ambos que, incapazes de se conter, rendem-se a uma avassaladora paixão. A versão nacional *O segredo de Brokeback mountain*, seguida da legenda *O amor é uma força da natureza*, não se associa à montanha, mas ao segredo que ela encerra.

A descrição que se segue

O segredo de Brokeback mountain	
O segredo	de Brokeback mountain
Grupo nominal	Grupo preposicional
Grupo nominal	

ilustra que o grupo nominal *O segredo de Brokeback mountain* pode ser desmembrado em um grupo nominal (*O segredo*) e um preposicional (*de Brokeback mountain*). Observando os itens lexicais que compõem os grupos, vemos que *segredo* é particularizado pelo palavra *o*, assumindo uma importância maior no mundo das coisas sigilosas. A carga semântica do título se concentra no item *segredo* e o grupo preposicional *de Brokeback mountain* apenas complementa a carga de significados. O título nacional prioriza o inconfessável e não o local onde ocorreram os fatos que são mantidos sob resguardo.

No contexto da obra, o segredo é o amor vivido por Jack e Ennie, cuja revelação traria sérias complicações. Os padrões heterossexistas tentam domar comportamentos que escapam dos modelos normatizados pela sociedade. Nesse sentido, a decomposição da legenda

O amor	é	uma força da natureza.
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal
Participante / Identificado	Processo relacional identificativo	Participante / Identificador

mostra a relação entre o identificado (*O amor*) e o identificador (*uma força da natureza*). Entendemos que o amor, sendo uma força da natureza, não se curva às normas sociais e provoca cisões na heteronormatividade e que, por isso, nem sempre podem ser guardados os segredos.

A imagem de divulgação é idêntica em ambos os cartazes e sua análise fica sob os encargos dos significados composicional e interativo. Nitidamente, percebemos dois planos visuais: no primeiro, temos dois participantes; no segundo, a montanha *Brokeback*. A categoria saliência sobrepõe o primeiro plano ao segundo, atribuindo mais importância aos participantes representados do que à montanha *Brokeback*. A categoria atitude / perspectiva, no âmbito do significado interativo, destaca o ângulo oblíquo dos participantes representados, enfatizando os seguintes aspectos: eles estão virados para lados contrários, trazem os olhos fechados e um semblante retraído — características típicas de quem tenta proteger um segredo. É

nesse sentido que as imagens de divulgação assumem mais familiaridade com o título traduzido.

A tradução, assumindo traços de autonomia em relação ao título original, mostra o quanto a cultura de recepção pode se manter conservadora em relação à homossexualidade; nesse sentido, os dois cartazes apenas sugerem sutilmente a temática gay. Percebemos, então, que esses padrões socioculturais afetam sobretudo a representação social; *O segredo de Brokeback mountain* configura homossexuais retraídos, cuja intimidade se oculta sob o peso dos padrões sexistas.

PAR 5

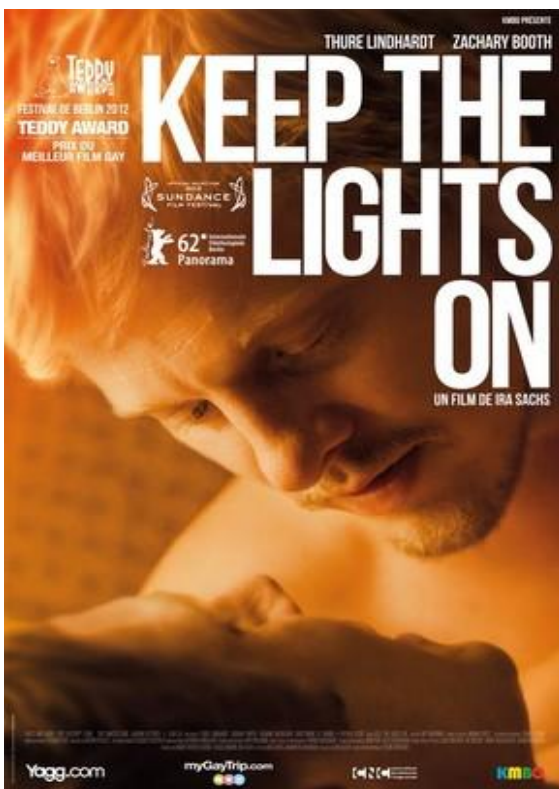


Fig. 47 - Disponível em: subscene.com



Fig. 48 - Disponível em: filmezer.blogspot.com.br

Há entre os títulos uma correspondência muito grande, fazendo ambos referência a uma frase do filme *"Pode ligar aquela luz acima da cama? Não quero ficar no escuro com você"*, proferida pelo personagem Paul (Zachary Booth), num momento de reconciliação com o namorado Erik (Thure Lindhardt). Ao analisar o sistema de transitividade presente no título,

Deixe	(você)	a luz acesa
Grupo verbal	(Grupo nominal)	Grupo nominal
Processo material	(Participante / Ator)	Participante / Meta

entendemos que, no contexto do filme, o ator do processo material *deixe* é responsável por acender a luz e acabar com a escuridão do quarto. Entretanto, um receptor do cartaz de divulgação pode desconhecer o conteúdo do filme e, diante do texto verbal e visual, expandir as possibilidades de interpretação.

O processo material *deixe* exerce uma ordem. Esse comando poderia perfeitamente ser dado ao receptor do texto que ativaria uma série de interpretações em torno da meta *a luz acesa*. O receptor pode entender literalmente o ato de acender a luz, como pode dar outros sentidos a essa ação, entre eles: deixar uma situação às claras, revelar uma cena, expor um fato. É importante destacar que o plano visual vai direcionar essa interpretação do leitor. Ambos os cartazes possuem a mesma organização visual: em um ambiente iluminado, os dois participantes se envolvem intimamente, estando um sobreposto ao outro.

Na imagem, destaca-se o olhar recíproco dos personagens, configurando uma reação transacional. No ambiente textual, a reação transacional revela cumplicidade, envolvimento, mas ela só pode ser percebida, se a luz estiver acesa, ideia , inclusive, explicitada no texto verbal. Por fim, é grande o apelo sensorial no texto verbal, em sua relação com o não verbal; a visão, enquanto órgão de sentido, é essencial à ideia expressa em *Deixe a luz acesa* e à reação transacional manifestada no plano visual.

Percebemos que a tradução, bem como as imagens, promove uma aproximação entre as culturas de partida e de chegada; os elementos não verbais, com o apoio dos verbais, explicitam o conteúdo homoerótico do filme, o que nos faz presumir aceitabilidade do público consumidor e da cultura receptora. Os significados produzidos em torno dos pôsteres resvalam para uma aceitação social da homossexualidade. O deslocamento discursivo promovido pela tradução ajuda-nos a perceber mudanças na representação social do homossexual na cultura brasileira, legitimando a conjuntura gay.

PAR 6

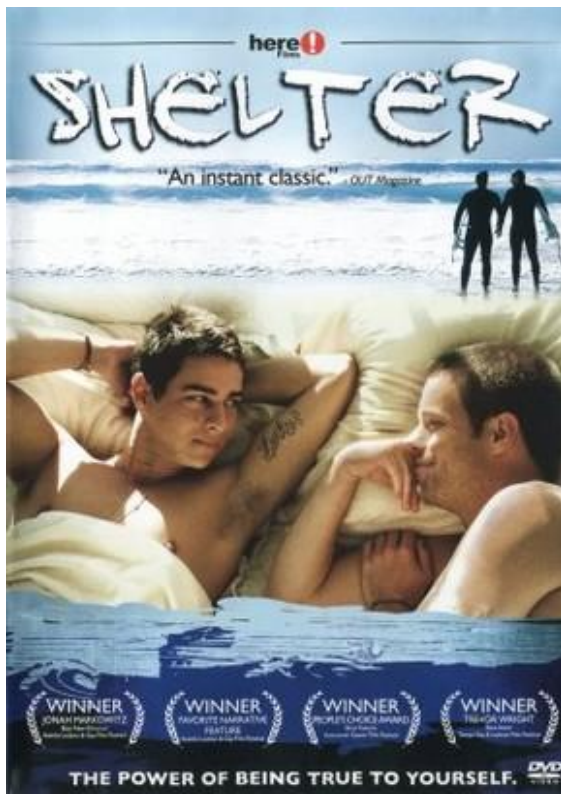


Fig. 49 - Disponível em: zonadeimpactogx.blogspot.com.br



Fig. 50 - Disponível em: www.fnac.com.br

O adolescente Zach (Trevor Wright) abandonou o sonho de estudar Artes para cuidar da família, composta pelo pai doente, pela irmã mal-sucedida e pelo pequeno sobrinho que o idolatra. Reservando para si apenas o prazer de surfar e andar de *skate*, Zach se vê em apuros com a chegada do surfista Shaun (Brad Rowe), pelo qual se apaixona. Após passar por todos os enfrentamentos, os dois surfistas decidem morar juntos e constituir uma família, uma vez que Jeanne (Tina Holmes), irmã de Zach, concedeu a ele a guarda do sobrinho.

Shelter, seguido da legenda *The Power of being true to yourself*, no texto original, é uma menção ao apoio e à segurança que a nova família constituída proporcionou a Zach e ao sobrinho, que vinham de um lar decadente. O título *De repente, Califórnia* não faz nenhuma referência direta ou explícita aos aspectos do filme, por isso, realizamos algumas inferências relativas ao seu significado: uma relação homossexual surge repentinamente no circuito californiano de *surf*; de repente, no estado americano da Califórnia, um novo modelo de família se configura,

num momento histórico em que se discutia a legalização do matrimônio gay nos Estados Unidos.

O fracionamento do título

De repente,	Califórnia
Grupo adverbial	Grupo nominal
Grupo adverbial	

permite-nos agregar ao grupo nominal *Califórnia* uma circunstância de tempo, através do grupo adverbial *de repente*. *De repente* nos remete a uma localização temporal de um evento não marcado no título, mas nas imagens: o envolvimento gay entre os surfistas Zach e Shaun. O grupo nominal *Califórnia*, mesmo sendo composto por um substantivo, possui uma carga adverbial, pois contém o significado de circunstância de lugar [(*na*) *Califórnia*]. Assim, o evento (envolvimento amoroso entre os surfistas) pode ser marcado no tempo (*de repente*) e no espaço [(*na*) *Califórnia*].

As imagens são descritas a partir dos significados representacional e composicional. O cartaz de partida sofre polarização vertical, apresentando como ideal os dois surfistas de mãos dadas diante do mar (ação transacional bidirecional) e como real os mesmos surfistas deitados na cama se contemplando afetuosamente (reação transacional). Os polos ideal e real exibem explicitamente a experiência gay dos participantes em ambientes sociais (circuito do *surf*) e íntimos (quarto do casal); as imagens, em ambas as extremidades do cartaz, naturalizam o relacionamento gay, integrando o significado do título *Shelter*.

O cartaz de chegada apresenta a mesma polarização de imagens do original, acrescentando entre os polos, porém, uma faixa contendo cinco *frames* do filme. Os *frames* da faixa são analisados através do processo classificacional de superordenação e subordinação. O *frame* central estampa a família formada por um casal homossexual e por uma criança; esta imagem condensa o teor do filme e superordena as demais que a ela se subordinam. O *frame* superordenado, juntamente com os polos ideal e real, remete à legitimação da conjuntura homossexual, ideia que se encontra, mesmo que de forma implícita, no título *De repente, Califórnia*.

Os títulos em ambos os pôsteres, ao contrário das imagens, evidenciam muito pouco a problemática gay. A autonomia do título de chegada, em relação ao original, não foi suficiente para tirar o aspecto de vagueza das formas verbais. Dessa forma, a produção dos significados nos dois sítios textuais mantém-se totalmente dependente das imagens integradas aos títulos. Notamos, após essas considerações, uma representação social ligada à aceitação social, à naturalização do relacionamento homossexual.

PAR 7



Fig. 51 - Disponível em: filmow.com



Fig. 52 - Disponível em: www.cineclick.com.br

Eyes wide open remete ao alerta dado pela comunidade ortodoxa aos personagens Aaron (Zohar Shtrauss) e Ezri (Ran Danker) diante da infração que viriam a cometer. Pai de quatro filhos e respeitável administrador do açougue da família, num bairro ultraortodoxo de Jerusalém, Aaron emprega e abriga o jovem Ezri. O que, no início, era uma relação de empregador e empregado, de senhorio e inquilino transforma-se num envolvimento íntimo. A tradução *Pecado da carne*

reforça que o contato carnal entre homens é pecaminoso. A análise do grupo nominal que constitui o título, conforme vemos abaixo,

Pecado	da carne
Grupo nominal	Grupo preposicional
Grupo nominal	

revela que os itens lexicais *pecado* e *carne* possuem uma alta carga semântica proveniente do campo religioso.

Podemos resgatar muitos textos religiosos que dissertam sobre o pecado e / ou sobre sua relação com a carne, com a matéria, com o profano. Destacamos, como exemplo, duas passagens bíblicas, a primeira da Primeira Epístola de São João e a segunda do Evangelho de Mateus: "Todo aquele que pratica o pecado transgredir a Lei; de fato, o pecado é a transgressão da Lei" (João 03, 04); "Vigiai e orai, para que não entreis em tentação; o espírito, na verdade, está pronto, mas a carne é fraca" (Mt. 26, 41).

O nosso circuito cultural é atravessado por discursos religiosos que, em muitos casos, são usados para fundar normas e torná-las vigentes. A propagação implícita ou explícita de princípios religiosos ativa uma noção adâmica de pecado, sendo este tudo que transgredir a lei, tudo que escapa à norma. Não obstante, associado ao erro e à corrupção, o pecado da homossexualidade é a violação da heterossexualidade.

A imagem de partida, diferente da de chegada, pode ser descrita com o auxílio do significado composicional, através da categoria valor da informação. No polo ideal, o participante Ezri, com olhos semicerrados, volta-se para a direita; no polo real, o participante Aaron, com os olhos completamente fechados, está virado para a esquerda. A direção contrária dos participantes já revela que o sentimento entre homens está na contramão das convenções sociais; nesse mesmo sentido, os olhos fechados dos participantes exercem uma resistência ao título *Eyes wide open*.

O significado representacional ampara a descrição da imagem de chegada. Ao tocar os ombros de Ezri e olhá-lo fixamente nos olhos, Aaron estabelece uma ação transacional unidirecional e uma reação transacional, respectivamente. O contato físico (ação) e a intensidade do olhar (reação) revelam o

envolvimento e essas vias de fato já são o suficiente para caracterizar o pecado da carne, ideia expressa no título traduzido.

O título e a imagem original policiam-se quanto aos modos de abordar a temática gay, mostrando-se muito mais reservados que o pôster de chegada. Autônoma em relação ao original, a tradução *Pecado da carne* explicita não só o contato entre os participantes, mas todo um julgamento social em torno da homossexualidade. A serviço de marcas culturais conservadoras, a atividade de tradução, em *Pecado da carne*, ativa princípios religiosos em torno da sexualidade. Arraigado em nosso sistema cultural, o discurso religioso articula feixes de discursos sexistas heteronormativos, contestando práticas discursivas divergentes e representando os sujeitos homossexuais como pecaminosos e transgressores.

PAR 8

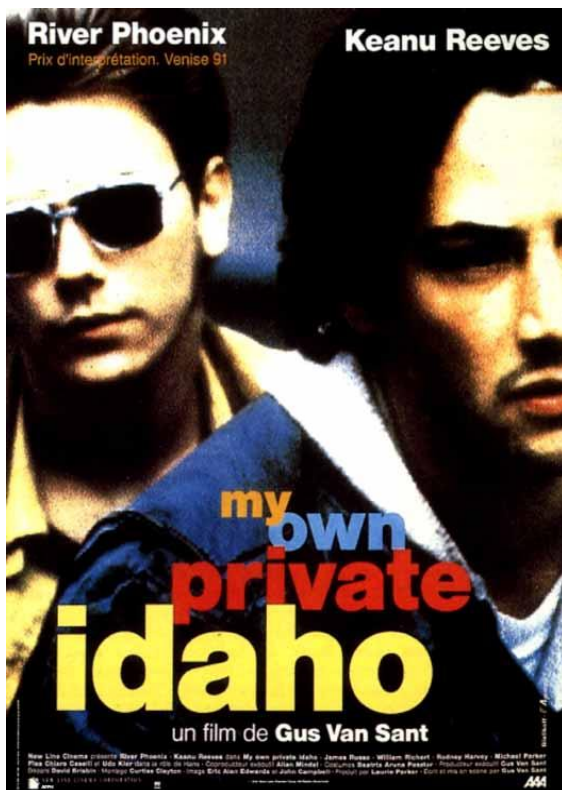


Fig.53 - Disponível em: en.wikipedia.org

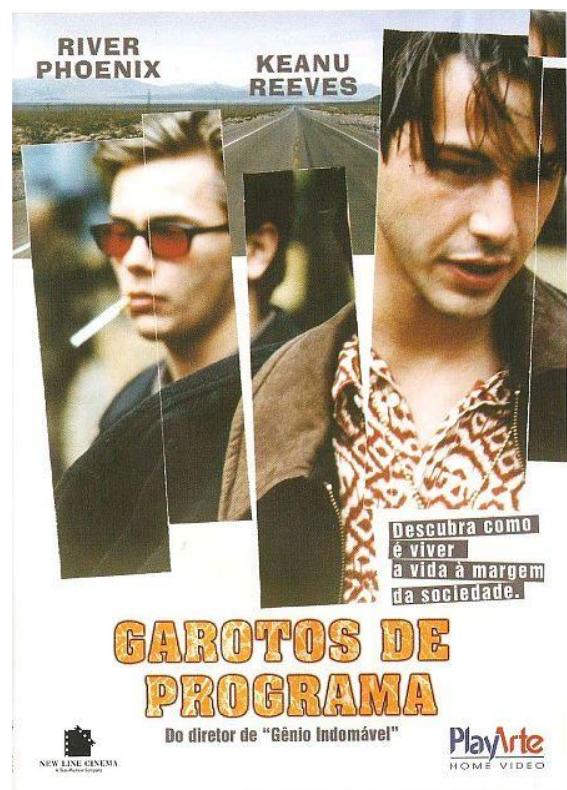


Fig.54 - Disponível em: adorocinema.com

My own private Idaho é uma referência às rotas que os amigos e também garotos de programa Mike (River Phoenix) e Scott (Keanu Reeves) percorrem — de Portland (Oregon) a Idaho e de Idaho a Roma — à procura da mãe de Mike. O título

original faz uma associação direta ao itinerário dos personagens, no filme. Já a versão traduzida *Garotos de programa*, acompanhada da legenda *Descubra como é viver à margem da sociedade*, associa-se à atividade de prostituição exercida pelos personagens. O texto de chegada acentua bem como a prostituição, neste caso, masculina e homossexual, ainda é tratada como atividade marginal em nossa sociedade.

Em nosso contexto de cultura, o item lexical *garotos* só ganha conotação sexual, se associado ao grupo preposicional *de programa*; outros grupos preposicionais ligados ao mesmo substantivo perdem essa carga semântica, a exemplo: *de rua, da cidade, do interior, do gueto, de família* etc. A decomposição do título e da legenda nos oferece uma visão mais sistematizada a esse respeito.

Garotos	de programa
Grupo nominal	Grupo preposicional
Grupo nominal	

Complexo oracional					
Oração 1		Oração 2		Oração 3	
Descubra	(você)	como	é	viver	à margem da sociedade
Grupo verbal	(G. nominal)	Conector (valor de modo)	G. verbal	G. verbal	Grupo preposicional
Processo material	(Part. / Ator)		P. relacional	P. material	Circunstância de localização

A expressão *garotos de programa*, em nosso meio cultural, é usada para nomear profissionais da prostituição masculina, o que inclui práticas homossexuais. Se a prostituição é tratada com reservas, esse tratamento, por conseguinte, é estendido às relações homossexuais. Essa lógica se fortalece no texto da legenda que evidencia a exclusão social de tais práticas. Na legenda, o processo material *descubra* exerce um comando ao receptor do texto (*você*): descobrir formas de vida marginal em nossa sociedade. A circunstância de localização *à margem da sociedade* reforça o valor pejorativo que a prostituição e a homossexualidade têm em nosso meio.

Os pôsteres de partida e de chegada diferem-se também quanto ao plano imagético, apesar disso algumas semelhanças entre eles podem ser apontadas. Em ambos os cartazes, os retores, posicionados um atrás do outro, não direcionam o vetor do olhar a nenhum objeto ou pessoa específica. A reação não-transacional

comprova que os reatores olham, observam e veem, em contrapartida não são olhados, nem observados ou vistos, intensificando a ideia de marginalização e alheamento, que se faz ainda mais latente no cartaz de chegada.

A estrutura conceitual analítica explicita a exclusão social dos participantes retratados no pôster de chegada. O processo analítico, configurando a relação entre o todo (portador) e as partes (atributos possessivos), retrata a desintegração social dos garotos de programa. O cartaz / portador é constituído pelo cenário (asfalto e horizonte) e por dois participantes; o atributo cenário se apresenta inteiro, já o atributo participantes se encontra fracionado em várias partes. Ao tentar reunir as partes fracionadas, percebemos que elas simplesmente não se ajustam ao cenário. Desintegrada do cenário, a identidade dos participantes (garotos de programa, homossexuais) é sublimada, não tem visibilidade.

A imagem e o título de partida *My own private Idaho* apresentam-se comedidos, se comparados com o título e a legenda traduzidos — que explicitam o teor sexual, presente no filme. Percebemos no texto de chegada muita autonomia em relação ao original. A análise dos elementos verbais e visuais no texto traduzido já anuncia o juízo de valor de nosso sistema cultural a respeito da prostituição e da homossexualidade. Esses aspectos sociais agem diretamente sobre a constituição dos significados no cartaz, promovendo a representação social do homossexual como sujeito marginal.

PAR 9

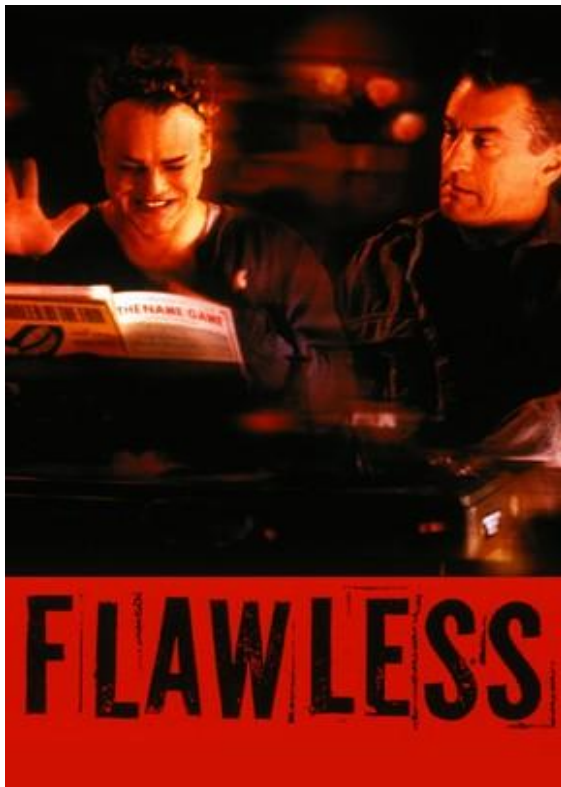


Fig. 55 - Disponível em: filmow.com



Fig. 56 - Disponível em: www.adorocinema.com

O título original *Flawless* é uma menção a um concurso de *drag queen*, no qual Rusty (Philip Seymour Hoffman) está envolvido. Além de trabalhar como impressionista feminino, Rusty costura e dá aulas de canto com o intuito de juntar o dinheiro para financiar sua cirurgia de troca de sexo. O título traduzido *Ninguém é perfeito*, juntamente com a legenda *Dois mundos diferentes e uma amizade incomum*, alude à amizade travada entre Rusty e seu conservador aluno de canto, Walter Joontz (Robert De Niro). Walter, antes de matricular-se nas aulas de canto como parte do tratamento de uma paralisia do corpo, precisou superar o preconceito e aceitar uma *drag queen* como professora.

A fragmentação do título, abaixo,

Ninguém	é	perfeito.
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal
Participante / Portador	Processo relacional intensivo atributivo	Participante / Atributo

possibilita-nos afirmar que o processo relacional intensivo atributivo, marcado pelo verbo *ser*, relaciona seres do mundo (o portador *ninguém*) com suas características (atributo *perfeito*). Walter era preconceituoso e machista e Rusty, *drag queen*. Esses atributos caracterizam a imperfeição dos personagens, uma vez que estamos lidando com o item lexical *perfeito* e seu reverso *imperfeito*. Assim, a oração relacional *Ninguém é perfeito* tem como paráfrase *Todos são imperfeitos*. Ao ficar a par do conteúdo do filme, entendemos que a imperfeição dos personagens está ligada ao fato de um deles ser preconceituoso e o outro, homossexual.

A análise dos itens lexicais da legenda pode reforçar nosso raciocínio.

Dois mundos diferentes	e	uma amizade incomum.
Grupo nominal	Conector	Grupo nominal

O item lexical qualificador *diferentes* distingue o mundo heterossexual de Walter do mundo homossexual de Rusty. Já o item *incomum* avalia como atípica a amizade entre personagens de mundos diferentes. Ao conectivo *e* cabe a função de reunir as diferenças.

Ambos os pôsteres usam a mesma imagem de divulgação e o significado representacional nos permite abordá-la e associá-la à tensão entre os personagens, já anunciada no título e na legenda de chegada. O olhar enviesado de Walter em direção a Rusty denota estranhamento e caracteriza uma reação transacional. O significado da imagem mantém estreita relação com os itens lexicais *perfeito* (título), *diferentes* e *incomum* (legenda), remetendo-nos, logo, a juízos de valor em torno da homossexualidade.

A autonomia do título traduzido em relação ao original potencializa os significados produzidos pelo cartaz de chegada. O deslocamento discursivo de *Flawless* para *Ninguém é perfeito: dois mundos diferentes e uma amizade incomum* afeta, conseqüentemente, os significados. Enquanto a cultura de partida não evidencia a temática gay, a cultura receptora não só a explicita, como a avalia, tomando por base normatizações de nossas relações sociais.

O título traduzido, sob interferência da cultura receptora, textualiza indicadores sociais ligados à figura do homossexual como, por exemplo, o preconceito e projeta uma representação social depreciada da conjuntura. Frisamos, por fim, que o posicionamento conservador diante da problemática gay, como

acontece nas figuras 55 e 56, dificilmente será declarado, mas a análise verbal e visual se encarrega de desnudá-lo.

PAR 10

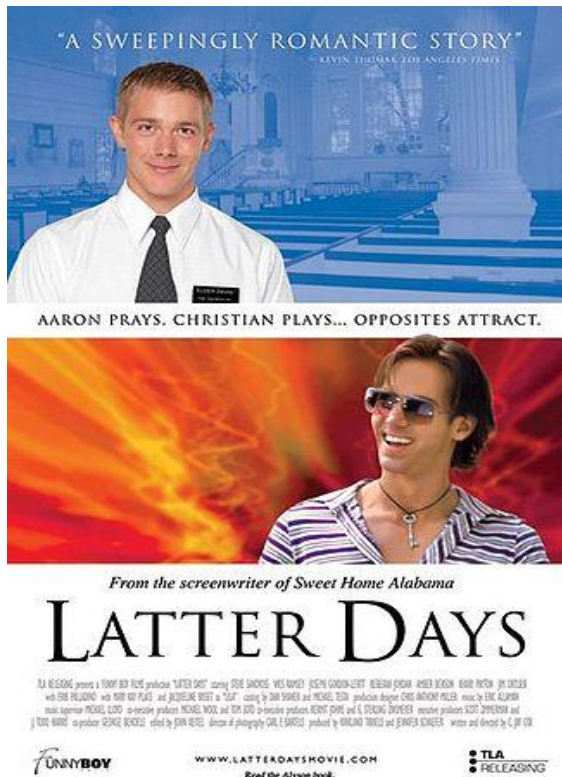


Fig. 57 - Disponível em: doisperdidosnaoite.blogspot.com.br



Fig. 58 - Disponível em: cinearcoiris.com.br

Latter days — ao lado da legenda *Aaron prays, Christian plays...opposites attract* — pode se associar ao recente envolvimento amoroso entre o desapegado Christian (Wes Ramsey) e o missionário mórmon Aaron (Max Sandvoss), como pode fazer referência à Igreja Mórmon, também conhecida como a *Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias*. Enquanto Christian se dedicava aos prazeres fortuitos, Aaron pregava sua religião e, quando esses mundos antagônicos colidem, ocorre entre os personagens um arrebatador envolvimento. A tradução *Louvado seja* nos remete a uma expressão bastante difundida em nossa cultura: *Deus seja louvado*. Mesmo sendo um estado laico, no Brasil, o uso de *Deus seja louvado* é arraigado em nossas tradições, tanto que, desde a década de 80, sob a presidência de José Sarney, essa frase vem sendo impressa na parte inferior das cédulas da moeda nacional.

Pertencente ao campo semântico religioso cristão (*Deus*) *seja louvado/ Louvado seja (Deus)* tem grande apelo sobre o nosso sistema cultural, mostrando que as relações sociais (movimentação financeira; envolvimento homossexual, para nos atermos ao contexto do filme) encontram-se, mesmo que de forma não declarada, sob o julgo da religião.

A expressão *Louvado seja*, vinculada ao campo semântico religioso, aciona como possíveis significados: exaltar o Senhor, elevar e glorificar o nome de Deus etc. Esses significados se encontram na expressão como um todo, por isso, decidimos não fragmentá-la. Essa carga religiosa também se faz latente no filme, no momento em que o missionário, dividido entre a fé e o desejo, viola os princípios de sua religião para viver uma experiência gay.

As imagens de divulgação, também marcadas por esse viés, diferem-se nos cartazes de partida e de chegada, mas há entre elas um ponto em comum, como o uso das cores vermelho e azul, associado, respectivamente, aos personagens Christian e Aaron. O significado composicional sustenta nossas considerações a respeito do plano visual.

Novamente, o contexto religioso cristão nos permite associar o vermelho ao fogo, ao pecado, ao inferno, enquanto o azul é associado ao céu, à privação da carne, à redenção. Nesse sentido, a Bíblia Sagrada nos oferece alguns exemplos em que ações condenáveis são punidas no inferno e ações nobres são valorizadas no céu, entre eles:

O Senhor estabeleceu o seu trono nos céus, e como rei domina sobre tudo o que existe (Sl. 103, 19).

Então dirá também aos que estiverem a sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos (Mt. 25, 41).

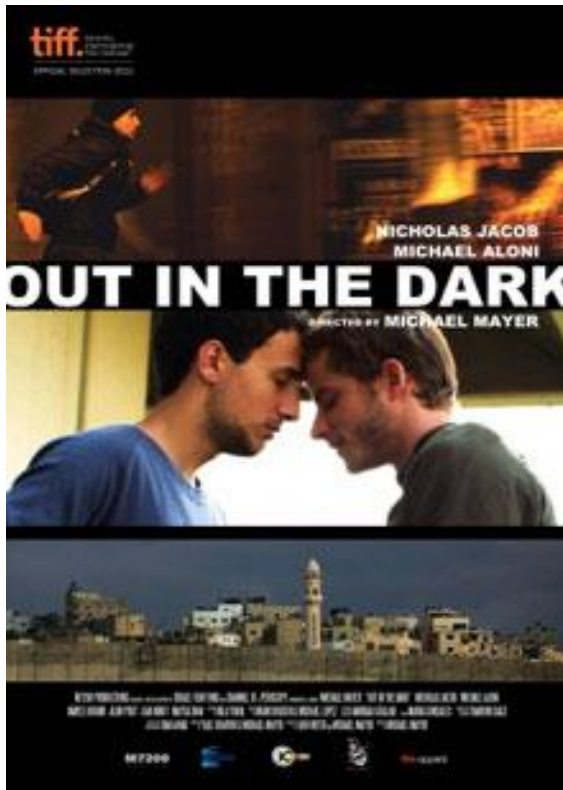
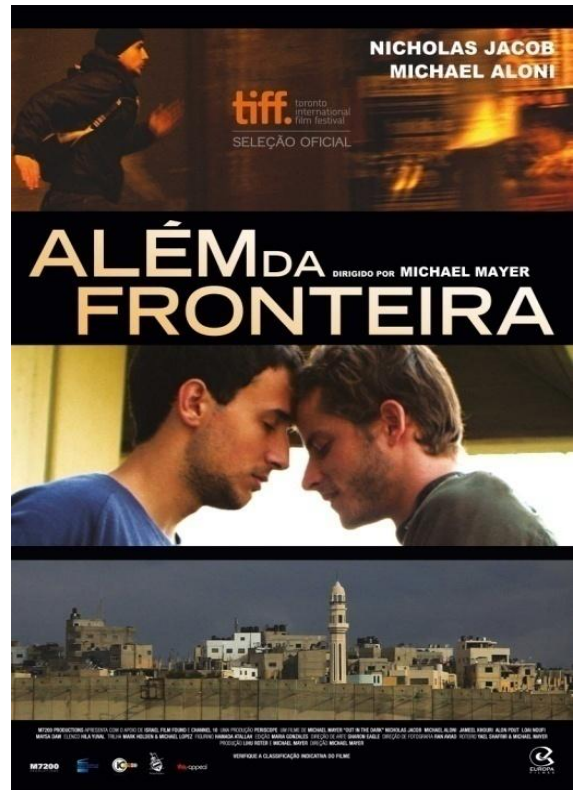
O mar entregou os mortos que nele havia, e a morte e o Hades entregaram os mortos que neles havia; e cada um foi julgado de acordo com o que tinha feito. Então a morte e o Hades foram lançados no lago de fogo. O lago de fogo é a segunda morte. Aqueles cujos nomes não foram encontrados no livro da vida foram lançados no lago de fogo (Ap.20, 13-15).

Mas os covardes, os incrédulos, os depravados, os assassinos, os que cometem imoralidade sexual, os que praticam feitiçaria, os idólatras e todos os mentirosos — o lugar deles será no lago de fogo que arde com enxofre. Esta é a segunda morte (Ap. 21, 08).

A polarização vertical no pôster original estampa como ideal o participante Aaron inserido na aura azul de um templo religioso, suscitando os valores de espiritualidade. No polo real, Christian inserido num espaço avermelhado, que remete ao lago de fogo, remonta aos espaços infernais. Essa polarização situa o céu sobre o inferno, mostrando como pode haver entre esses dois ambientes uma forte conexão. A polarização horizontal no cartaz de chegada configura as subcategorias dado / novo. A situação conhecida, o dado, é representada pelo participante Christian inserido na atmosfera infernal, avermelhada; enquanto a situação nova, diferente, o novo, é representada por Aaron num plano celestial. É pertinente, por fim, acrescentar que a categoria enquadramento mostra que o azul / céu prevalece sobre o vermelho / inferno. As subcategorias ideal (pôster de partida) e novo (pôster de chegada) mantêm profunda relação com o título traduzido *Louvado seja*, pois tanto esses polos visuais quanto o título resgatam preceitos religiosos e a supremacia da fé.

A autonomia de *Louvado seja*, em relação ao texto original, revela-nos o impacto cultural da religião sobre nossas práticas discursivas e, neste caso específico, sobre o discurso da tradução. Apesar de o plano visual insinuar envolvimento homoafetivo, a higienização das formas linguísticas empregadas na tradução contribui para um significado, no mínimo, discreto e camuflado. Sendo a tradução fruto de escolhas para atender à demanda do público receptor, temos em *Louvado seja* uma exortação da homossexualidade, sustentada por um feixe discursivo da religião.

PAR 11

Fig. 59 - Disponível em: www.clickgratis.com.brFig. 60 - Disponível em: www.ccine10.com.br

O título *Out in the dark* estabelece associações com inúmeros aspectos do filme, a saber: o estudante palestino Nimer (Nicholas Mashrawi), desafiando uma fronteira política e territorial, tenta se estabelecer em Israel, país rival da Palestina; Nimer vive secretamente um romance homossexual com o advogado israelense Roy (Michael Aloni), abalando fronteiras morais; Nimer oculta de sua conservadora família as experiências vividas em Israel. A tradução *Além da fronteira*, de imediato, aciona uma rede de significados em torno do item lexical *fronteira*; nesse sentido, o fracionamento do grupo adverbial que compõe título pode nos prestar esclarecimentos.

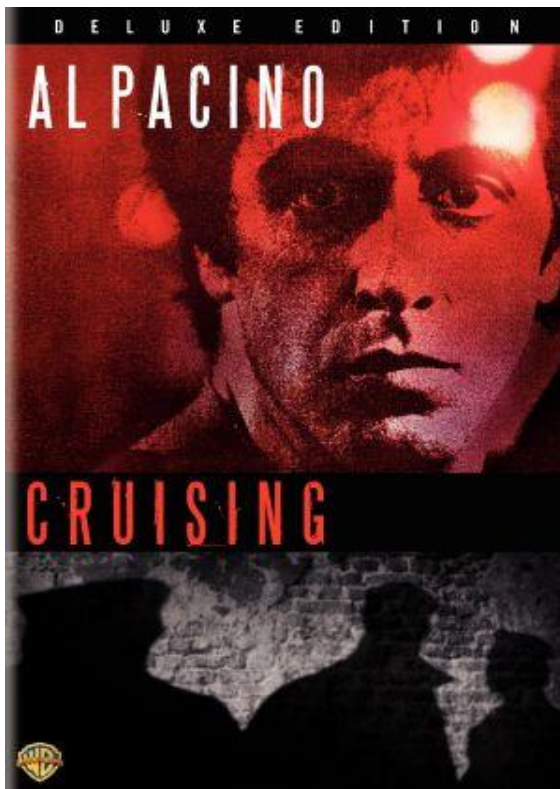
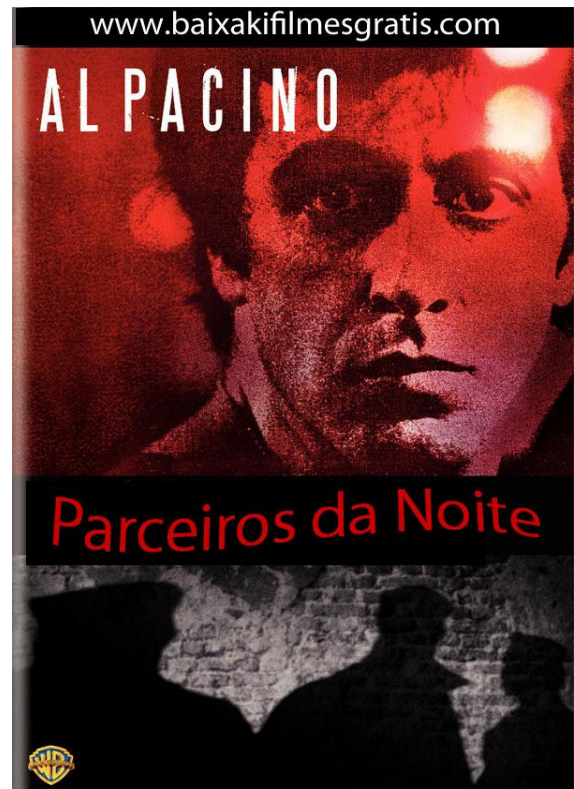
Além de	a fronteira
Grupo adverbial	Grupo nominal
Grupo adverbial	

O grupo adverbial *Além da fronteira* expressa circunstância de lugar a um processo em andamento, o qual se localiza nos elementos visuais do cartaz, basta lembrar que o plano real da imagem retrata a Faixa de Gaza e o ideal, um personagem em fuga. A decomposição do título indica que o grupo adverbial *Além de* confere ao grupo nominal *a fronteira* um significado de superação dos espaços demarcados, sejam eles territoriais ou sociais. A descrição do título traduzido ganha mais expressividade, se relacionada aos elementos imagéticos.

Recorremos aos significados composicional e representacional para abordar os aspectos visuais do pôster, que se apresenta sob o mesmo formato nas culturas de partida e de chegada. Os polos ideal e real, ao lado da estrutura central que se interpõe entre eles, constituem uma estrutura tríptica de margem (ideal) - centro - margem (real). A faixa central, rompendo a fronteira da heteronormatividade, apresenta um contato físico entre os participantes, caracterizado como ação transacional bidirecional. Em relação à imagem central, o polo real reforça que a fronteira geográfica, simbolizada pela Faixa de Gaza, é também um outro obstáculo a ser vencido pelos participantes. O polo ideal, ao apresentar um personagem em rota de fuga, prioriza a ação transacional unidirecional do participante que se rebela diante das fronteiras impostas.

O título original vincula-se ao plano real da imagem, uma vez que os significados produzidos se concentram nos riscos de cruzar uma fronteira. A tradução — incorporando padrões de autonomia em relação a *Out in the dark* — promove deslocamento de significados. Prendendo-se, portanto, à estrutura central e ao polo ideal, *Além da fronteira* engendra significados reacionários como: rompimento de fronteiras, enfrentamento das adversidades. Esse processo que verificamos na tradução associada às imagens talvez seja fruto de mudanças sociais operadas na cultura receptora que, de repente, tem se mostrado mais sensível à causa gay. Nos cartazes 59 e 60, configura-se a representação de sujeitos desafiadores e corajosos, que tentam legitimar um relacionamento amoroso.

PAR 12

Fig. 61 - Disponível em: www.imdb.comFig. 62 - Disponível em: blogdoteimoso.blogspot.com.br

O título *Cruising* é uma referência à operação investigativa conduzida por Steve Burns (Al Pacino), que busca desvendar o autor de assassinatos em série de homossexuais em Nova Iorque. Para infiltrar-se no universo do assassino, clubes de sadomasoquismo e parques sombrios destinados a práticas de sexo ao ar livre, Burns assume uma identidade gay e interage com alguns homossexuais no intuito de reunir pistas sobre o criminoso. Enquanto *Cruising* foca a ação de investigar, a tradução *Parceiros da noite* valoriza o novo hábito do policial que, travestido de couro à moda fetichista e adepto da vida noturna, relaciona-se com os mais diversos tipos de homossexuais.

Decompondo o grupo nominal presente no título,

Parceiros	da noite
Grupo nominal	Grupo preposicional
Grupo nominal	

notamos que o item lexical *parceiros* possui carga semântica mais neutra e só ganha expressividade quando acrescido do grupo preposicional *da noite*. Considerando o conteúdo do filme, *da noite* contempla um elenco de atividades, cujas práticas não seriam aceitas à luz do dia e às claras, a saber: masoquismo, sexo em parques ou o simples contato homossexual em público; à noite e às escondidas se realiza o que não é normatizado durante o dia. Diante disso, *da noite* confere uma significação muito peculiar a *parceiros*; a significação não seria a mesma, se a expressão *da noite* fosse substituída, por exemplo, por *da justiça*, *da polícia*, *de investigação*, entre outros.

Os textos de chegada e partida mantêm o mesmo plano visual e o significado composicional nos ajuda a compreender o valor da informação nos cartazes. A tarja, onde se inscrevem os títulos, polariza verticalmente a imagem, reservando ao topo um espaço muito maior que à base. O busto do detetive ocupa praticamente todo o topo que, tingido de vermelho, pode ser uma associação às mortes sob investigação de Burns.

Na base, temos três sombras projetadas numa parede de tijolos, no entanto a descrição dos elementos visuais é pouco precisa, pois as sombras, típicas da noite e de ambientes escuros, volatilizam os contornos. Diante disso, cabe-nos fazer algumas inferências: nas sombras, os seres se ocultam e resguardam sua identidade; as sombras são masculinas, uma vez que o filme contrasta masculinidades; os participantes trajam quepes e jaquetas militares, fantasias predominantes nos clubes sadomasoquistas.

A imagem superior, subcategorizada como ideal, traz uma essência idealizada da realidade; subcategorizado como real, o plano inferior carrega uma essência mais realista. Assim, temos como ideal um participante caracterizado como detetive, policial, um heterossexual infiltrado num mundo que não lhe pertence. Como real, temos uma atmosfera de sombras, anônima, criminosa ligada ao universo homossexual. Nesse sentido, o título original tem uma grande ligação com o plano ideal da imagem, enquanto *Parceiros da noite* tem íntima relação com a dimensão real do cartaz.

Notamos na versão de chegada *Parceiros da noite* fortes marcas de autonomia em relação à original *Cruising*. Essa autonomia, em articulação com o plano real da imagem, suscita uma série de aspectos da homocultura local (Nova Iorque, Estados Unidos), num determinado momento histórico: popularização de

clubes sadomasoquistas; comercialização de trajes fetichistas; investimento no lazer noturno destinado ao público gay; marginalização das práticas sexuais homossexuais; homicídios por homofobia. Enquanto a versão original se mostra mais contida, a traduzida mira o viés da sexualidade, abrindo sendas para conduzir à problemática homossexual.

O deslocamento dos significados de uma versão para a outra evidencia não só a influência de padrões sexistas da cultura receptora sobre as atividades de tradução, como também o atrelamento entre a sexualidade e as práticas discursivas. A gerência dos significados deslocados na tradução é conduzida por esses ditames culturais e, durante essa negociação social, encontramos uma representação do homossexual ligada ao crime, ao submundo.

PAR 13

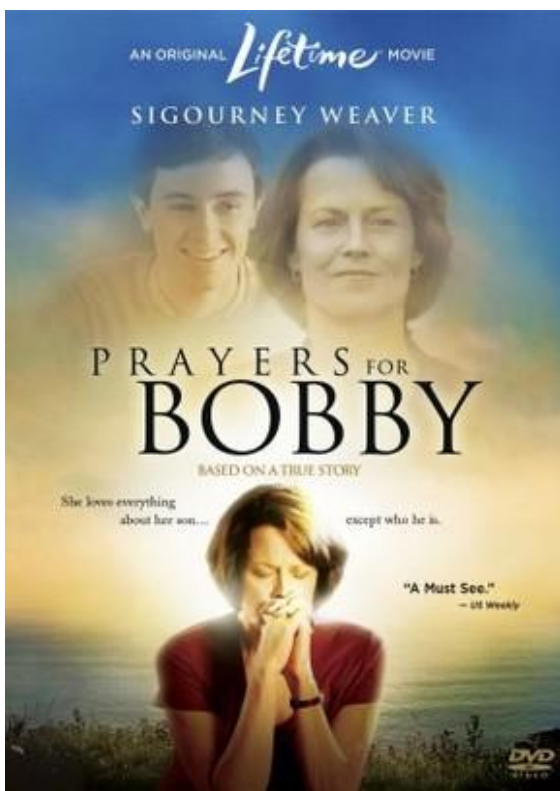


Fig. 63 - Disponível em: filmow.com

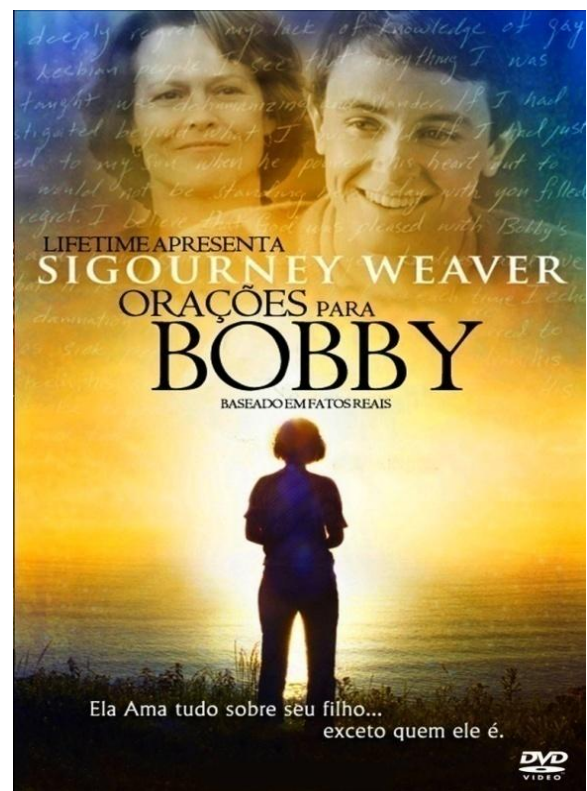


Fig. 64 - Disponível em: www.adorocinema.com

Há uma proximidade muito grande entre as versões original — *Prayers for Bobby*: *She loves everything about her son... except who he is* — e traduzida — *Orações para Bobby*: *Ela ama tudo sobre seu filho... exceto quem ele é*. Ambas se

concentram nas preces de Mary (Sigourney Weaver) para a cura gay do filho Bobby (Ryan Kelley). Rigorosa defensora dos dogmas da Igreja Presbiteriana, Mary a todo custo tenta converter Bobby à heterossexualidade o qual, sucumbindo às pressões, suicida-se.

Através do fracionamento do título

Orações	para Bobby
Grupo nominal	Grupo preposicional
Grupo nominal	

percebemos que o item lexical *orações* concentra uma grande parte do significado do texto, remetendo-nos ao campo semântico da religião, aspecto amplamente explorado no filme. Na perspectiva cristã, uma vez que o filme evidencia o presbiterianismo, podemos conceituar *oração* como a aproximação entre o crente e Deus através de palavras (petição, intercessão, adoração) e pensamentos. Algumas noções da Bíblia Sagrada reforçam a nossa definição do termo: invocar o nome do Senhor (Gn. 04, 26); clamar ao Senhor (Sl. 03; Sl. 04; Sl. 05; Sl. 06); levantar a alma ao Senhor e bendizê-lo (Sl. 25); buscar o Senhor e invocá-lo (Is. 55, 06); aproximar-se do trono da graça com confiança (Hb. 04,16); chegar perto de Deus (Hb. 10, 22).

Nosso conhecimento de mundo adquirido talvez através de uma experiência religiosa nos permite afirmar que a graça que se almeja através da oração pode ser em benefício próprio ou de outrem. O conectivo *para*, presente no grupo preposicional *para Bobby*, tem valor de *em direção a, destinadas a*. As orações da mãe em benefício do filho denotam que Bobby necessitava da graça, do tributo divino. Tamanho era o apelo da mãe diante do plano espiritual, que o uso do plural em *orações* acentua a ideia de ação abundante e contínua.

Podemos contemplar outras pontuações através do detalhamento do texto de legenda.

Complexo oracional							
Ela ama tudo sobre seu filho...				exceto quem ele é			
Oração 1				Oração 2			
Ela	ama	tudo	sobre seu filho...	exceto	quem	ele	é
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal	Grupo prep.	Conec.	Grupo nominal	G. nominal	Grupo verbal
Experienciador	Proc. mental	Fenômeno	Circ. de assunto		Identificador	Identificado	Proc. Rel. Ident.

A primeira oração, se isolada, mostra que o processo mental *amar*, aliado ao fenômeno *tudo*, situa-nos num polo positivo de aceitação: Mary ama todas as instâncias do filho Bobby. Contudo, o conectivo *exceto* que introduz a segunda oração nos situa num polo negativo de rejeição: Mary não ama a manifestação sexual do filho. No complexo oracional da legenda, o polo negativo prevalece sobre o positivo, revelando a negação da homossexualidade.

Nos dois pôsteres, a inscrição do título polariza em topo / base as imagens, logo as categorias do significado composicional auxiliam a descrição do plano visual. O busto dos participantes configura o ideal na imagem original; envoltos por uma atmosfera azul, os participantes estampam um semblante sereno e suavizado. A categoria saliência atribui mais importância à Mary, uma vez que ocupa o primeiro plano. No plano real, Mary, conectando-se ao divino através das mãos postas em oração, estabelece uma distância social (plano médio) com o observador.

No polo ideal do pôster de chegada, a categoria saliência sobrepõe o participante Bobby ao participante Mary, como forma de valorizar o alvo da oração, em vez do agente. Novamente, a cor azul envolve os participantes representados, mas dessa vez aparece uma escrituração sobre as imagens, aludindo aos pedidos de oração da mãe. No plano real, Mary, de costas para o observador, estabelece um plano aberto e uma distância impessoal. Em ambos os cartazes, o ato de orar está associado ao participante Mary e ao plano real da imagem, enquanto o ideal retrata uma convivência harmoniosa entre os participantes, conquistada, de repente, com os pedidos de oração. Assim sendo, os títulos e as legendas vinculam-se prontamente ao plano real das imagens.

Os dois pôsteres velam a temática gay presente no filme, priorizando, em seus títulos e imagens, o aspecto religioso que, historicamente, já tratou a homossexualidade como conduta desviante. A aproximação cultural presente entre o título original e a versão traduzida revela uma característica comum às duas culturas: recorrer ao plano espiritual para operar a cura gay. Esse dado comprova que ainda é comum em nosso meio abordar a homossexualidade como questão tabu, subalternizando-a, através de uma rede de discursos religiosos, morais e sexistas. Essa rede de discursos produziu, nas figuras 63 e 64, a representação do homossexual como sujeito desviante e pecaminoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa pesquisa nos concentramos em um problema social com dimensão semiótica: a representação social do homossexual. Ao nos debruçar sobre o objeto, principalmente, nos procedimentos de análise, encontramos alguns resultados, os quais nos remeteram a aspectos da cultura receptora dos cartazes de filmes homoeróticos. Os aspectos a que nos referimos têm a ver com a configuração do sujeito homossexual no interior da cultura brasileira e em como os discursos construídos em torno da figura gay deflagraram indicadores sociais: estereotípias, preconceito, exclusão, homofobia, liberdade sexual. Nossa pesquisa, por sua vez, não assume projeções totalitárias sobre os cartazes de divulgação de filmes homoeróticos e evita generalizações. As afirmações que fizemos e os resultados a que chegamos são restritos ao nosso *corpus* e podem inclusive agregar trabalhos que já são ou serão desenvolvidos no campo da Teoria *Queer*.

Percebemos que os títulos traduzidos, relacionados às imagens, revelaram maneiras de ser e agir na cultura do outro, isso porque os discursos deslocados da cultura original se redesenharam aos moldes da cultura receptora, conforme a atuação do poder normativo. Ao confrontarmos os textos de partida e de chegada, notamos que a tradução, nos cartazes de divulgação de filmes homoeróticos, promoveu relações de aproximação — cf. pares 01 (p. 73), 02 (p. 75), 05 (p. 81) e 13 (p. 99) — e autonomia cultural — cf. pares 03 (p. 77), 04 (p. 79), 06 (p. 83), 07 (p. 85), 08 (p. 87), 09 (p. 90), 10 (p. 92), 11 (p. 95) e 12 (p. 97). A representação do homossexual, tanto nos casos de aproximação como nos de autonomia, sofreu muitas variações, reforçando nossa perspectiva de sujeito descentrado.

A figura 42 (p. 75), representando o homossexual a partir da caricatura, destacou-lhe a veia artística, mas concomitantemente lhe atribuiu o rótulo de gay afetado e afeminado. Não ignoramos que o segmento *drag queen* integra a multidão *queer*, mas a partir do momento em que uma parte passa a representar o todo de um grupo, corremos o risco de alimentar estigmas que já estão profundamente calcificados na sociedade.

Em 44 (p. 77), os gays foram representados como figuras vulneráveis, assumindo a fragilidade social do segmento. Já em 46 (p. 79), o conservadorismo social censurou o homossexual, que se viu obrigado a abafar suas relações e a viver

"no armário". Vimos, nesses dois casos, que nosso espaço sociocultural pode não acolher prontamente o relacionamento gay. A homossexualidade, nas figuras 44 e 46, manteve-se delineada por projeções heterossexistas; essas convenções, há séculos determinadas, legislaram os sujeitos *queer*, atribuindo-lhes a imagem de sujeitos desprotegidos diante da governabilidade heterossexual.

A figura 54 (p. 87) retratou o homossexual a partir da exclusão social e a figura 56 (p. 90) optou pelas marcas de discriminação e preconceito. As interdições de poder heteronormativo, sob regimes de verdade, construíram a visão de um grupo socialmente inferiorizado que, não se adequando à normatividade, ficou relegado à invisibilidade social. Também notamos isso no teor criminal que perpassa a figura 62 (p. 97), o qual conferiu ao grupo homossexual a ideia de vida marginal, de sujeitos constantemente expostos aos perigos de uma sociedade intolerante com a comunidade gay.

Nas figuras 52 (p. 85), 58 (p. 92) e 64 (p. 99), a representação dos personagens encontrou-se submetida à moral religiosa; as ideias de transgressão da lei divina, de pecado e de cura tornaram-se elementares para a representação dos sujeitos homossexuais. Os discursos religiosos, partidários da heteronormatividade, fomentaram o sexismo, depreciando a homossexualidade e tornando ilegítimos seus laços afetivos.

Amparados em Foucault (1988) e Hall (1997), compreendemos a representação social como um produto discursivo delimitado por campos estratégicos de poder. Os efeitos do poder heterossexual definem a figura do homossexual como sexualidade dissidente, solapando a diversidade de gêneros, restando aos sujeitos apenas a rebarba social. Como nos assegura Foucault (1988), o poder encontra respaldo na lei; dessa forma, a representação social do homossexual nas figuras 42, 44, 46, 52, 54, 56, 58, 62 e 64 atuou como um reforçador das relações de poder heteronormativo na sociedade brasileira.

Dispusemos, entretanto, de cartazes que encerraram uma representação mais otimista e transversal da conjuntura *queer*, talvez fruto do ativismo político, dos embates sociais e de um tímido, porém crescente, acolhimento da causa homossexual no interior de uma sociedade heteronormativa. Isso aconteceu, por exemplo, na figura 60 (p. 95), cuja representação ressaltou a coragem dos personagens diante das adversidades e pelo enfrentamento dos obstáculos. Na mesma direção, as figuras 40 (p. 73), 48 (p. 81) e 50 (p. 83) trataram como natural o

relacionamento homoerótico e a representação se deu pela aceitação social e legitimidade. Essas figuras ressignificaram o sujeito e a representação social e, conforme nos avaliza a Teoria *Queer*, as mudanças no panorama da sexualidade e do gênero, no contexto pós-moderno, são irrefreáveis.

As diferentes nuances de representação social do homossexual com as quais nos deparamos puderam nos indicar como nossa sociedade pode se comportar de forma paradoxal em relação à diversidade *queer*, apresentando revezes de aceitação e negação. A visão construcionista da cultura (ALVES, 2010) e as orientações de Hall (2003) sobre a identidade cultural nos ajudam a entender esse ponto; a cultura se reformula constantemente e a ação dos atores sociais não é uniforme.

Podemos ainda apresentar algumas justificativas para esse efeito de revezamento em relação à aceitabilidade da figura do homossexual representada em cartazes de filmes: a experiência cultural se encontra em constante formação, sendo, portanto, mutável; o poder se desloca com muita frequência e isso flexibiliza a opinião pública; o hibridismo discursivo promovido pela tradução opera mudanças sociais na cultura receptora.

As mudanças sociais veiculadas pelo uso linguístico, em nosso *corpus*, corroboram o princípio da política cultural da ACD. Por relacionarmos à ACD os Estudos Culturais e Pós-Coloniais e a Teoria *Queer*, conferimos ao nosso trabalho o hibridismo necessário apregoado por Magalhães e Pagano (2005). O hibridismo de que tratam as autoras nos possibilitou, ao estabelecer a ACD como quadro teórico e metodológico, captar a transversalidade, as mudanças nas ordens do discurso e as transformações sociais. Hall (2003) já destacava que são imprescindíveis ao estudo da identidade cultural os movimentos de mudança e intervenção social e, não diferente, o trato que a Teoria *Queer* oferece à sexualidade e à identidade de gênero aponta para uma transformação sociocultural.

Reafirmamos que os pôsteres de filmes homoeróticos são fruto de uma experiência cultural. Nesse sentido, a GSF e a GDV nos mostraram como os significados do nosso contexto de cultura, após passarem pelo contexto de situação, materializam-se em fatos linguístico-discursivos e visuais no texto. A ACD — fornecendo-nos um guia metodológico para a análise de discurso — reiterou que é na superfície dos textos que as práticas discursivas e sociais se manifestam. A afinidade teórica entre a GSF, a GDV, a ACD e a linha discursiva dos Estudos da

Tradução sustentou nossa análise. Pudemos, assim, nos certificar de que os cartazes de filmes homoeróticos, que circulam no interior da cultura brasileira, exercem um grande impacto sobre nós, sobre nossa maneira de pensar, agir e reagir à sexualidade e à diversidade de gêneros.

O nosso interesse pela representação social em cartazes de filmes homoeróticos, instantaneamente, situou o nosso objeto no centro de uma perspectiva multimodal. Nossa maior dificuldade foi concatenar teorias que nos permitissem, de fato, tratar uma questão social através de uma abordagem linguística e discursiva. Inicialmente contávamos com o bojo dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, da Teoria *Queer* e de teorias do cinema; podíamos, então, dissertar sobre os processos culturais, a identidade de gênero e a representação social — e assim o fizemos. Carecíamos, porém, de teorias que nos inserissem no campo da tradução e da sintaxe visual, além de teorias que nos permitissem executar uma análise linguística e discursiva do *corpus*. As teorias de base sistêmico-funcional, dessa forma, ofereceram-nos os recursos de que precisávamos.

A concepção de língua integrada ao contexto de cultura (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004) compatibilizou todo o nosso escopo teórico e pudemos, portanto, traçar a representação social por mecanismos linguísticos (GSF; Estudos da Tradução), visuais (GDV) e discursivos (ACD).

Lembramos ainda que, enquanto investigávamos os títulos traduzidos nos pôsteres de chegada, ficou bastante evidente o estatuto de língua como rede de escolhas, assim como concebem Halliday e Matthiessen (2004). Os tradutores, inseridos no contexto cultural brasileiro e atuando no eixo paradigmático da língua portuguesa, realizaram escolhas para, em seguida, fixá-las no eixo sintagmático da oração (títulos e legendas de filmes). Dessa forma, a ação tradutória, perante todos os significados ligados à homossexualidade no contexto cultural brasileiro, gerenciou aqueles que poderiam melhor se assentar em nossa cultura de recepção. Os significados selecionados e transformados em fatos linguísticos refletem, ao nosso ver, o tratamento que os sujeitos *queer* recebem em nossa sociedade.

Percebemos também uma característica comum a quase todos os cartazes com os quais trabalhamos: os participantes representados, em sua maioria, são jovens, brancos, masculinizados, com traços ocidentais, desfrutam de um padrão de beleza e de um estilo de vida burguês. Não nos deparamos, por exemplo, com participantes pobres, precários, de meia idade ou velhos, negros ou acima do peso.

Isso nos faz supor que o cartaz, nos limites de nosso *corpus*, enquanto produto publicitário e, sobretudo, comercial, dita um estilo homossexual, visando talvez ao consumo.

Nossa sociedade capitalista e contumaz consumidora pode construir, através dos cartazes de divulgação de filmes, um pragmatismo homossexual, que atua imperativo sobre a identidade de gênero e a representação social. Quanto ao consumo de cartazes de filmes homoeróticos, é importante salientar, ainda que em linhas gerais, que a mensagem não se dirige apenas ao público gay. De repente, a escolha por um tipo padronizado de participantes representados no material de divulgação objetive captar um público que esteja além da esfera LGBT. O desenvolvimento dessa questão, contudo, não compete ao nosso escopo e o deixamos como inquietação ou sugestão para futuros trabalhos.

O objeto de pesquisa tem suas especificidades, sobre a sua natureza não temos controle e o que nos coube foi estabelecer uma metodologia compatível para abordá-lo. Na fase inicial de nossa pesquisa, quando tínhamos em mão apenas o projeto, era insistente a hipótese de que a representação do homossexual em nosso *corpus* estava atrelada ao estigma social, apenas. Ao nosso ver, tínhamos pela frente um caminho linear, bastava, então, segui-lo. Não supúnhamos ir além da hipótese, contudo, à medida que nosso trabalho se desenvolvia, percebíamos que o *corpus* nos colocava diante de novos obstáculos e nos solicitava mais recursos. O *corpus* falava por si e foi a partir de então que traçamos a direção da pesquisa.

Conforme já dissemos, os resultados que encontramos na análise não são globais e o presente trabalho não atesta uma conclusão fechada para a representação do homossexual em cartazes de filmes homoeróticos. Vemos nosso trabalho como uma das muitas faces que envolve o complexo campo da representação social e da identidade de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, P. C. Origens e constituição científica da cultura. In: ALVES, P. C. (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010. p. 21 - 48.

Alterações no código Hays. *Cine-Repórter*, São Paulo, p. 01-07, 15 jan. 1955. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/artigos/cine-reporter/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BECHARA, E. **O ensino da gramática. Opressão? Liberdade?** 11 ed. São Paulo: Ática, 2002.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. Revisão do Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1986. Edição Claretiana.

BRAGA, C. N. O.; PAGANO, A. S. Subsídios da Linguística Sistemico-Funcional para Abordagem de Traduções de Tradutores em Formação. **REVISTA DO GEL**. v.8. nº 1. São Paulo, 2011. p. 49-68.

BUTLER, J. **Fundamentos Contingentes: o Feminismo e a Questão do "pós-moderno"**. Cadernos Pagu. Campinas. V. 11. 1998, p. 11-42 .

BUTLER, J. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARMO, C. M. **O lugar da cultura nas teorias de base linguística sistemico-funcional: multimodalidade e produção de sentido na dança-ritual de Oxóssi**. Curitiba, PR: Appris, 2014.

CUNHA, M. A. F.; SOUZA, M. M. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, 2011.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Trad. Coord. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001a.

FAIRCLOUGH, N. Análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades. In: MAGALHÃES, C. M. **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2001b. p. 31-81.

FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse**: textual analysis for social research. London and New York: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, N. Critical discourse analysis. **Marges Linguistiques**, nº 09, p. 76-94, 2005.

FERNANDES, W. R. ; SIQUEIRA, V. H. F. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. **Revista Estudos Feministas**, v. 18. Florianópolis, 2010. p. 101-119.

FERREGUETTI, K.; FIGUEREDO, G. P.; PAGANO, A. S. Significados Relacionais em Tradução: Uma Abordagem da Equivalência Baseada em Corpus. **CADERNO DE LETRAS**. nº 17. Belo Horizonte, 2011. p. 88-115.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (1969) 2012.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, (1976) 1988.

FRY, P.; MACRAE, E. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2014.

GRUPO GAY DA BAHIA. Assassinato de homossexuais (LGBT) no Brasil: Relatório 2014. Salvador, 2014.

HALL, S. **Representation**: cultural representation and signifying practices. London: Sage Publications, 1997.

HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3rd. Ed. London: Edward Arnold, 2004.

HARVEY, K. Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. **Traduction Terminologie Rédaction: Études sur le Texte et ses Transformations**. v.13, nº. 2, p.137-165, 2000.

HAYS, Will e outros. **Código de Censura Cinematográfico de 1930**. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20021001131551/http://www.academiadelapipa.org.ar/cod_hays.htm>. Acesso em: 19 fev. 2016.

KENNY, D. Creatures of habit? What translators usually do with words, **Meta**, v.43, p.515-523, 1998.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

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

LOPES, D. Cinema e Gênero. In: **Pos ECO em Revista**. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=69>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

LOURO, G. L. Cinema e sexualidade, **Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 81-98, 2008.

MAGALHÃES, C. M. A Análise Crítica do Discurso enquanto teoria e método de estudo. In: MAGALHÃES, C. M. (Org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2001, v. 1, p. 15-30.

MAGALHÃES, C; PAGANO, A. S. Análise Crítica do Discurso e Teorias Culturais: Hibridismo Necessário. **REVISTA D.E.L.T.A.** v. 21. Número especial. São Paulo, 2005. p. 21-43.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias (UFRGS)**. v. 21, p. 150-182, 2009.

PAGANO, A. S. América Latina, Tradução e Pós-Colonialismo. **REVISTA ALFA**. nº 44. São Paulo, 2000. p. 157-166.

PAIVA, C. C. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. **BAGOAS: estudos gays, gêneros e sexualidades**. v.1, nº 01, Natal, 2007.

PRECIADO, B. **Manifiesto contra-sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**. Florianópolis, 2011. p. 11-20.

RIVERA, T. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RODRIGUES JÚNIOR, A. S. **A representação de personagens gays na coletânea de contos Stud e em sua tradução As Aventuras de um Garoto de Programa.** Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2006a. (Tese de Doutorado).

RODRIGUES JÚNIOR, A. S. Abordagens discursivas dos estudos da tradução. **REVISTA POLISSEMIA.** nº 06, Porto, p. 38-60, 2006b.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Editora Cultrix, (1916) 1974.

SORLIN, P. **Sociología del cine:** la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983.

REFERÊNCIAS DOS FILMES

COX, C. Jay. **Louvado seja** [Latter days]. Estados Unidos, 107 min., 2003.

ELLIOTT, Stephen. **Priscilla, a rainha do deserto** [The adventures of Priscilla, queen of the desert]. Estados Unidos, Austrália, 1h43min., 1994.

FRIEDKIN, William. **Parceiros da noite** [Cruising]. Estados Unidos, 1h40min., 1980.

LEE, Ang. **O Segredo de Brokeback Mountain** [Brokeback Mountain]. Estados Unidos, 134 min., 2005.

MACDONALD, Hettie. **Delicada atração** [Beautiful thing]. Reino Unido, 1h30min., 1997.

MARKOWITS, Jonah. **De repente, Califórnia** [Shelter]. Estados Unidos, 1h28min., 2009.

MAYER, Michael. **Além da fronteira** [Out in the dark]. Israel, Estados Unidos, Palestina, 1h36min., 2013.

MULCAHY, Russell. **Orações para Bobby** [Prayers for Bobby]. Estados Unidos, 1h30min., 2009.

SANT, Gus Van. **Garotos de programa** [My own private Idaho]. Estados Unidos, 1h45min., 1991.

SACHS, Ira. **Deixe a luz acesa** [Keep the lights on]. Estados Unidos, 1h41min., 2013.

SCHUMACHER, Joel. **Ninguém é perfeito** [Flawless]. Estados Unidos, 1h52min., 1999.

SHORE, Simon. **Saindo do armário** [Get real]. Reino Unido, 108 min., 1998.

TABAKMAN, Haim. **Pecado da carne** [Eyes wide open]. França, Israel, Alemanha, 1h30min., 2009.