

Narrativa visual: o interplay entre modo e estruturas genéricas*

RESUMO

O presente artigo pretende explorar a narrativa visual a partir da variante de registo – o modo – para mostrar que as estruturas genéricas do género são determinadas pelo uso dos recursos semióticos que o produtor de texto escolhe para a concretização da função do texto.

PALAVRAS-CHAVE

Estrutura genérica
Modo
Recursos semióticos

ABSTRACT

This article aims at exploring the genre, visual narrative, from the register variable –mode – to show how the generic structures of the genre are determined by the use and constituency of semiotic resources chosen by the text producer, in order to accomplish his text.

KEY WORDS

Generic structure
Mode
Semiotic resources

Carminda Silvestre

Professora do Instituto Politécnico de Leiria – ESTG/ILTEC/PT
carminda@estg.ipleiria.pt

Madalena Gonçalves

Professora do Instituto Politécnico de Leiria – ESAD/PT
mmcagoncalves@gmail.com

O presente artigo pretende explorar o conceito de narrativa visual com base numa animação (a partir de desenho) com recurso ao modo visual (linguagem visual) e apoio sonoro (para-linguagem). Enquadrado numa abordagem da Semiótica Social, iremos mostrar que a escolha do modo vai determinar as estruturas genéricas do género narrativo resultante da escolha do modo no qual o género é realizado. Por modo queremos significar o papel da linguagem, ou seja, a natureza do meio pela qual os significados são construídos.

De acordo com a categorização proposta por Bordwell e Thompson (2001), os filmes são classificados em ficção, documentário, experimental e animação de acordo com a natureza do filme e a forma como o material foi escolhido. Os autores acrescentam que os filmes têm uma forma básica, ou um sistema de relações entre as partes, que podem ser classificados de narrativa, categórico, retórico, abstracto e associativo. O *corpus* em análise, de acordo com esta proposta, inscreve-se no filme de animação na forma narrativa.

A abordagem da Semiótica Social ao género segue a perspectiva da função do texto nos seus múltiplos contextos, ou seja, aquilo que as pessoas fazem com os textos. Assim, as diferentes estruturas – início, meio e fim – são importantes na construção do acto comunicativo.

O *corpus* é constituído por um filme de animação *O Dia em que o Sr. Raposo...*, realizado por alunos da Escola Superior de Arte e Design, das Caldas da Rainha (ESAD.CR). Andreia Páscoa, João Cabaço e Daniel Silva foram responsáveis pelo desenho, som e animação;

Hugo Guerra, pela montagem. Realizaram este trabalho no âmbito da disciplina de Animação, do 5º ano do curso de Artes Plásticas, no ano lectivo de 2003-2004.

Trata-se de um *remake*, em versão humana, da fábula *O corvo e a raposa*. A fábula, que remonta ao séc. VI a.C. e é atribuída a Esopo, conhece a notoriedade que hoje lhe asseguramos com La Fontaine (1621-1695), que se terá inspirado naquele autor da Antiguidade (bem como em fabulistas italianos do Renascimento) para compor esta e as restantes fábulas que integram os diversos livros dos volumes que compõem a sua famosa recolha. É sabido que La Fontaine se serve de Animais para instruir os Homens, como ele próprio diz na Dedicatória da obra que oferece ao Delfim (o primogénito de Luís XIV). Mas a versão de *O corvo e a raposa* que a equipa de estudantes da ESAD.CR trouxe para o cinema de animação elimina os animais da sua trama mantendo, no entanto, o propósito moral recebido da tradição, tanto grega e renascentista, quanto a que o séc. XVII francês nos legou pelo punho directo de La Fontaine. Ou seja, no final da história que acompanhamos em versão animada, a lição clássica que atravessou séculos e chegou incólume aos dias de hoje permanece a mesma e vem ao de cima: a lisonja leva à perda de quem se deixa lisonjear.

Porém, a graça e a novidade deste *remake* residem em dois factores principais: primeiro, no facto de a moral da fábula ser protagonizada por um casal de idosos (de quem não se esperam senão actos moralmente irrepreensíveis), ele no papel de raposa¹ (ainda que sem a malícia explícita desta) e ela no de corvo (exibindo uma ponta de mal disfarçada afectação), e, segundo, no achado feliz de ser uma dentadura a ocupar o lugar do queijo na versão tradicional, simbolizando este objecto (por relação metonímica com o queijo e de forma bem icónica) o desejo básico de comer e o meio prático de o satisfazer, e dando forma quase caricatural ao problema pessoal do Sr. Raposo que, por falta de dentes, sofre por não poder mastigar os alimentos.

No âmbito do trabalho que realizamos, importa estudar tanto textos canónicos como aqueles produzidos por pessoas não especializadas, cujos produtos (textos) foram aceites, interpretados e consumidos. Dessa forma, poderemos analisar e compreender como funciona a linguagem naquilo que se constitui como individual e único, mas, simultaneamente, fazendo parte do género.

Enquadramento teórico

O conceito de género apresenta nuances na sua formulação em consequência de perspectivas resultantes

dos enquadramentos teóricos onde o conceito é estudado (O' Halloran, 2004). O enfoque teórico determina, assim, a forma como definimos o conceito.

Na classificação do género, há três vertentes que são recorrentes para essa tipificação: o conteúdo, a forma e a função (Van Leeuwen, 2005). Por exemplo, os contos de fadas são classificados de acordo com o conteúdo; no caso do quarteto de cordas, a abordagem da forma é determinante para a sua classificação. A forma de expressão do quarteto de cordas, qualquer que seja a música tocada, é classificada em conformidade com a composição da forma de expressão; o texto publicitário é classificado em conformidade com a função do texto, ou seja, o propósito do acto comunicativo – vender produtos ou serviços. Existe, assim, alguma fluidez na classificação, mas apesar dessa ausência de rigidez classificatória, a audiência, regra geral, reconhece as convenções de género. Estamos perante um campo em que a diversidade de classificação é grande como também são as abordagens teóricas aos géneros textuais.

Swales (1993, p. 61), por exemplo, no seu livro *Genre Analysis* refere a narrativa como um pré-género, definindo-o da seguinte forma:

A narração (falada ou escrita) opera através de um quadro de sucessões temporais nas quais, pelo menos, alguns dos acontecimentos são reacções a acontecimentos anteriores. Outras características da narrativa são aquelas em que os discursos tendem a ser fortemente orientados para os agentes dos acontecimentos descritos, em vez de ser para os próprios eventos, sendo a estrutura tipicamente a de “um enredo”. (nossa tradução)

Iremos partir desta ideia de pré-género para desenvolvermos o nosso raciocínio acerca das variantes que ocorrem e vão dar lugar a sistemas de hibridização emergentes. Em Martin (1984, p. 25), encontramos uma definição do conceito de género que interessa registar: “A genre is a staged, goal-oriented, purposeful activity in which speakers engage as members of our culture”. Como se vê, aqui o género é considerado uma actividade, orientada para um objectivo, com um propósito comunicativo. Nesta definição, a referência de que o género é faseado implica que este seja constituído por diferentes etapas que levam o produtor de texto, através de escolhas dos recursos semióticos (léxico-gramaticais ou visuais), a alcançar o seu objectivo geral, isto é, a função comunicativa.

A abordagem da Semiótica Social ao género segue a perspectiva da função do texto nos seus múltiplos contextos, ou seja, aquilo que as pessoas fazem com os

textos. Assim, as diferentes estruturas – início, meio e fim – são importantes na construção do acto comunicativo.

A Semiótica Social baseia-se numa teoria de linguagem sistémico-funcional, no âmbito da qual os estudos da linguagem em uso dentro de um contexto de situação e de um contexto de cultura são vistos como a possibilidade de se analisar os vários sistemas semióticos, como, por exemplo, a linguagem verbal, a linguagem visual, a linguagem gestual.

As sequências das acções comunicativas estão enquadradas em práticas sociais que contêm outros elementos como, por exemplo, actores, tempo, ou local, entre outros.

O género tem sido encarado como mutável resultante de alterações das variáveis de registo² (campo, relações e modo). Para Martin (1992), o género (contexto de cultura) é instanciado mediante escolhas das variáveis de registo (contexto de situação) associando-as a partes específicas da estrutura esquemática e usando a linguagem, i.e., os recursos semióticos em conformidade. Deste modo, a partir da categoria género textual, especificamente da narrativa, pretendemos mostrar que a escolha do modo implica a construção de significados diferentes. De forma sucinta, podemos afirmar que o recurso a diferentes modos é igual a diferentes significados textuais, isto é, significados que medeiam os significados ideacionais e os interpessoais em textuais³, como passaremos a explicar ao longo do ponto seguinte.

O Interplay entre modo e estruturas genéricas: o caso do filme de animação “O dia em que o Sr. Raposo...”

Em termos de orientação espacial das imagens no espaço textual (filme de animação), as imagens, constituídas por *frames*, seguem o esquema da esquerda para a direita, à semelhança da escrita na narrativa. O óbvio desta asserção é-o apenas ao nível da cultura ocidental. No mundo árabe, por exemplo, a orientação espacial das imagens é materializada de forma in-

versa, ou seja, da direita para a esquerda, à semelhança da direcção da sua escrita.

Como referido anteriormente, a abordagem da Semiótica Social ao género focaliza a função dos textos nas interacções sociais, no que as pessoas fazem com os textos. Neste pressuposto, as sequências das estruturas “princípio-meio-fim” ajudam a ordenar as práticas comunicativas. As sequências das acções comunicativas estão enquadradas em práticas sociais que contêm outros elementos como, por exemplo, actores, tempo, ou local, entre outros. Perguntas como “o que acontece aqui?”, “quem são os actores?”, “quem é responsável pela acção?”, “quem sofre a acção?”, “onde?”, “quando?” são algumas das questões colocadas mais frequentemente na narrativa. Por conseguinte, na análise da narrativa visual em estudo iremos dar respostas a estas questões através da leitura das *frames*, consideradas importantes no âmbito das estruturas genéricas e no avanço da história.

Antes de passarmos para a análise, lembramos que Labov, citado por Van Leeuwen (2005, p. 125-126), apresenta as diferentes fases da narrativa como género na seguinte sequência: (i) o *resumo*, que inicia a história e contém um sumário ou indicação do tópico para atrair a atenção do leitor; (ii) a *orientação*, que introduz o cenário – quem está envolvido, quando, onde – e o acontecimento, que faz avançar a história. Elementos de orientação podem ocorrer mais tarde na história, quando novas pessoas, locais e coisas são introduzidas; (iii) a *complicação*, que é o acontecimento que constitui o âmago da história; (iv) a *avaliação*, que pode ocorrer em vários momentos da história, quando o produtor de texto responde a questões como, por exemplo, “por que razão devemos achar isto interessante?”; (v) a *resolução*, que fornece o acontecimento final da história; (vi) a *coda*, que não ocorre sempre, mas que move do tempo da história para o tempo de a contar e fornece a sua relevância aos leitores.

Uma das questões a considerar no âmbito da narrativa visual é identificar se as estruturas genéricas constitutivas da narrativa se aplicam ao modo visual. Considerando as estruturas genéricas propostas por Labov, das seis fases, há três que são obrigatórias para podermos considerar a narrativa como género e sentirmos a existência de uma apropriação do produtor de texto que vai ao encontro das nossas expectativas e daquilo que conhecemos do mundo: a orientação, a complicação e a resolução. Assim, para falarmos em narrativa visual temos de identificar as estruturas obrigatórias e as estruturas facultativas, que poderão variar.

Embora o filme de animação seja um texto dinâmico por natureza, a metodologia de análise usada é a de um texto estático. Em termos metodológicos, iremos recorrer à paráfrase do texto multimodal, que interpretamos do modo visual, pois essa paráfrase ajuda-nos a percorrer as *frames* que compõem o filme e a recontar, a partir destas e de forma mais desenvolvida, a sua história. Vamos recorrer a ela como meio de facilitar o comentário à estrutura narrativa da história e à evolução crono-lógica dos principais acontecimentos nela ocorridos (a reconstituição da sequência de ações).

A primeira parte da animação é dedicada à orientação. Esta é constituída pelo cenário (setting) de um bairro típico, que poderá ser Lisboa antiga (Fig. 1), com as suas casas encavalitadas umas nas outras, ruas estreitas, escadarias, praças, miradouros e uma população envelhecida, onde os homens têm como ponto de encontro as praças ou pequenos jardins para jogarem às cartas e, as mulheres, de forma mais individualizada, se dedicam às tarefas domésticas, de portas e janelas bem abertas. Tanto homens como mulheres coabitam com gatos e pombos nestes bairros populares, que vão alimentando ao sabor da sua solidão compassiva.



Fig. 1: Bairro típico de Lisboa antiga

A par do cenário, a narrativa tem as suas personagens. O Sr. Raposo, personagem principal da história, nomeado através do título do filme de animação, faz parte dessa população envelhecida, com poucos recur-

sos económicos. O Sr. Raposo desloca-se todos os dias ao mesmo miradouro para, solitariamente, apanhar sol enquanto tenta morder umas bolachas. Ele tem por única companhia os pombos daquele local, que acorrem em bando ao seu encontro para comerem as bolachas que o Sr. Raposo não consegue mastigar por falta de dentição.

A narrativa visual trata fundamentalmente de ações. Como tal, os processos usados são predominantemente materiais (verbos de fazer) e comportamentais (verbos de comportamento) para mostrar o que está a acontecer (*vide* quadro 1). Halliday (1994) através da categoria da transitividade, na qual o falante manifesta a sua experiência do mundo (metafunção ideacional da linguagem), classifica os tipos de processos em materiais, mentais, verbais, relacionais, comportamentais e existenciais. O estudo da transitividade permite-nos, através da oração (unidade básica de análise da léxico-gramática), analisar a representação de quem faz o quê, a quem, e as respectivas circunstâncias.



Fig. 2: O Sr. Raposo dá comida aos pombos

A forma que dá origem ao enredo é a série de sequências onde a motivação do Sr. Raposo se constrói a partir de semelhanças e repetições, diferenças e variação da conhecida fábula *A raposa e o corvo*. A personagem principal caminha até ao miradouro e tenta levar à boca as suas bolachas. Só a partir das várias tentativas inglórias para mastigar, ele resolve dá-las aos pombos.



Fig. 3: O Sr. Raposo está triste por não ter dentes para comer as bolachas

A estrutura genérica que institui a complicação é constituída pela consciência que o Sr. Raposo tem em relação à sua triste condição: a de um velho desdentado, incapaz de saborear umas simples bolachas.

Um dia, o Sr. Raposo é arrancado da tristeza em que está mergulhado (fruto da sua desconsolada condição de desdentado) pelo cantarolar de uma voz feminina (Fig. 4).

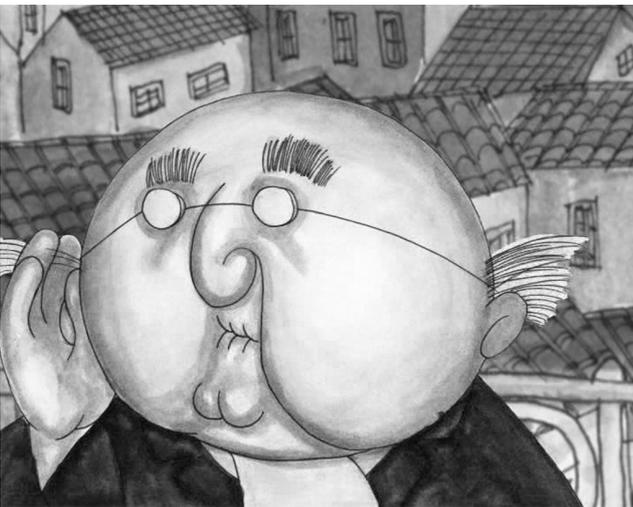


Fig. 4: O Sr. Raposo ouve alguém cantar

Seguindo o som daquela voz maviosa é surpreendido pela visão de uma velhota que sacode o tapete à janela (Fig. 5).

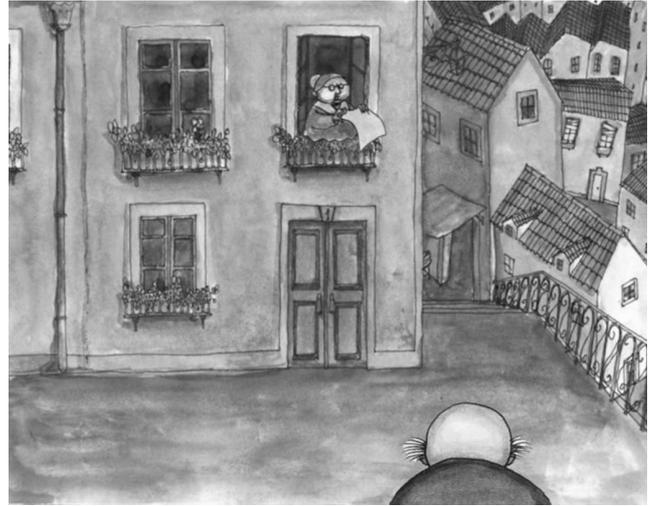


Fig. 5: Caminha em direcção ao local de onde ouve cantar

A narrativa visual trata fundamentalmente de acções. Como tal, os processos usados são predominantemente materiais (verbos de fazer) e comportamentais (verbos de comportamento) para mostrar o que está a acontecer.

Cabe aqui fazer um parêntesis para lembrar que a nossa intenção é mostrar como esta narrativa visual tem um esquema constituído por estruturas genéricas obrigatórias, fazendo das ausentes as estruturas genéricas opcionais. A variação é determinada nas escolhas feitas pelo produtor de texto relativamente ao modo. Assim, escolhido o modo, urge determinar quais as estruturas genéricas obrigatórias, quais as opcionais, quais as estruturas que podem ocorrer mais de uma vez ao longo do texto, qual a ordem fixa e a ordem variável das respectivas estruturas. Importa referir também que a paráfrase ajuda-nos a trazer à evidência um aspecto que não deverá ser esquecido quando se trata de observar narrativa em filme. Recontando a história a partir da sucessão de imagens em “frames”, é mais difícil esquecer que o efeito da tridimensionalidade criado dentro do mundo da história é obtido tan-

to a partir de linhas, cores, ângulos, formas, etc. (que têm como quadro de referência o jogo de claro/escuro bi-dimensional criado no espaço do ecrã) como a partir de um sistema de sons (palavras, música e ruídos) que sofrem transformação tanto no mesmo referido espaço do ecrã como na relação dos objectos entre si no interior da história. Este último ponto é particularmente importante na narrativa em causa, já que ela joga na ausência de palavras, na opção explícita de eliminar do universo do narrado a linguagem verbal. Em alternativa, aposta na criação de um discurso “articulado” a partir de sons vocais indiscerníveis, e em música, cujo efeito para o sentido geral da história advém da articulação entre intensidade (*pitch*) e contraste auditivos. É portanto preciso *ouvir* para se perceber o que se passa no plano da diegese desta animação e, nesse sentido, o som nesta narrativa visual animada levanta também questões de narração (ou de discurso narrativo), que, sendo fundamental para a criação de significado, não será analisado no presente estudo.

O Sr. Raposo aproxima-se, ouve a canção que a senhora canta e aplaude (Fig. 6).



Fig. 6: O Sr. Raposo lisonjeia a autora da cantoria

Repara na sua bela dentadura. O Sr. Raposo encontra na autora da cantiga, a segunda personagem do enredo (uma senhora também idosa, provavelmente viúva e sozinha), uma fonte de inspiração para ultrapassar aquilo que é o seu problema e que constitui a complicação do enredo. Assim, lisonjeia a senhora,

pedindo-lhe para cantar mais e mais alto. Tomada de brio e vaidade, a velhota canta mais alto e tanto e tão mais alto que, boca aberta, inadvertidamente deixa cair a dentadura da janela abaixo (Fig. 7).



Fig. 7: Cedendo aos elogios, a senhora canta alto

Nesse momento, o Sr. Raposo vê a oportunidade que não pode perder: apodera-se da dentadura da mulher e coloca-a na sua própria boca (Fig. 8).



Fig. 8: O Sr. Raposo apanha a dentadura

A resolução foi materializada através da dentadura da senhora que caiu, enquanto cantava, e imediatamente apropriada pelo Sr. Raposo.



Fig. 9: O Sr. Raposo está feliz com a sua dentadura nova

Obtido o objecto de desejo, a história termina com o Sr. Raposo a regressar às suas rotinas, mas mais feliz por ter resolvido o seu problema. Regressa ao banco do jardim para, na companhia dos pombos seus amigos, poder, enfim, mastigar e engolir as tão desejadas bolachas (Fig. 10).

Visualmente, essa resolução é-nos dada pelo *travelling* inicial e final sobre a cidade – deslocamento físico da câmara sobre o espaço das acções da personagem, assinalando a resolução do seu problema de forma pla-

na e sequencial a fim de percebermos que tudo o que vimos não passou de um episódio na vida (rotineira) do Sr. Raposo.



Fig. 10: O Sr. Raposo regressa à sua rotina, feliz, porque já tem dentes para mastigar

Esquemáticamente apresentamos o enredo do filme no quadro 1, permitindo, desta forma, visualizar as fases constitutivas do género visual com a identificação das imagens, a legenda correspondente à linguagem visual, o respectivo processo e a identificação da fase.

Quadro 1: Estruturas genéricas da narrativa visual

Figura	Linguagem visual (descrição)	Classificação	Estrutura genérica
1	Bairro típico de Lisboa antiga	Cenário	Orientação
2	O Sr. Raposo dá comida aos pombos	quem; onde; processo material	Orientação
3	O Sr. Raposo está triste por não ter dentes para comer as bolachas	processo relacional	Complicação
4	O Sr. Raposo ouve alguém cantar	processo mental	Complicação
5	Caminha em direcção ao local de onde ouve cantar	processo material	Complicação
6	O Sr. Raposo lisonjeia a autora da cantoria	processo comportamental	Complicação
7	Cedendo aos elogios, a senhora canta deixando cair a dentadura	processo comportamental	Resolução
8	O Sr. Raposo apanha a dentadura	processo material	Resolução
9	O Sr. Raposo está feliz com a sua nova dentadura	processo relacional	Resolução
10	O Sr. Raposo regressa à sua rotina	processo material	Resolução

Uma narrativa puramente no modo visual poderá não contemplar todas as estruturas de uma narrativa que recorre aos dois sistemas de linguagem – verbal e visual, por exemplo. Para além do modo, o meio (meio) como este é organizado implica uma variação. Uma narrativa verbal escrita ou oral implica escolhas que vão determinar a variação relativamente ao pré-género. Também o meio de suporte digital ou suporte papel são determinantes no género. Uma narrativa construída para a criação de um jogo digital pode determinar uma variedade no género, em relação a uma narrativa em suporte papel.

Como referido anteriormente, e retomando a ideia de que o género segue a perspectiva da função do texto nos múltiplos contextos (aquilo que as pessoas fazem com os textos), um dos objectivos da narrativa é contar uma história que envolve personagens integradas num determinado contexto. As diferentes estruturas – início, meio e fim – são importantes na construção do acto comunicativo.

O estudo do *modo* refere o papel que a linguagem desempenha na realização da acção social. Este influencia os significados textuais, os significados que ao nível ideacional e interpessoal constituem o textual,

fazendo da linguagem usada uma variante fundamental tanto para o co-texto como para o contexto.

A partir da narrativa visual *O dia em que o Sr. Raposo...* e a fábula *A raposa e o corvo*, apresentamos de forma sucinta, no quadro 2, três dimensões do modo que, alterada uma dessas dimensões, contribuirá para uma variedade no género e, conseqüentemente, nas estruturas genéricas que o constituem, bem como na léxico-gramática usada ou, melhor dizendo, nos recursos semióticos. Assim, podemos dizer que em ambos os textos (*O dia em que o Sr. Raposo...* e a fábula *A raposa e o corvo*) o canal usado é gráfico. Outra dimensão do modo é o meio. *O dia em que o Sr. Raposo...* é visual, enquanto a fábula é verbal. Esta dimensão vai determinar uma mudança no género narrativo. Estamos perante dois sistemas semióticos com características e potencialidades diferentes. Por conseguinte, as características léxico-gramaticais através das quais os propósitos das fases são realizados na fábula não são iguais às características dos recursos semióticos através dos quais os propósitos das diferentes fases são realizados na animação. Assim, se for introduzida uma mudança nas variáveis canal, meio e papel, a linguagem do texto, como produto, necessariamente mudará também, contribuindo, dessa forma, para uma variação no género.

Quadro 2: Dimensões do modo

Dimensões	Sr. Raposo(narrativa visual)	A raposa e o corvo(narrativa verbal)
Canal	gráfico	gráfico/fónico
Meio	Visual	verbal (escrito/falado)
Papel	constitutivo – contar uma história humoristicamente	constitutivo – instruir os Homens

A possibilidade de diversidade de tipos específicos de narrativa pode ocorrer, variando cada uma da norma pré-género.

Considerações finais

Apesar das fraquezas resultantes de trabalharmos o filme de animação, um texto dinâmico, recorrendo a uma metodologia de análise de um texto estático, com as inevitáveis omissões de outros sistemas semióticos que se articulam na produção de significados, acreditamos que o presente trabalho alcançou o seu objectivo principal: mostrar como a variável *modo* é determinante na realização das estruturas genéricas do género narrativa visual. Aqui, as escolhas semióticas estão construídas visualmente e com recursos sonoros não

verbais. A imagem visual é o meio que o produtor de texto usa de forma a construir os significados interpretados pelo leitor/espectador. Cabe, assim, ao espectador, com base no conhecimento que tem do mundo, e perante o enredo, a organização do material no filme, criar a história individualmente com base nos dados do enredo.

Em forma de conclusão, e porque trabalhámos o *remake* da fábula *A raposa e o corvo*, cabe dizer que a felicidade do Sr. Raposo foi conseguida à custa da infelicidade alheia. Porém, como a vaidade é um vício condenável e foi por causa dela que quem não soube resistir-lhe perdeu o que tinha de tão precioso, a acção parcialmente reprovável do Sr. Raposo que fica com aquilo que lhe não pertence é justificada, e mesmo su-

plantada pela função moral correctora que esta sua "transgressão" acaba por adquirir no contexto em que ocorre. No entanto, mais do que elaborarmos sobre o ensinamento a retirar da história, quisemos debruçarmos sobre a importância do *modo* na construção da narrativa, objectivo principal deste artigo. As estruturas genéricas identificadas na análise são constituídas por actores, lugares, acções e tempo. As respostas colocadas nas perguntas mais frequentes na narrativa foram mediadas através de imagens e sons mostrando quem fez o quê, a quem ■ FAMECOS

REFERÊNCIAS

- BHATIA, Vijay Kumar. *Worlds of Written Discourse*. London: Continuum, 2004.
- BORDWELL, David. e THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001.
- HALLIDAY, Matthiessen. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- MARTIN, James. Language, Register and Genre. In: CHRISTIE, F. *Children Writing: Reader*. Geelong: Deakin University Press, 1984.
- _____. *English Text – Systems and Structure*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- MILLER, Carolyn R. Genre as social action. In: *Quarterly Journal of Speech*, 1970.
- O'HALLORAN, Kay L. *Multimodal Discourse Analysis*. London: Continuum, 2004.
- O'HALLORAN, Kay L. Visual semiosis in film. In: O'HALLORAN, Kay L. *Multimodal Discourse Analysis*. London: Continuum, 2004.

SWALES, John. M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

VAN LEEUWEN, Theo. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge, 2005.

NOTAS

*Texto vinculado ao Seminário XI: Semiótica Social: da teoria à prática, ministrado no período de 26 a 28 de agosto de 2009 aos acadêmicos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

¹ O nome da personagem não engana: ele é o Sr. Raposo, deixando adivinhar, nos actos que pratica, todo o programa de acção da velha raposa da fábula.

² As variáveis de registo são o campo (a natureza da prática social – o que está a acontecer), as relações (quem está envolvido), o modo (o papel desempenhado pela linguagem), responsáveis pela configuração textual.

³ Halliday (1994) classifica as formas através das quais os humanos usam a linguagem em três grandes metafunções: a ideacional em que a linguagem é usada para representar, construir os significados da nossa experiência e percepções do mundo físico e interior; a interpessoal em que a linguagem é usada para nos possibilitar a comunicação e interacção com os outros; a textual em que a linguagem é usada para organizar a textualização (a linguagem envolvida na organização do próprio texto).