

Dialogismo E Retórica Da Imagem

Dialogism And Image Rhetoric

Francisco Laerte Juvêncio Magalhães

Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor da Universidade Federal do Piauí

E-mail: flaerte@msn.com

José Américo Lima de Abreu

Mestre pela Universidade Federal do Piauí

Professor da Universidade Estadual do Piauí

Endereço: Francisco Laerte Juvêncio Magalhães

Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Departamento de Comunicação. Campus Ininga. Ininga, CEP- 64049550 - Teresina, PI – Brasil.

Endereço: José Américo Lima de Abreu

Conjunto Velho Monge, quadra D, casa 357. Bairro: Sacy, 64020-180 Teresina – PI.

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho

Artigo recebido em 08/03/2015. Última versão recebida em 09/03/2015. Aprovado em 16/03/2015.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.

RESUMO

Pretendemos neste trabalho analisar plataformas e suportes discursivos produzidos em diferentes lugares e tempos históricos: Rússia, Espanha, Brasil e África do Sul. Explicando brevemente: tomamos um pôster do artista plástico russo, Viktor Ivanov, produzido em 1967 para homenagear Lênin. Observamos que as capas de duas revistas distintas referenciam o pôster de Ivanov, produzindo matérias discursivas bastante diferentes – a *História y Vida*, uma revista de política e cultura publicada na Espanha, edição número 477, de dezembro de 2007; e a revista *Veja*, uma revista semanal de informação brasileira, edição número 2104, de 18 de março de 2009. O *quadro* pintado pelo artista plástico sul-africano, Prett Murray, exposto na Goodman Galery em Joanesburgo, em 2012; e um *cartoon*, de Zapiro, publicado em seu site em 2012; Esse processo produz uma rede de remissões em que um significante remete a outros formando um tecido de muitas camadas na constituição de uma semiose infinita (PEIRCE, 1985), ou cadeia dialógica (BAKHTIN, 2003). Adotamos a Análise do Discurso Crítica como principal instrumental teórico metodológico, a partir da abordagem dialético-referencial de Fairclough (2006), Kress e van Leeuwen (2006), Wodak (2003), Resende e Ramalho (2011), Magalhães (2003), além de outros autores igualmente necessários, como Verón (2005), por exemplo. Observamos que a imagem discurso ganha investimentos de sentidos e perde outros no processo de recontextualização, é apropriada conforme os contextos de espaço e tempo, adequando-se às suas condições sociais de produção discursiva no interior de universos de concorrência distintos, onde disputa afetos de adesão adesão e/ou rejeição do público.

Palavras-Chave: Crítica. Dialogismo. Discurso. Imagem. Multisemiose.

ABSTRACT

We intend in this paper to analyze platforms and discursive media produced in different places and historical times: Russia, Spain, Brazil and South Africa Explaining briefly: take a poster of Russian artist Viktor Ivanov, produced in 1967 to honor Lenin. We observed that the covers of two distinctive magazines – *História y Vida*, a cultural and political magazine published in Spain, edition number 477 of December 2007, and the magazine *Veja*, a Brazilian weekly magazine of information, issue number 2104 of 18 March 2009. The painting by South African artist, Prett Murray, exposed in Goodman Galery in Johannesburg in 2012; and a cartoon, by Zapiro, posted on his website in 2012; This process produces a network of references in which a significant refers to other forming a fabric of an infinite semiosis (PEIRCE, 1985), or of a dialogical chain (BAKHTIN, 2003). We adopted the Critical Discourse Analysis as a methodological theoretical main tool, from the dialectical-referential approach of Fairclough (2006), Kress and van Leeuwen (2006), Wodak (2003), Resende and Ramalho (2011), Magalhães (2003), and authors who, while not participant in this theoretical perspective, provide us conceptual elements and fundamental analysis categories for a research that has as method the Discourse Analysis, as Veron (2005). We observed that the speech image acquires investment senses and lose others in the process of recontextualization, it is appropriated in the contexts of space and time, adapting to the social conditions of discursive production within distinct competitive universes where it disputes accession/rejection affects from the public.

Key-Words: Criticism. Dialogism. Speech. Image. Multisemiose.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, analisamos os modos de produção de discursos multissemióticos (ou multimodais), por meio do uso retórico de imagens e outras semioses em suportes midiáticos, com base nos processos de dispersão e referenciação em diálogo. Nosso objeto de pesquisa é composto por plataformas e suportes discursivos produzidos em diferentes lugares e tempos históricos, tais como Rússia, Espanha, Brasil e África do Sul. Em uma breve explicação: tomamos um pôster do artista plástico russo, Viktor Ivanov, produzido em 1967, para homenagear Lênin, e, por extensão, a Revolução Russa de 1917. Esse pôster tem como título um verso do poeta, também russo, Maiakovski: “Lênin Viveu, Lênin Vive, Lênin Viverá Sempre”. Observamos que as capas de duas revistas distintas recontextualizam o pôster de Ivanov, produzindo matérias discursivas bastante diferentes: primeiro, a edição número 477, de dezembro de 2007 da revista *História y Vida*, um periódico mensal espanhol que trata de política e cultura; depois, a edição número 2104, de 18 de março de 2009, da revista *Veja*, um periódico semanal brasileiro de informação.

Por outro lado, um *quadro* pintado pelo artista plástico sul-africano, Prett Murray, exposto na Goodman Galery em Joanesburgo, em 2012, recria a obra de Ivanov; e um *cartoon* de Zapiro, também sul-africano, publicado em seu site em 2012, além de recriar o pôster de Ivanov, cita o quadro de Murray, constituindo materialidades discursivas singulares, porém, dialógicas. O que une essas diferentes produções enunciativas em lugares e tempos diversos é exatamente o que nos despertou a atenção e o interesse: o dialogismo entre essas diferentes matérias multissemióticas, pelo uso retórico da imagem do pôster de Viktor Ivanov, e pela apropriação e recontextualização midiáticas. Esse processo produz uma rede de remissões em que um significante remete a outros, formando um tecido de muitas camadas na constituição de uma semiose infinita (PEIRCE, 1985) ou cadeia dialógica (BAKHTIN, 1981; 1995; 2003).

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Análise de Discurso Crítica como método de pesquisa

Procuraremos adotar aqui, como principal suporte teórico metodológico, o instrumental da Análise de Discurso Crítica (ADC). Mais especificamente a ADC como método científico de pesquisa social, seguindo a trilha aberta por Fairclough (2013), a partir da abordagem dialético-relacional, que entende discurso como prática social; logo, adota

como eixo de interesse as relações entre linguagem e sociedade, levando-se em conta que essas relações se dão por meio de um processo dialético no qual a linguagem atua modificando a sociedade e é por ela modificada. Por isso é importante levar em conta as condições sociais de produção dos discursos, as peculiaridades do contexto em que os discursos são produzidos, circulam e são consumidos simbolicamente (PINTO, 1995). Com base em Rezende e Ramalho (2010), dizemos que os discursos não apenas ‘refletem’ a sociedade, mas ajudam a construir nosso entendimento sobre ela, participam da sua constituição e transformação, produzem efeitos materiais no mundo.

A ADC é um campo teórico diverso, mas consistente, nos estudos de linguagem, com a particularidade da crítica social, especialmente, da crítica das relações de poder. Deriva de duas vertentes: a Linguística Crítica e a Análise de Discurso, tangenciando a teoria crítica da sociedade produzida pela Escola de Frankfurt (WODAK, 2003). Embora não seja dito com a ênfase necessária, há um viés na crença na transformação da sociedade pela tomada de consciência, a partir da compreensão do funcionamento da linguagem na constituição das relações sociais de poder ou, de outro modo, na crítica das práticas discursivas do capitalismo moderno. A esse respeito, Fairclough (1989, p. 1) diz que há dois objetivos: o primeiro é corrigir uma subestimação que existiria quanto à importância da linguagem “na produção, manutenção e mudança das relações sociais de poder”. O outro é “ajudar a aumentar a consciência de como a linguagem contribui para a dominação de algumas pessoas por outras, porque a consciência é o primeiro passo para a emancipação”.

Embora Fairclough (2003a) destaque suas reservas quanto ao conceito de método, é evidente que cada pesquisador carece de regras de organização que o ajudem a construir o seu processo de investigação, ou seja, um método. Deste modo, observamos o método proposto por esse autor, trazendo ainda para o nosso construto metodológico a contribuição de Verón, outro autor que consideramos importante para a nossa investigação e reflexão teórica. Ressalte-se que Verón não se filia a ADC. No que concerne a discurso como prática social. Ressalte-se que

a concepção de práticas sociais nos permite combinar as perspectivas de estrutura e de ação – uma prática é, por um lado, uma maneira relativamente permanente de agir na sociedade, determinada por sua posição dentro da rede de práticas estruturadas; e, por outro, um domínio de ação social e interação que reproduz estruturas, podendo transformá-las. Todas são práticas de produção, arenas no interior das quais a vida social é produzida, seja ela econômica, política, cultural, ou cotidiana (FAIRCLOUGH, 2003b, 180).

Entendemos que os textos são materialidades dos eventos e das práticas sociais, o que inclui a fala, a escrita e a imagem (MAGALHÃES, 2010). Assim, devemos tratar aqui de discursos inter e intrasemióticos, no sentido de que nosso objeto de análise associa imagem e texto, além de outras semioses para significar. Embora utilizemos algumas categorias de análise da Gramática do Design Visual, de autoria de Kress e van Leeuwen (2006), que usam o termo multimodalidade para tratar desse tipo de matéria discursiva, preferimos adotar a palavra multisemiótica, mais comum nos trabalhos de Greimas (1976). Aliás, sobre matéria discursiva constituída de semioses diversas, nos apoiamos também nas concepções de Verón (2005), e, certamente, em categorias de outros autores, como os que têm uma reflexão consistente acerca de metáfora (RICOUER, 2000), anáfora (MARCUSCHI, 2001), ironia (MUECKE, 1995) e paródia (BAKHTIN, 1998), por exemplo.

Visto que não nos atemos a evento discursivo específico, mas a vários, não adotamos uma invariante referencial. Tratamos de buscar compreender as estratégias enunciativas de eventos midiáticos discursivos diferentes, produzidos a partir de uma mesma referência imagético/discursiva. Nosso intento é analisar essas matérias enunciativas no interior de um tecido semiótico onde cada enunciado situa-se em um contexto próprio e, ao mesmo tempo, mantém elementos visuais que remetem uns aos outros. Uma rede dialógica, uma dispersão de enunciados situados em universos de referência particulares, mas ligados entre si por uma rede imagético/enunciativa.

2.2 Dialogismo ou arquitetônica da responsabilidade

Muitas são as interpretações acerca do dialogismo bakhtiniano, mas não vamos discutir essa multiplicidade temática aqui porque não há espaço. Depois, há vários autores que se têm debruçado a esclarecer essas questões; podemos citar a título de exemplo, dois deles que produzem no Brasil: Carlos Alberto Faraco e Brait Brait. O dialogismo como nós compreendemos poderia ser também definido como a arquitetônica da responsabilidade, tema desenvolvido no texto que tem exatamente esse título no livro Bakhtin, de Clark e Holquist (1998). Bakhtin diz que o dialogismo é indissociável do uso da língua, que diz respeito à característica da responsabilidade ou responsabilidade próprio a todo enunciado. Cada enunciado responde a enunciados anteriores e questiona enunciados posteriores em uma arquitetura da resposta que os conecta de algum modo em uma rede infinita de remissivas.

Então, vejamos, no presente estudo tratamos de algo concreto nesse sentido, mas não apenas restrito à língua; são enunciados cuja materialidade significativa é composta também

de imagens ou construtos imagéticos. São enunciados, como já dissemos, multissemióticos: texto, imagem, cores e espaços gráficos que se combinam para enunciar, para produzir sentidos. Além disto, esses elementos significantes (bandeiras, vermelho, negro, estrelas, foice, martelo etc.) materializam ideias que estão sedimentadas na memória histórica da experiência humana, e constituem-se também de paixões, crenças, ideologias, conhecimento técnico e artístico em uma riqueza discursiva que vai além do alcance de nossas possibilidades perceptivas. Todos esses elementos vivos correspondem entre si e simultaneamente ao dialogismo, a arquitetura da responsabilidade. Respondem ao tempo de suas origens e projetam para adiante novas questões em que serão confrontadas novas respostas. A capa da edição da revista *Veja* é um enunciado específico, que se situa em um contexto tempo/espacial que a explica e justifica; mesmo inserido num cenário tenso e de disputas ideológicas acirradas. Do mesmo modo, os outros enunciados configuram as matérias discursivas neste estudo: o pôster, o quadro, a capa da revista *Historia Y Vida* etc. No entanto, não há como negar que essas unidades enunciativas dialogam, respondem umas às outras no interior dessa arquitetura da resposta. Cada um desses enunciados, ao se enunciar, instaura sua condição responsiva ativa de que fala Bakhtin (2003, p. 297): “Cada enunciado deve ser visto antes como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra ‘resposta’ em sentido mais amplo)”. Certamente, resposta no sentido dialógico é a chave que faz com que os enunciados se constituam de outros enunciados em uma cadeia infinita de remissivas.

2.3 Discurso e recontextualização

Quanto à *recontextualização*, retomamos esse conceito com base em van Leeuwen (2008), considerando os eventos sociais recontextualizados, tais como as capas de revista, o quadro e o cartoon. Nesse sentido, assinalamos algumas das características possíveis do processo. Um dos aspectos que o autor apresenta é, por exemplo, a necessidade de adequação do evento recontextualizado ao novo contexto. Para tanto, pode haver supressões ou acréscimos de detalhes, rearranjos etc. Percebemos que, na capa da revista *Historia Y Vida*, o verso de Maiakovski não aparece. E são acrescentados sobre a imagem os títulos das matérias, chamadas de capa etc. No quadro de Brett Murray a única referência ao socialismo é o fundo vermelho e a referência a Lênin; no entanto, são acrescentadas as características do presidente Jacob Zuma e a genitália exposta. Há mudanças também na capa da revista *Veja* e no cartoon de Zapiro, como veremos adiante. Entendemos que a recontextualização dos eventos

discursivos produz como consequência mudanças nas práticas sociais. Uma revista que tem como público simpatizantes do sistema soviético pode ter ampliado esse público ou, ao contrário, pode tê-lo reduzido, visto que outra parte não simpatiza com essa temática. Outra revista que ironiza a condição de Obama fala certamente para um público mais afinado com o sistema capitalista; talvez provoque maior adesão ou rejeição no interior desse mercado editorial pelo inesperado da imagem de capa em que Obama se assemelha a Lênin. Por fim, o quadro de Brett Murray provoca o descontentamento geral do partido político a que pertence o Presidente da África do Sul, Jacob Zuma, e daí decorre uma série de matérias na mídia, apoiando ou criticando a obra e a galeria em que ela está exposta. Por sua vez, esse fato produz uma opinião pública também dividida.

2.4 A gramática dos discursos visuais

A leitura da imagem é, primeiro, organizada pela experiência do cotidiano, a partir da observação do que é retratado. Podemos dizer que essa leitura se dá por associação do visto, do compreendido, com elementos pessoais e referenciais da experiência. Desse modo, tanto os atos, as cenas de modo geral quanto às expressões de medo, alegria, dor, raiva etc. são apreendidas em seu sentido pelo que a memória do leitor registra de sua própria experiência em sociedade. Outras leituras são possíveis pelos investimentos de enunciadores que utilizam as imagens para comunicar algo. Desse modo, pode-se, por exemplo, deslocar os sentidos de uma imagem colhida em um acontecimento para referir-se a outros sentidos. Um pôr do sol pode ser utilizado para simbolizar o estado de espírito de beleza, de finitude etc. A imagem, nesse sentido, pode esmaecer ou perder seu caráter referencial para adquirir uma natureza conceitual ou, até mesmo, para adquirir novas referencialidades. Deixa de ser a imagem daquele lugar donde foi colhida para ser a imagem de lugares outros pelo investimento simbólico.

É evidente que a produção contemporânea de mensagens é inequivocamente superior a de tempos anteriores, no entanto há de se reconhecer que os textos multissemióticos sempre existiram. É possível que esta relação seja crescente, a cada momento, e intensifique e se amplie esse modo de representação. É certo que há formas diversas de incluir na produção de textos modos diferentes de elementos de constituição de sentido. O uso de imagens, por motivos e formas diferentes, assim como o uso de cores e diagramação e ocupação do espaço visual com o objetivo de produzir sentidos vêm se ampliando e se modificando. Essa

realidade encontra, nos diversos suportes de mídia, seu território de predominância, embora não de exclusividade.

Podemos dizer também que os discursos intersemióticos, esses que se utilizam de semioses diversas em seus processos de interlocução, se apresentam até mesmo nas manifestações orais. Em geral, gesticulamos enquanto falamos, gestos e fala se articulam para significar. Por isso não me atrevo a sugerir que só agora nos utilizamos de recursos multissemióticos em nossas relações discursivo/cotidianas, como temos visto em alguns autores.

Não pensamos que essa realidade reduza a importância do texto escrito, não entendemos que o uso de imagens como elemento discursivo signifique perda de espaço da textualidade; ao contrário, é o texto que organiza os outros elementos nas matérias enunciativas, fazendo-as significar desse ou daquele modo. É o texto que dá transparência aos recursos visuais como principal predador. Sem texto algumas imagens conseguem até significar, desde que predicadas por outras âncoras de sentido como o uso de cores, de imitação, por exemplo. Ainda assim, com certa perda, com maior exigência de esforço colaborativo dos interlocutores.

Pensamos ser importante não trabalhar com a ideia de equivalência entre o verbal e o visual na produção de sentidos. Faz-se necessário perceber que uma e outra semiose se constituem de materialidades diferenciadas e podem, conforme a situação, solicitar maior ou menor participação na constituição da matéria discursiva. A imagem quase sempre retrata um fragmento da realidade que carece do verbal para explicá-lo. Há casos, certamente, em que a experiência de cada um pode ser suficiente para reconhecer na imagem certos sentidos, porém, isto ainda não é o bastante para compreender o seu uso em uma matéria significativa com propósito informativo, objetivando-se à sua discursividade.

Com relação aos autores que têm buscado compreender essa temática, alguns têm se debruçado sobre essa temática da exigência de uma gramática própria para a leitura de matérias visuais ou de textos multissemióticos (ou multimodais) em que diferentes semioses se associam para produzir sentidos. Portanto, Magalhães (2003), Pinto (1999), Verón (2005) Kress e van Leeuwen (2006) são alguns dos autores que utilizamos aqui. Tendo em vista a exiguidade de espaço, trataremos desses esclarecimentos de modo pontual no decorrer da própria análise.

De modo geral, um dos estudos que melhor tem servido de suporte a pesquisadores e estudiosos, na área da leitura, e para o qual se utilizam variadas semioses, ou como dizem, diferentes modos semióticos é, sem dúvida, a Gramática do Design Visual (GDV) de autoria

de Kress e van Leeuwen (2006), baseada na Gramática Sistêmico Funcional de Halliday (1985; 1994). Trata-se de uma proposta que visa, sobretudo, construir categorias teóricas consistentes na produção e leitura das mais diversas estruturas composicionais, imagéticas e textuais. Embora tenha esse título que faz pensar em uma gramática do ponto de vista formal, os próprios autores reconhecem que há algumas limitações dada a natureza própria da imagem e de suas dificuldades em se ater a regras linguísticas, como ocorre com a palavra escrita.

Halliday propõe três metafunções para a linguagem que mostram as finalidades e os propósitos da comunicação: a *ideacional* – que pretende representar as experiências do mundo exterior e interior; a *interpessoal* – que expressa as interações sociais; e, por fim, a função *textual* – que expressa a estrutura e o formato dos textos.

A GDV propõe, então, outras metafunções que se relacionam ou correspondem a essas propostas por Halliday, conforme veremos a seguir.

A função *ideacional* corresponde ao que Kress e van Leeuwen denominam de função *representacional*, diz respeito às estruturas visuais que constroem a natureza dos eventos, objetos, participantes envolvidos e as circunstâncias em que tais eventos ocorrem. Trata das relações estabelecidas entre os elementos mostrados (UNSWORTH, 2004, p. 72 apud NOVELLINO, 2007, p. 53).

A função *interpessoal* corresponde à função *interativa*, diz respeito às estruturas visuais responsáveis pela relação entre os participantes. Estabelece a natureza da relação entre quem vê e o que está sendo visto. Por fim, a função *textual* corresponde à função *composicional*, que diz respeito às estruturas visuais responsáveis pelo formato do texto e pela disposição dos elementos, estabelecendo o valor hierárquico dos elementos na imagem e entre os diferentes modos de representação da informação (UNSWORTH, 2004, p. 72 apud NOVELLINO, 2007, p. 53).

Por sua vez, não especificamente acerca da imagem, mas ao falar de funções da linguagem, Fairclough (2001, p. 92) refere-se ainda a uma função *identitária* que se relaciona “aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso”. Para nós, estas funções são importantes para que possamos compreender o funcionamento da linguagem, em especial, através do uso multissemiótico na produção, circulação e consumo de sentidos.

Kress e van Leeuwen (2006) reconhecem o caráter opaco da imagem, e também da importância da cultura para o uso de imagens na produção de sentido. Como, aliás, diz Magalhães que toda imagem significa, e, mesmo assim, para adequar-se aos sentidos pretendidos pelo enunciador no interior de um enunciado, a imagem carece de predicadores que lhes possibilitem certo nível de transparência, quer seja uma legenda, a repetição em série

(como ocorre nos quadrinhos) quer seja um título, entre muitos outros. E, ainda, que “inexiste imagem neutra ou pura. Antes de qualquer coisa, a imagem é um produto cultural, portanto, social. Deste modo, constitui-se sempre de um querer dizer algo para alguém”. Portanto, um produto essencialmente ideológico (MAGALHÃES, 2003, p. 62).

2.5 A imagem como construção alegórica

Neste trabalho, especificamente, trazemos a questão da imagem retomada e recontextualizada discursivamente, alterando-se seus contornos discursivos, porém, mantendo-se sempre aspectos visuais e significativos que permitem recobrar discursivamente traços de sua origem. Se uma imagem é a imagem de alguém ou de algo, e, no processo dialógico é referida, a imagem referente é, junto com a imagem referida, correferentes de alguém ou de algo. Esse entrelaçamento constitui o tecido dialógico na configuração de rede semiótica.

O pôster criado por Viktor Ivanov (Fig. 01), em 1967, para homenagear Lênin, apresenta esse herói da revolução russa de pé, centralizado, olhando por sobre o ombro direito como se revisse seu percurso heroico. Ao fundo, no canto superior esquerdo do pôster, a bandeira da União Soviética, em vermelho, onde se encontra estampado o símbolo do sistema comunista, em amarelo: a foice e o martelo entrecruzados, encimados por uma estrela de cinco pontas.

No canto superior direito, em fundo negro, o verso de Maiakovski, vazado em branco, intitula o pôster: “Lênin Viveu, Lênin Vive, Lênin Viverá Sempre”. No canto inferior direito, lê-se o número 1917, referência ao ano histórico da Revolução Bolchevique que dá origem a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. As referências ao comunismo soviético são constituídas pela bandeira, a data da revolução e o próprio Lênin, em uma construção alegórico/discursiva.

Essa espécie de alegoria apresenta Lênin, o principal líder da Revolução Russa, sobreposto e em destaque na postura altaneira do herói símbolo dessa revolução. Deste modo, os sentidos da imagem estampada no pôster são reafirmados pelo verso de Maiakovski.

A alegoria, sucintamente, é uma figura de linguagem na qual a imagem, como um tipo de representação literal, remete a sentidos mais profundos e amplos. No caso, Lênin tanto é apresentado como o mito, o herói, quanto simboliza o sucesso da Revolução Soviética. Não devemos esquecer que, em 1967, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas parecia sólida

e bem-sucedida. Representava um poderio bélico/político no mundo, contrapondo-se ao sistema capitalista, este representado, principalmente, pelo imperialismo americano.

Fig. 01 Lênin – Pôster de Viktor Ivanov (1967)



Fonte: Site Esquerda Crítica, em 12.04.2015.

Além do mais, como diz Isabel Margarit, diretora da revista *Historia y Vida*, em seu texto de apresentação, Lênin era “um brilhante intelectual, hábil conspirador e com efeito eletrizante sobre as massas; chegou a ser reconhecido como o ideólogo da mais importante revolução do século XX”. A leitura do título e tema do pôster nos dá a compreensão dessa homenagem e da consistência mítica desse herói: Lênin ainda vive na memória e na devoção de seus admiradores e viverá para sempre. Ou seja, o mito não apenas liderou e venceu a revolução como também vence a própria morte.

2.6 Apropriação da imagem e a sua recontextualização

Kress e van Leeuwen (2006) falam que a imagem pode ser entendida horizontalmente, em duas orientações distintas: o espaço à esquerda representa o pré-conhecido; e o espaço da direita representa o que ainda não se conhece – o novo. De outro modo, há que se considerar também a orientação vertical do espaço da imagem, que divide a espacialidade em duas partes: a parte de cima e a parte de baixo. Em cima corresponde ao ideal e embaixo ao real. Cada uma destas localizações resulta em efeitos de sentidos distintos.

Diríamos que esses conceitos podem também ser compreendidos como espaços temporais: à esquerda, no eixo horizontal, representa-se o passado (o vivido). À direita, nesse eixo, posicionam-se as representações de futuro (o desconhecido), observando-se o percurso de leitura ocidental, da esquerda para a direita. Segundo essa orientação, a parte superior estaria destinada às representações ideais, imaginadas; enquanto a parte inferior funcionaria como vetores de realidade. Tomando essas orientações, podemos pensar a imagem do pôster, anteriormente mostrada, para uma análise.

Observamos que Lênin olha por sobre seu ombro direito, centra o olhar para fora do espaço da capa, e, melhor ainda, para a esquerda, portanto, para o seu percurso histórico (o passado). Nesse passado, vislumbra-se a conquista do socialismo, da União Soviética, representado pela bandeira e seus símbolos. À direita, o espaço negro representa o não-vivido, o tempo e as coisas que não são ainda conhecidos. Na parte superior, a própria expressão de Lênin, os símbolos socialistas, e ainda o verso de Maiakovski. Observe-se que a localização desses versos tem tanto a leitura de futuro, de reconhecimento, quanto de idealização; ou seja, é a história em perspectiva e também poesia.

Na parte inferior da imagem, à direita, a data de 1917 tem, sem sombra de dúvida, esse caráter de realidade. Trata-se de uma referência marcada no calendário como um acontecimento histórico. Poderia estar à esquerda, como uma data do passado, mas está à direita, como a reafirmar aquilo que o verso constrói como sentido último: “Sempre viverá”. É uma leitura, fundamentada na Gramática do Design Visual, de Kress e van Leeuwen (2005), e, claro, com os investimentos subjetivos de nossa apropriação. Esse universo de referência (ou de concorrência), rico e complexo, é recontextualizado pelos suportes midiáticos que a seguir abordaremos.

A revista *Historia Y Vida* atualiza o pôster de Viktor Ivanov na imagem de capa da edição número 477, de dezembro de 2007. Com o objetivo de contar, como está dito no subtítulo da referida capa (“*como triunfou a revolução russa*”), paradoxalmente, a revista destaca o título “Outubro vermelho”. Embora o mês de outubro seja mesmo significativo na cronologia da Revolução de 1917, pois foi no dia 25 desse mês que o Partido Bolchevique derrubou o governo provisório russo, consagrando a vitória do movimento revolucionário, o título da revista remete também ao livro do americano Tom Clancy, intitulado “Caçada ao Outubro Vermelho”. O livro, publicado em 1984, depois transformado no filme (1990) que tem esse mesmo título, conta a história da deserção da tripulação de um submarino russo, o que não é de modo algum uma história bem-sucedida para, o então, regime soviético.

Do ponto vista da estratégia enunciativa, lembramos de que Verón (1980) define esse tipo de construção discursiva como “efeito de reconhecimento”: esse efeito produzido por um título utilizado pela mídia que, por um recurso anafórico, remete a um livro, um filme, uma música etc., como recuperação de uma memória, de um pré-conhecido.

Com base nesse conceito de Verón, consideramos queremos, neste trabalho, pensar a anáfora, essa figura de linguagem que significa retomar um sentido ou algo antes referido. No entanto, nosso interesse na anáfora aqui não se prende tanto às questões linguísticas ou gramaticais que visem o sentido anafórico, a partir de nome e/ou de pronome numa frase; por exemplo, morfemas que remetem uns a outros no processo de coesão textual. Nos interessam mais as referências discursivas no processo mnemônico de constituição de sentidos e dos processos de engendramento de estratégias enunciativas de referência pelas retomadas no uso da linguagem. Pensamos que o nosso entendimento se aproxima da *anáfora indireta*, na percepção de Marcuschi (2001), principalmente por tratarmos de matéria discursiva multissemiótica e não apenas textual. No nosso caso, as construções anafóricas ocorrem pelas recontextualizações imagético/discursivas. Para Marcuschi:

A classe das *anáforas indiretas* representa um desafio teórico e obriga a abandonar a maioria das noções estreitas de anáfora, impedindo que se continue confinando-a ao campo dos pronomes e da referência em sentido estrito. Ameaça noções de texto e coerência hoje no mercado, constituindo um problema central para as teorias formais da referência, sendo ignorada pelos gerativistas. Por fim, reintroduz no contexto da gramática aspectos sociocognitivos relevantes que permitem repensar tópicos gramaticais na interface com a semântica e a pragmática (MARCUSCHI, 2001, p. 218).

Pensamos aqui acerca do recurso social de referência em que objetos e acontecimentos são enviados e reenviados nas práticas de linguagem, no tecido da memória social, como anafóricos, o que eu chamaria de anáfora *responsiva* com base no dialogismo bakhtiniano (Bakhtin, 2006). Portanto, devemos pensar os sentidos e os modos de sua produção a partir do pôster de Viktor Ivanov. Conforme veremos, esse pôster é referenciado em diferentes matérias discursivas e contextos, através de operações de ancoragem em que a imagem de Lênin como vetor do socialismo soviético é reproduzida e recontextualizada em múltiplos suportes, produzindo sentidos diversos e, até mesmo, adversos. É um processo enunciativo em que um enunciado repercute outros, num tecido semiótico disperso sem fim.

2.70 triunfo da imagem como narrativas co-respondentes

A revista *Historia Y Vida* é uma publicação mensal do grupo espanhol Planeta, através de um de seus departamentos a Editora Prisma Publicaciones sediada em Barcelona. A mesma empresa é responsável pela publicação da *Playboy* espanhola, além de outras revistas mensais renomadas naquele país, como a *Lonely Planet*, *Interiores* e *Psychologies*.

Fig. 02. Capa da revista *História y Vida* n. 477



Fonte: *História y Vida* n. 477.

Trata-se de uma revista de cultura, focada na história e na arte, e que tem um texto quase científico. Criada em 1968, *Historia y Vida* já ultrapassou, até esse momento, a marca de quinhentos números publicados; e, segundo o site da Prisma, trata-se de uma das publicações pioneiras nesse segmento que goza de bastante prestígio no meio científico, tendo inclusive recebido prêmios pela qualidade de sua produção.

A imagem de capa dessa edição da revista *História y Vida* pode ser compreendida, do ponto de vista discursivo, como um fundo semântico, ou seja:

A imagem ocupa a totalidade do espaço da capa. Ela perde todo seu peso referencial: deve simplesmente evocar, de uma maneira ou de outra, o campo semântico designado pelo texto que a acompanha. Esta evocação é produzida, via de regra, por uma associação que mobiliza um elemento tirado do reservatório das *estereotipias visuais* da cultura (VERÓN, 2005, 172).

Podemos citar, a título de exemplo dessas estereotípias visuais a que se refere o autor, o próprio símbolo (foice e martelo) como representação do comunismo. Deste modo, podemos observar que o triunfo da Revolução Russa – ou a própria revolução triunfante, ou ainda a historicidade da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – é evocado pela imagem de Lênin no pôster (capa). Nesse sentido, não é a imagem de um acontecimento específico ao qual ela possa referir-se, ela evoca a Revolução Russa por um dado avaliativo, portanto, subjetivo (o triunfo), constituindo um fundo, um universo de referência como um campo de sentidos. É, por assim dizer, uma construção metonímica, haja vista que pretende representar um acontecimento histórico completo e complexo pela imagem de Lênin no pôster de Ivanov, por um dispositivo anafórico. A imagem, livre do peso da vontade de mostrar o acontecimento, adquire aspectos de especularidade e circularidade.

Especular porque [...] texto e imagem remetem um ao outro, num equilíbrio semântico fechado. Circular, porque, na medida em que a natureza testemunhal da imagem é completamente apagada, na medida em que a imagem se torna, de algum modo, a *visualização* de um conceito e não o testemunho de um acontecimento singular, a possível imprecisão de certas imagens é automaticamente anulada (VERÓN, 2005, p. 173).

O verso de Maiakovski e a imagem de Lênin produzem essa especularidade, essa trama de reenvio de um a outro. Assinale-se que Lênin é indiscutivelmente um herói da revolução russa; isto porque esse acontecimento é, discursivamente, por ele representado. A capa da revista tem esse caráter abstrato, produzida com maior ou menor iconicidade do imaginário imagético da mídia informativa. “É porque o texto pode ser inscrito sobre a imagem. [...] que resta apenas um fundo, e o vínculo semântico com o texto é extremamente tênue” (VERÓN, 2005, p. 174).

O texto das chamadas, sobreposto à capa como subtítulo, remete ao conjunto de três matérias acerca do triunfo da Revolução Russa no interior da edição, sob o pressuposto de que aquela revolução triunfou. E não apenas isto, a revista supõe que o seu leitor compartilha com ela o conhecimento de que houve o tal triunfo. Ao se propor a explicar como triunfou a mencionada revolução, a revista produz o efeito de sentido de pré-conhecido; portanto, o que há para informar é apenas o modo como se constituiu o triunfo enunciado. Já o título da matéria no interior da revista constrói outros sentidos, embora não perca o caráter proposto, o de explicar como se deu o triunfo dessa revolução. Permanece, afinal, a construção de um discurso pedagógico (VERÓN, 2005); o discurso assimétrico que localiza o enunciador (a revista) e o enunciatário (o/a leitor/a) em patamares assimétricos. A revista apresenta-se como detentora de um conhecimento que deseja partilhar com o leitor que presume não tenha esse

conhecimento. No interior, um “Dossiê” composto de três matérias: 1) “Camino a La Revolución: de Uliánov a Lênin”, por Juan Carlos Losada; 2) “Lênin – La consagración de una obsesión”, por Carles Padró Sanches; e “Sucesión Difícil – El combate entre Stalin y Trotski”, por Diego Carcedo.

O título da primeira matéria produz o sentido de percurso definido com um lugar de partida e outro de chegada. Como se a Revolução Russa houvesse feito um trajeto iniciado em Uliánov, o irmão de Lênin morto por participar de movimentos contra o poder do Czar, e chegado a Lênin, então vitorioso. Quem sabe, como um herói justiceiro, vingador.

O título da segunda matéria constrói o sentido de Lênin como um obstinado, e também vitorioso. O título da terceira e última matéria ancora o sentido da disputa pelo poder, travada entre Stalin e Trotski, para a sucessão a Lênin na direção do partido e, portanto, da União Soviética.

2.8 O confronto de vozes na arena da capa

A revista Veja publicou sua primeira edição em 9 de setembro de 1968 – em pleno Regime Militar. Enfrentou sérios problemas com a censura: matérias suprimidas de última hora, números apreendidos e muitas ameaças (MAGALHÃES, 2003). Foi durante muito tempo o principal semanário de informação brasileiro, ocupando a liderança de mercado nessa área. Ultimamente, a Editora Abril atravessa uma crise profunda. Em agosto de 2013, encerrou as atividades das revistas "Alfa", "Bravo!", "Gloss", "Lola" e do portal Club Alfa, além de reduzir a tiragem de sua principal publicação, a revista Veja. Segundo o jornal Folha de São Paulo, Edição de 8 de agosto de 2013, “com as mudanças, cento e cinquenta profissionais foram demitidos. Os diretores das revistas fechadas assumiram outras publicações”.

Desde o governo Lula, a revista adota uma postura oposicionista, inclusive, tendo sob contestação várias de suas edições. Dentre essas, a mais marcante foi a edição publicada na sexta-feira anterior à votação do segundo turno das Eleições Presidenciais no Brasil de 2014. Nessa edição, Veja publica trechos de presumíveis depoimentos do doleiro Alberto Youssef, um dos principais implicados na “Operação Lava Jato” da Polícia Federal, que investiga a corrupção na Petrobras. A matéria de capa denuncia que Youssef teria afirmado que a presidente Dilma e o ex-presidente Lula saberiam dos desvios ocorridos na estatal. Dado que a revista não apresenta prova de sua denúncia, o ministro Admar Gonzaga, do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), determina, então, que a Veja não utilize seu material de capa como

publicidade, visto que tal material dispõe de conteúdo político com vistas a interferir nas eleições, o que, desta forma, contraria a legislação eleitoral no País. O TSE determina ainda que seja concedido ao Partido dos Trabalhadores o direito de resposta no site da publicação. Uma punição séria e inovadora, levando-se em conta que outras punições nesse sentido haviam esbarrado na Justiça sob a alegativa de ameaçarem a liberdade de expressão.

A revista *Veja* é um enunciador autoritário identificado com a ideologia liberal conservadora e que adota práticas jornalísticas e mercadológicas identificadas às práticas americanas (MAGALHÃES, 2003).

Na edição de 18 de março de 2009, de número 2104, a *Veja* apresenta na capa uma metáfora visual (VERÓN, 2005): Obama é Lênin (Fig. 03). Embora a edição da revista *Historia y Vida* tenha sido publicada em 2007, portanto, dois anos antes da edição da *Veja*, não dá para dizer se há algum tipo de citação. Acreditamos que o único ponto que as interliga seja a referência ao pôster de Viktor Ivanov. Mesmo assim, consideramos uma operação anafórica que a reenvia tanto ao pôster quanto à capa da edição 477 da revista *Historia y Vida*.



Fonte: *Veja* edição de 18 de março de 2009

A imagem da capa dessa edição reapresenta o pôster de Viktor Ivanov, mas no lugar de Lênin está Obama, então presidente dos Estados Unidos. No lugar da bandeira soviética, encontra-se a bandeira dos Estados Unidos, no entanto, ao invés das estrelas brancas sobre o retângulo azul da bandeira americana, aparecem a foice e o martelo entrelaçados, símbolos do comunismo. Além disto, a predominante da cor vermelha, do mesmo modo, consiste em forte

referência simbólica a esse regime político. Trata-se de uma construção irônica em que o sentido pretendido pela revista não é o de identificar Obama como comunista ou algo do tipo. Ao contrário, nessa capa, a revista, a pretexto de explicar o título estampado, apresenta um texto que culmina na expressão que funciona graficamente como título e com o qual conclui sua construção sintagmática. O texto vazado sobre a imagem de Obama é o seguinte: “Por que a intervenção do governo dos EUA e a quase estatização da economia não vão criar um... CAMARADA OBAMA”. A expressão CAMARADA OBAMA é ambivalente: ao mesmo tempo em que se refere ao sistema comunista para negar a possibilidade de Obama tornar-se comunista, funciona como título de capa da edição. Neste caso, Obama simboliza o país que preside. Ao negar que Obama torne-se comunista, na verdade, Veja nega que esse país transforme-se numa nação comunista.

O título de capa da Veja indica a matéria da editoria de Economia “Socialismo? Qual? Onde?”. Na verdade, Veja responde, por uma paródia visual, com forte teor irônico, a uma crítica que ocorre à época, nos Estados Unidos, segundo a qual o presidente Obama estaria destruindo o capitalismo americano, e, em seu lugar, construindo o socialismo. A esse respeito, observe o que diz:

o ex-quase-presenciável Mike Huckabee, que perdeu a disputa pela candidatura para o senador John McCain, disse que Obama está criando "repúblicas socialistas" no país, e completou: "Lênin e Stalin iam amar isto aqui". O assunto virou capa de revista e está no para-choque dos carros na forma de adesivos que saúdam o presidente como "camarada Obama" e o país como "União dos Estados Socialistas da América".

Então, aí está, resumidamente, explicitado o motivo pelo qual a Veja faz uma espécie de profissão de fé de que Obama jamais será comunista. Vê-se inclusive, donde surge a expressão “Camarada Obama” que tanto incomoda os editores da revista e que serve de título nessa edição. Parece que Veja se inspirou no trecho que diz que o assunto “virou capa de revista”. Na verdade, a crise econômica mundial de 2008 obrigou o presidente Obama a injetar bilhões de dólares no mercado americano, inclusive, comprando bancos e indústrias automobilísticas, para evitar uma falência generalizada e o desemprego em massa. De fato, algo impensável até o ano anterior à deflagração da fase mais aguda da crise nos Estados Unidos. Estatizar empresas nunca foi uma meta no sistema capitalista daquele país. No entanto, o governo Obama teve que estatizar. Não é à toa que a direita americana alarma-se, como ressalta a Veja:

Os trombeteiros do "socialismo americano" começaram a se agitar porque, para domar a crise, o governo americano está drenando oceanos de dinheiro público na economia, despertando o perigo do gigantismo estatal. A única seguradora, a AIG, já deu 180 bilhões de dólares. Só para os dois maiores bancos, Bank of America e Citigroup, entregou 100 bilhões. Às duas maiores indústrias automobilísticas, GM e Chrysler, foram 17 bilhões e talvez despache mais 22 bilhões (Veja número 2104, 2009).

Isto bastou para que a oposição a Obama o acusasse de comunista. E para a esquerda, alimentar esperanças vãs a esse respeito, seria o sinal da falência desse sistema econômico e a (im)provável opção pelo socialismo, conquistado a duras penas. Diante disto, conclui a revista: “A direita mais empedernida dos EUA acusa Obama de colocar o país no rumo do socialismo – algo que não vai ocorrer nem com trilhões de dinheiro público na economia nem com bancos estatizados” (VEJA, n. 2104, 2009). A resposta já é dada no texto que introduz a matéria, após o título. Bem, a matéria é longa e detalhada, mas para o nosso objetivo, bastam essas informações para compreender o contexto que motiva e sustenta os discursos da Veja. Sua capa constitui um enunciado complexo, construído como resposta aos enunciados dos que dizem que Obama seria comunista; tenciona e dialoga com os críticos da intervenção estatizante do presidente dos Estados Unidos. Refere-se tanto aos discursos que sustentam e apoiam o socialismo soviético, quanto àqueles que criticam Obama por supor que ele pretende tornar os Estados Unidos um país comunista.

Como dissemos, trata-se de uma metáfora irônica, que toma o sentido de paródia. Não apenas a imagem de Obama toma o lugar da imagem de Lênin, como também a bandeira de fundo é a bandeira americana; no lugar das estrelas sobre o retângulo azul, vê-se a foice e o martelo. Mas a expressão “CAMARADA OBAMA” é pura ironia. São dois pontos de vista opostos que se digladiam. Como nos diz Bakhtin (1997, 194), há uma segunda voz que, “uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos”.

O discurso se converte em “palco de luta entre duas vozes”. A capa da revista representa o presidente Obama, segundo a percepção de seus opositores, para, em seguida, desmontar a argumentação dos que veem a possibilidade de Obama conduzir o país que preside ao comunismo/socialismo. Ou seja, uma voz diz que Obama conduz os Estados Unidos para o socialismo, e a Veja, a segunda voz, ironiza e debocha para negar.

2.9 O incômodo da arte e da lança

Em 2012, o artista plástico sul-africano Brett Murray pintou um quadro utilizando o alto-contraste, inspirado no pôster de Viktor Ivanov, como uma espécie de sátira ao então presidente sul-africano, Jacob Zuma, apresentando-o com a postura de Lênin, inclusive, sobre fundo vermelho, mas com a genitália à mostra. O quadro intitulado “The Spear” (Fig. 04) ficou exposto na Goodman Galery, em Johannesburgo, e provocou grande constrangimento ao presidente Zuma e à própria sociedade sul-africana. A obra ironiza o presidente Jacob Zuma, na medida em que o compara a um herói revolucionário, ao tempo em que o expõe ao ridículo fazendo destacar as suas taras sexuais.

Consta que Jacob Zuma casou-se seis vezes, convive maritalmente com quatro esposas, sendo pai de vinte e duas crianças com uma dezena de mulheres. Além disto, em 2005, teria sido acusado de estupro por ter-se envolvido de forma inaceitável com a filha de um correligionário do ANC, embora tenha sido absolvido.

Fig. 04. Quadro “The Spear”, de Brett Murray exposto na Goodman Galery, Johannesburgo, África do Sul, 2012.



Fonte: Site My Soa, em 17 de agosto de 2013.

O Congresso Nacional Africano (ANC), partido a que pertence o presidente Jacob Zuma, ficou extremamente perturbado e indignado com a forma como a imagem foi mostrada, considerando-a de extremo mau gosto e indecente. Apesar de todas as pressões, inclusive com acionamento na justiça, a Goodman Galery não retirou o quadro da exposição até que ele

fosse danificado por dois homens que invadiram a galeria com tintas e pincéis que usaram para inutilizá-lo. Brett Murray, ao que parece, tem uma obra densa e diversificada na linha da crítica política, retratando com mordacidade a elite sul-africana.

Entendemos que há também o sentido parodístico na enunciação do quadro de Brett Murray. Certamente existe uma carga de ironia ainda mais contundente do que no discurso de capa da *Veja*. É nítido o objetivo de atingir o presidente Zuma a partir de exposição de sua imagem com a genitália exposta. A voz de Murray, pela apresentação de Zuma, se contrapõe à voz que louva Lênin, o herói da Revolução Russa. Aliás, Bakhtin (1997, 194) é fundamental para compreendermos o modo pelo qual os enunciadores produzem paródias, especialmente no campo político.

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de outro enquanto estilo; pode-se parodiar maneira típico-social, ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida a paródia pode ser mais ou menos profunda; podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro (BAKHTIN, 1997, 194).

É exatamente essa marca da diferença que mais se evidencia na imagem do quadro, o fundo não apresenta os mesmos elementos simbólicos que ocorrem no pôster de Ivanov, só o vermelho e a postura de Zuma imitam, citam o referido pôster. No entanto, a ironia parodística que a obra constrói é tão significativa que a exposição na Galeria e a repercussão na mídia provocam reações do Partido a que se filia o presidente Zuma.

Ainda na África do Sul, o cartunista Zapiro publicou em seu site, na Internet, uma espécie de *cartoon* (Fig. 04), certamente motivado pelo quadro de Brett Murray, mas também remissivo ao pôster de Ivanov, satirizando Jacob Zuma. No *cartoon* de Zapiro, o presidente Zuma tem sua genitália metaforizada num chuveiro, e, no lugar da água, chove escândalos sexuais, corrupção, nepotismo, clientelismo. O *cartoon* que cita o pôster de Ivanov, ao mesmo tempo, dialoga com o quadro de Brett Murray.

Fig. 05. Cartoon de Zapiro em solidariedade a Brett Murray



Fonte: Site do Cartunista, em 12.04.2015.

O *cartoon de Zapiro* funciona como uma espécie de solidariedade a Murray, em virtude das pressões que ele sofre por conta da insatisfação do CNA. Outro aspecto interessante do *cartoon* é que ele é em preto e branco, não apela aos símbolos socialistas nem à cor vermelha como recurso anafórico, apenas recontextualiza a imagem do quadro de Brett Murray. Sem dúvida, a imagem de Lênin permanece como uma ancoragem anafórica necessária, embora esmaecida e desbotada. Afinal, não é a Lênin que Zapiro quer homenagear, mas a Murray. Aliás, em um texto breve, louva Brett Murray e adverte que o respeito que Jacob Zuma exige ele só o terá se fizer por merecer.

Em geral, os estudos linguísticos quando citam o dialogismo pensam as relações dialógicas no contexto de uma sociedade específica. Neste caso, o diálogo se efetiva entre sociedades diversas e até mesmo adversas, considerando que o pôster de Ivanov situa-se originalmente no contexto da sociedade russa, enquanto sua reprodução ou suas citações se dão em diferentes contextos de sociedades capitalistas. Isto é possível por conta do alcance e da capacidade de reprodução técnica e de recontextualização que possibilitam as novas tecnologias globais.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses percursos nos parecem muito interessantes, fazem uma imagem na constituição do processo dialógico, na dispersão e interconexão de enunciados, independentemente ou não do desejo de seu autor. Observamos no decorrer dos estudos e da pesquisa de resulta esse trabalho que outros autores, por motivos diversos, segundo óticas particulares, se apropriam

das imagens, especialmente, as imagens fotográficas e/ou de desenhos, e as utilizam como enunciados de diferentes modos, segundo o estilo de cada um, o contexto, e os objetivos pretendidos. Especialmente as apropriações nos discursos midiáticos. Cada enunciado é único e resulta do trabalho autoral de cada sujeito enunciativo que o insere em um novo contexto discursivo, recuperando enunciados anteriores por uma operação de referência anafórica, ou projetando a possíveis novos enunciados nessa *arquitetônica da responsabilidade*.

Uma mesma imagem, produzida em um determinado contexto, pode ser utilizada como matéria discursiva, e produzir sentidos completamente diferentes daqueles originais. São investimentos de toda ordem, em especial, os ideológicos. Se por um lado a imagem de Lênin no pôster de Viktor Ivanov presta-se a exaltar um dos heróis da Revolução Russa, a capa da *Veja*, o metaforiza em Obama para recusar o comunismo pelo qual Lênin é louvado. O quadro de Brett Murray é fortemente iconoclasta em relação a Jacob Zuma. A referência a Lênin funciona como uma espécie de ironia que faz ressaltar todos os traços negativos da personalidade de Zuma, como se o artista batesse a imagem de um político cheio de problemas de personalidade; contra a imagem do herói, um ser exaltado por seus feitos políticos, num efeito de alto-contraste.

De um discurso a outro, em que a imagem produz sentido, os traços de semelhança funcionam como citações marcadas no universo da heterogeneidade enunciativa da linguagem, do dialogismo, em um tecido de muitas camadas e de malhas complexas. Nesse processo, sobressaem os recursos anafóricos como modo de retomar uma às outras, transmutando-se, por vezes metaforicamente, por outras metonimicamente ou por paródias irônicas e ácidas.

Sem dúvida, a linguagem se apresenta como recurso multissemiótico/multifacetado, respeitando as peculiaridades e limites da imagem, e, ao mesmo tempo, dando asas à imaginação na produção discursiva, especialmente nas disputas de sentido na construção de olhares tensos.

Uma imagem adquire importância por vários motivos. No caso da imagem de Lênin, por exemplo, o autor tem, certamente, sua importância; contudo, o que mais a credencia é o retratado e, até mesmo, a composição imagética do pôster, o resultado que o constitui como discurso. Esses aspectos certamente explicam o interesse de tanta gente em referenciá-la, em transformá-la em discurso atualizado, adequado a novos contextos. Ao analisar o pôster de Viktor Ivanov, percebemos que sua composição se enquadra numa gramática da leitura de matérias discursivas visuais, nos termos observados por Kress e van Leeuwen ou Adonis. Isto

demonstra que Ivanov detém os conhecimentos estéticos composicionais que podem ser amparados nessa Gramática da Visualidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 317.

APOTHÉLOZ, D. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. In: **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 53-84. 249p.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 476.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997. p. 275.

_____. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 197.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. 381 p.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994. p. 362.

FAIRCLOUGH, N. **Language and globalization**. Oxon: Routledge, 2006.

_____. El análisis del discurso como método para la investigación em ciencias sociales. In: WODAK, R.; MEYER, M. (comp.) **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003a. p. 179-204.

_____. **Analyzing discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003b.

_____. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 236p.

GREIMAS, A. **Semiótica do discurso científico**. Da modalidade. São Paulo: Difel, 1976.
KRESS; van LEEUWEN, T. **Reading images. The grammar of visual. Design**. London: Routledge, 2006. 321p.

MAGALHÃES, I. Análise de discurso crítica: questões e perspectivas para a América Latina In: **Práticas socioculturais e discurso: Debates Transdisciplinares**. Série: Estudos de Comunicação. Brasília: LabCom, 2010. p. 9-28. 267p.

MAGALHÃES, L. **Veja, Isto É, leia: produção e disputas de sentido na mídia**. Teresina: Edufpi, 2003. 158p.

MARCUSCHI, L. A. **Revista Letras**, n. 56, p. 217-258. jul./dez. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVELLINO, M. O. **Fotografias em livro didático de inglês como língua estrangeira: análise de suas funções e significados**. Tese (Doutorado) – PUC, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2007. 203p.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 165. (Textos escolhidos).

PEREIRA, A. C. C. **Os gestos das mãos e a referenciação: investigação de processos cognitivos na produção oral**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, MG, 2010. 148p.

PINTO, M. J. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker, 1999. 105p.

_____. “Semiologia e Imagem” In: Fausto Neto. A. et al (Org.). **A encenação dos sentidos: mídia, cultura e política**. Rio de Janeiro: Diadorim/Compós, 1995. p. 338.

RICOUER, P. **A metáfora viva**. São Paulo, SP: Loyola, 2000. 500p.

REVISTA HISTORIA Y VIDA, n. 477, dez. 2007.

REVISTA VEJA, ed. 2104, 18 mar. 2009.

VAN LEEUWEN, T. **Discourse and practice**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VERÓN, E. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: UNISINOS, 2005. 286p.

_____. **A produção do sentido**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1980. Pp. 238

_____. **Le Hibou in Communications**. Paris: Seuil, 1978.

VILCHES, L. **Teoría de la imagen periodística**. 2. ed. Barcelona, Espanha: Paidós Comunicacion, 1997. p. 287.

_____. **La lectura de la imagen: prensa, cine, television**. 3. ed. Barcelona: Paidós, 2002. p. 250.

WODAK, R. De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos p. 17-34. In: WODAK, R.; MEYER, M. (Comp.). **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003. 286p.

SITES CONSULTADOS

DISPONÍVEL EM: <<http://tia-mysoa.blogspot.com.br/2012/05/r136-000-for-zumas-jewels.html>>. Acesso em 12 de março de 2013

DISPONÍVEL EM: <<https://esquerdacritica.wordpress.com/2013/04/22/Lênin-viveu-Lênin-vive-Lênin-continuara-a-viver/>>. Acesso em: 17 maio 2013.

DISPONÍVEL EM: <<http://www.goodman-gallery.com/artists/brettmurray>>. Acesso em: 29 maio 2012.

DISPONÍVEL EM: <<http://www.zapiro.com/cartoon/890737-120520st#.VNJ129LF-Sp>>. Acesso em: 20 maio 2013.

DISPONÍVEL EM: <<http://news.iafrica.com/sa/795807.html>>. Acesso em: 23 maio 2013.

DISPONÍVEL EM: <<https://www.youtube.com/watch?v=7HHJG2fyktc>>. Acesso em: 22 maio 2013.