

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**  
**Heloisa Helena Arneiro Lourenço Barbosa**

**UMA PROPOSTA DE LEITURA DA LINGUAGEM VERBO-VISUAL: RELAÇÕES  
DIALÓGICAS EM UMA CAPA E REPORTAGEM DA REVISTA *VEJA***

**Taubaté – SP**  
**2010**

**Universidade de Taubaté**  
**Heloísa Helena Arneiro Lourenço Barbosa**

**UMA PROPOSTA DE LEITURA DA LINGUAGEM VERBO-VISUAL: RELAÇÕES  
DIALÓGICAS EM UMA CAPA E REPORTAGEM DA REVISTA *VEJA***

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre pelo Curso de mestrado em Linguística Aplicada do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Área de concentração: Língua Materna

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo

**Taubaté – SP**  
**2010**

**B238u Barbosa, Heloisa Helena Arneiro Lourenço**  
**Uma proposta de leitura da linguagem verbo-visual:**  
**relações dialógicas em uma capa e reportagem da**  
**Revista Veja./Heloisa Helena Arneiro Lourenço Barbosa .-**  
**2010.**

**147f. il.**

**Dissertação (mestrado) - Universidade de Taubaté,**  
**Departamento de Ciências Sociais e Letras, 2009.**

**Orientação: Profª Drª Miriam Bauab Pozzo, Departamento**  
**de Ciências Sociais e Letras.**

**1. Leitura da linguagem verbo-visual. 2. Capa de Revista.**  
**3. Reportagem impressa. 4. Gêneros discursivos. I. Título.**

**Heloísa Helena Arneiro Lourenço Barbosa**

**UMA PROPOSTA DE LEITURA DA LINGUAGEM VERBO-VISUAL: RELAÇÕES  
DIALÓGICAS EM UMA CAPA E REPORTAGEM DA REVISTA VEJA**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre pelo Curso de mestrado em Linguística Aplicada do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Área de concentração: Língua Materna

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ, TAUBATÉ, SP**

**DATA: 05/03/2010**

**RESULTADO: \_\_\_\_\_**

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo**

**Universidade de Taubaté**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Profa. Dra. Graziela Zamponi**

**Universidade de Taubaté**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

**Profa. Dra. Sonia Sueli Berti Santos**

**Universidade Cruzeiro do Sul**

**Assinatura: \_\_\_\_\_**

## **DEDICATÓRIA**

Para Sofia, Alice e Alexandre – por todo o amor.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, Alicerce de toda minha existência.

A meus pais, porto seguro de todos os momentos.

À Profa. Dra. Miriam Bauab Puzzo, pelos caminhos apontados, diálogos estabelecidos, paciência e apoio oferecidos em meus momentos de dificuldade.

Às Profas. Dras. Sonia Sueli Berti Santos e Graziela Zamponi, pela leitura atenta de meu trabalho e pelas valiosas contribuições quando do Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Lopes-Rossi, pela assistência irrestrita durante todo o tempo do Curso de Mestrado.

Às professoras do Curso de Mestrado, pelos ensinamentos; em especial à Profa. Dra. Vera Batalha, pelo carinho e acolhida.

À Escola de Especialistas de Aeronáutica, em especial à Tenente Rosana pela compreensão e apoio.

À amiga da Especialistas, Márcia Helena, por todo estímulo e ajuda durante toda a caminhada.

Aos inesquecíveis amigos da Turma de 2008 de Mestrado em Linguística Aplicada, especialmente à grande amiga Patrícia por compartilhar os bons e maus momentos de jornada.

À irmã Edilaine, pela presença generosa e fiel.

À Rosemary, pelo incondicional apoio técnico e amigo.

Aos funcionários da secretaria do PPG-LA, pela eficiência e carinho no atendimento.

A todos os amigos que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão deste trabalho.

*Minha relação com os objetos de meu horizonte nunca é concluída mas sugerida, pois o acontecimento da existência é aberto em seu todo; minha situação deve mudar a todo momento, eu não posso demorar ou ficar em repouso.*

**MIKHAIL BAKHTIN**

## RESUMO

Esta pesquisa está ancorada em uma perspectiva enunciativo-discursiva, filiada, fundamentalmente, à teoria dialógica da linguagem de Mikhail Bakhtin. A pesquisa tem como tema a leitura da linguagem verbo-visual de uma reportagem impressa e respectiva capa da revista *Veja*, sobre o Caso Isabella Nardoni. O objetivo principal deste trabalho é apresentar uma proposta de leitura da linguagem verbo-visual como um subsídio à formação de leitores mais críticos em relação à superdivulgação de alguns fatos. Especificamente, estabeleceu-se como meta a investigação de mecanismos linguístico-discursivos, verificando-se a possibilidade de determinadas escolhas lexicais, sintáticas e semióticas estarem voltadas à veiculação dos fatos pelo viés interpretativo/ideológico de determinado grupo empresarial. As análises demonstram que a revista *Veja*, apesar de ser considerada um periódico informativo, pressupostamente imparcial e objetivo, deu um tratamento de espetáculo à informação, veiculando, por meio de uma arquitetura linguístico-discursiva, o discurso que lhe interessava. Os resultados evidenciam, então, como um texto da esfera jornalística pode se constituir um veículo manipulador que se dissimula por meio de uma organização textual aparentemente marcada por objetividade e imparcialidade.

**Palavras-chave:** leitura da linguagem verbo-visual; gêneros discursivos; reportagem impressa, capa de revista.

## ABSTRACT

This research is based on an enunciative and discursive perspective aligned, mainly, to the Mikhail Bakhtin dialogical language theory. Its theme is the reading of the verbal-visual language of a printed report (and its cover), about Isabella Nardoni case, published by Veja Magazine. The main objective of this study is to propose a reading of the verbal-visual language as a support to design more critical readers with respect to the overexposure of some facts. Specifically, it was established as a goal of this study the investigation of linguistic and discursive mechanisms, by verifying the possibility of certain lexical, syntactic and semiotic choices are focused on the interpretation of the facts according to the interpretation/ideology of a particular business group. The analyses shows that Veja magazine, despite being considered a regular newsletter, supposedly impartial and objective, gave a spectacular approach to this information, disseminating, with a linguistic-discursive architecture, the discourse that was more interesting to the magazine. Then, the results show how a journalistic text can be a handle vehicle, by disguising this feature with a textual organization apparently marked by objectivity and impartiality.

**Keywords:** Verbal-visual language reading; discursive genders; printed report, magazine cover.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 – DEFININDO FRONTEIRAS: CONCEITOS NORTEADORES .....	17
1.1. O dialogismo de Bakhtin .....	17
1.2. A ideologia na teoria de Bakhtin e seu Círculo .....	20
1.3. Enunciação e enunciado concreto em Bakhtin .....	22
1.3.1. Enunciado concreto e entonação .....	25
1.3.2. Unidades da língua, palavra, texto e discurso .....	26
1.4. As vozes do discurso .....	28
1.4.1. A teoria bakhtiniana e os processos de referência ao discurso do outro .....	30
1.4.2. A citação do discurso do outro em Bakhtin .....	33
1.5. Os gêneros discursivos .....	38
1.5.1. Gêneros do discurso na esfera jornalística .....	44
1.5.2. Os gêneros discursivos: capa de revista e reportagem impressa .....	47
1.6. A linguagem não-verbal .....	52
1.6.1. A imagem a serviço do discurso .....	52
1.6.2. Elementos básicos e técnicas da comunicação visual .....	57
1.6.3. A cor como elemento discursivo .....	57
1.6.4. Técnicas visuais: estratégias de comunicação .....	59
1.7. A imagem no discurso jornalístico: o fotojornalismo .....	61
CAPÍTULO 2 – TRILHANDO CAMINHOS: DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS .....	66
2.1. <i>Corpus</i> da pesquisa .....	66
2.1.1. As capas de <i>Veja</i> ontem e hoje .....	68
2.2. A seleção do <i>corpus</i> da pesquisa .....	72
2.3. Escolhas metodológicas para análise .....	73
CAPÍTULO 3 – ESTABELECEENDO DIÁLOGOS: ANÁLISES POSSÍVEIS .....	75
3.1. A capa <i>FORAM ELES</i> .....	78
3.2. Os elementos verbo-visuais: dispositivos enunciativos de discurso em capa da revista <i>Veja</i> .....	80
3.3. O diálogo se estreita .....	93
3.4. A chamada principal das capas da revista <i>Veja</i> e as chamadas secundárias .....	95
3.4.1. Manchete principal e manchetes secundárias na capa <i>FORAM ELES</i> .....	96

3.5. A reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	99
3.5.1. Ainda o diálogo do verbo-visual: imagem e palavra caminhando juntas em <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	113
3.6. Os diálogos se completam: capa e reportagem do caso Isabella Nardoni .....	119
3.6.1. As reportagens, as capas de revista e o contexto sócio-histórico .....	121
CAPÍTULO 4 – ENCAMINHANDO DIÁLOGOS: CONSIDERAÇÕES (IN)ACABADAS .....	124
REFERÊNCIAS .....	129
ANEXO .....	136

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa <i>O MAL</i> .....	77
Figura 2 – Capa <i>FORAM ELES</i> .....	78
Figura 3 – A vocação de São Mateus. Caravaggio .....	84
Figura 4 – Capa <i>FORAM ELES</i> .....	84
Figura 5 – Segunda fotografia da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	107
Figura 6 – Primeira fotografia da reportagem <i>FRIOS DE DISSIMULADOS</i> .....	108
Figura 7 – Primeira ilustração da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	112
Figura 8 – Primeira fotografia da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	114
Figura 9 – Segunda fotografia da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	114
Figura 10 – Terceira fotografia da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	114
Figura 11 – Quarta e quinta fotografias da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> ..	115
Figura 12 – Sexta fotografia da reportagem <i>FRIOS E DISSIMULADOS</i> .....	115

## INTRODUÇÃO

*A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros.*

*(Mikhail Bakhtin)*

O crescente poder dos meios de comunicação, enredado ao cada vez mais célere desenvolvimento tecnológico e ao ideal capitalista do lucro, faz com que a informação receba um tratamento radicalmente distinto na sociedade atual.

Elemento nuclear para o ordenamento racional e valorativo do real, o papel de primazia atribuído à informação exige, para a compreensão de seu alcance, um rigor de análise que permita perceber seu conteúdo (objetos, fatos e acontecimentos) a partir de uma lógica por vezes subordinada aos interesses de mercado.

Impulsionados pelo signo da velocidade e disputa pela preferência dos leitores, setores da mídia responsáveis pela veiculação da informação acabam por tratar alguns acontecimentos como espetáculo.

Espectáculo aqui é tomado no sentido apresentado por Guy Debord, que o define como o “lugar do olhar iludido e da falsa consciência” (DEBORD, 1997, p.14) repleto daquilo que almeja o homem comum em sua busca de sensações que permitam uma ruptura com a cotidianidade. O corolário desta procura é a possibilidade da transformação do espetáculo numa “forma de ser da sociedade do consumo”, (idem, ibidem, p.16), o que permite aos meios de comunicação oferecer a informação como produto de entretenimento, fazendo com que fatos e acontecimentos se subordinem à “lógica do consumo, da futilidade, da banalização e do simulacro”. (CHAUÍ, 2006, p. 22).

Os jornais de nosso país, via de regra, não fogem a esta lógica, visto que para atingirem o objetivo de conseguir grande audiência ou maior tiragem

precisam manipular a atenção de telespectadores, ouvintes, internautas ou leitores nos níveis sensorial, passional, inteligível, para que se instaurem e se perpetuem os tão necessários laços com o público-alvo e também para que o público assuma determinados valores. (HERNANDES, 2006, p.38).

O que se vê, então, é uma indistinção entre o “real” e o que é veiculado pelo jornalismo. Para esclarecer o que é o “real” e o que é o “veiculado pela mídia”, cabem aqui as palavras de Charaudeau (2007) em seu alerta para não se confundir *valor de verdade* com *efeito de verdade*. Segundo ele, “o *valor de verdade* se baseia na evidência; o *efeito de verdade* baseia-se na convicção; o *efeito de verdade* está mais para o lado do ‘acreditar ser verdadeiro’ do que para o ‘ser verdadeiro’” (CHARAUDEAU, 2007, p.49).

Parece que esse *quid pro quo* conceitual entre realidade e ficção tem sua origem em um discurso midiático consolidado pelo fortalecimento do capitalismo e da globalização. Conseqüentemente, a posição social das instituições midiáticas se redireciona: de veiculadora de verdades, passou a reforçar os sistemas econômicos e políticos a que se atrelou. (LONARDONI, 2006). Assim, na divulgação de alguns acontecimentos, o que se pode ver é o discurso midiático colocado em funcionamento para fazer determinados produtos se tornarem vendáveis.

Partindo dessas observações e ancorado numa perspectiva enunciativo-discursiva do texto jornalístico, este trabalho filia-se fundamentalmente à teoria dialógica da linguagem de Mikhail Bakhtin. Voltado para a área da Linguística Aplicada, tem como tema a leitura da linguagem verbo-visual presente em dois gêneros discursivos: uma capa de revista *Veja* e sua respectiva reportagem impressa, cujo discurso dá tratamento de espetáculo à informação de alguns fatos.

Investiga-se como essa espetacularização foi estabelecida por meio de mecanismos e estratégias linguístico-discursivos. Para proceder a essa investigação, analisa-se a relação dialógica entre esses dois enunciados e seu contexto sócio-histórico imediato.

Para esse estudo, é de fundamental importância uma abordagem articulada entre a Linguística Aplicada e alguns pressupostos das teorias Bakhtiniana e da Comunicação (ou do Jornalismo. Esse entrelaçamento da Linguística Aplicada com outras áreas do conhecimento encontra respaldo nos dizeres de Moita Lopes:

[...] a Linguística Aplicada é entendida aqui como uma área de investigação aplicada, mediadora, interdisciplinar, centrada na resolução de problemas de uso da linguagem de natureza processual, que colabora com o avanço do conhecimento teórico [...] (MOITA LOPES, 1996, p. 22-3).

O que motiva a investigação proposta é a constatação – registrada em avaliações oficiais – de que, paralelamente a esse contexto de espetacularização de acontecimentos pela mídia, encontram-se, ainda hoje, no cotidiano escolar, professor e aluno com dificuldades em realizar uma leitura mais crítica em relação ao que é divulgado pelos textos jornalísticos.

Tal fato torna inadiável que no ensino/aprendizagem da língua coloque-se como fundamental o conhecimento dos diferentes gêneros discursivos, pois, muitas vezes, as dificuldades de leitura e/ou escrita advêm do desconhecimento de uma representação organizada e hierarquizada do conteúdo semântico do texto, da composição textual no seu todo e da sua adequação pragmático-discursiva.

A percepção, durante a prática docente, de que muitos alunos ainda sentem dificuldades em realizar uma leitura mais crítica de textos tidos como essencialmente

objetivos, como a reportagem e a capa de uma revista informativa, moveu, portanto, o desenvolvimento deste trabalho.

É perceptível a dificuldade em desfazer o primeiro impacto que se tem ao ler determinados textos jornalísticos. Faltam, muitas vezes, recursos para a interpretação de elementos da linguagem não-verbal como os que aparecem na capa de uma revista e/ou mesmo em uma reportagem. A leitura que o aluno, e muitas vezes também o professor, realiza parece se restringir aos elementos verbais, desconsiderando o extraverbal – a situação e os propósitos comunicativos, que nem sempre vêm explicitados pelo que está verbalizado.

Cabe ao professor apontar caminhos para que seu aluno consiga ter um olhar crítico para o texto jornalístico, um olhar que exceda o apenas dito explicitamente. Sobre esse papel do educador crítico, Rajagopalan afirma:

Ao educador crítico cabe a tarefa de estimular a visão crítica dos alunos, de implantar uma postura crítica, de constante questionamento das certezas que, com o passar do tempo, adquirem a aura e a 'intocabilidade' dos dogmas. (RAJAGOPALAN, 2003, p.111).

Nesse sentido, um dos desafios do professor é contribuir para que seu aluno consiga realizar uma leitura em que perceba as características que constituem os diversos gêneros do discurso, principalmente aqueles que, apesar de considerados imparciais e objetivos, como são considerados os textos jornalísticos, dão tratamento de espetáculo à informação.

Questiona-se, especificamente, como se constituem os sentidos dessa espetacularização em dois gêneros discursivos diferentes: capa de revista e respectiva reportagem interna. Interessa saber se ambos os gêneros, pertencentes à mesma empresa editorial, estabelecem uma relação dialógica entre si, com o leitor presumido e com o contexto histórico social imediato.

Os gêneros discursivos escolhidos para análise foram uma reportagem impressa e respectiva capa de uma edição publicada na revista *Veja*, semanário da Editora Abril, a saber:

Revista *Veja* - edição número 2057 - de 23/04/2008.

**CAPA:** *Foram Eles*

**REPORTAGEM:** *Frios e Dissimulados*

Para direcionar a análise do *corpus*, três questões de pesquisa foram levantadas:

a) Que estratégias e mecanismos linguístico-discursivos a revista *Veja* utilizou para produzir o sentido que lhe interessava para atrair o leitor na capa e

reportagem sobre o caso Isabella Nardoni? Como se dá o diálogo entre esses recursos linguístico-discursivos?

b) Escolhas lexicais e semióticas, postas na reportagem e na capa da revista, revelam uma articulação entre o verbal e o visual voltada a conduzir a apreensão dos fatos num viés interpretativo/ideológico de determinado grupo social?

c) Partindo da teoria dialógica da linguagem de vertente bakhtiniana, que relações podem ser estabelecidas entre a capa e a reportagem analisadas e o contexto sócio-histórico em que foram publicadas?

O objetivo geral deste trabalho é, portanto, apresentar uma proposta de leitura da linguagem verbo-visual presente no discurso midiático de uma reportagem e capa de uma revista informativa como um subsídio à formação de leitores mais críticos em relação à divulgação de informações bastante veiculadas pelos meios de comunicação sobre determinados acontecimentos. O que se pretende, essencialmente, é oferecer subsídios para que o leitor possa reconhecer os possíveis sentidos estabelecidos por meio de uma arquitetura discursiva.

O que se objetiva especificamente é investigar mecanismos e estratégias linguístico-discursivos da revista *Veja* na reportagem e respectiva capa de uma edição que tratou do caso Isabella Nardoni. Interessa, ainda, entender como se expressa o tom avaliativo/valorativo do enunciador na materialidade linguística desses gêneros.

Enfim, muito vai interessar não uma abordagem da espetacularização da informação em si, mas uma análise de como se dá discursivamente este fenômeno. Interessa saber em que mecanismos linguístico-discursivos se apoia a mídia para a produção de um discurso “verdadeiro” e “vendável”.

Filiado, fundamentalmente, ao pensamento bakhtiniano de que todo trabalho de investigação linguística “opera inevitavelmente com enunciados concretos [...] relacionados a diferentes campos da atividade humana [...] de onde os pesquisadores haurem os fatos lingüísticos de que necessitam”. (BAKHTIN, 2003, p.264), este estudo privilegiou aqueles conceitos que aqui são pertinentes: gêneros discursivos; autor/autoria; enunciado concreto/enunciação; tema e significação; estilo; ideologia; interdiscursividade e intertextualidade.

É importante ressaltar que os trabalhos de Brait (1996/2005/2006/2007/2009) muito contribuíram por se filiarem a uma perspectiva teórico-discursiva que entende e aceita *texto* e *discurso* como processos que implicam produção e recepção – sujeitos envolvidos numa interação. Dessa perspectiva, o leitor deve ser capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas nesse discurso.

Outros excelentes estudos já foram realizados por pesquisadores que entendem a linguagem dentro da perspectiva discursivo-dialógica de Bakhtin, a saber, Sobral (2006/2009); Machado (2006); Barros (2003); Fiorin (2006); Discini (2005), entre outros. São eles que permitem uma incursão pelo fazer bakhtiniano preservando a dimensão de incompletude do enunciado conferida pelo autor e pelo conceito de vozes aí instaurado.

Considerando que aqui se elege como objeto de análise dois gêneros discursivos compostos por elementos não só da linguagem verbal, mas da também da linguagem visual, é necessário que o aporte teórico se ampliasse. O princípio que orienta a análise dos elementos verbo-visuais presentes na capa e reportagem da revista *Veja* é o de que os elementos verbais e visuais se interseccionam e se articulam num enfoque discursivo. Desse pressuposto, fez-se necessário um referencial teórico que entenda essa articulação com esse enfoque.

Dessa forma, na análise do *corpus*, recorreu-se ao estudo semiótico da linguagem empreendido por Hernandez (2006), no que diz respeito à organização textual dos elementos não-verbais presentes no projeto gráfico e da diagramação de um texto jornalístico. Os estudos desse autor serviram relevantemente às reflexões aqui realizadas. A justificativa de se buscar em Hernandez tantos elementos para a realização das análises deve-se ao fato de que, em sua abordagem sobre as estratégias da mídia para atrair o público, o autor opta por um enfoque que tem muitos pontos em comum com a análise enunciativo-discursiva de Bakhtin.

A análise dos elementos não-verbais fundamenta-se também em alguns estudos de Dondis (1997) no campo da comunicação visual. Especificamente em relação ao estudo das cores, a análise da reportagem e capa se apoiou em Farina (2000) e Guimarães (2003), além de outros autores, como a própria Dondis (1997), que também faz uma breve, mas específica, abordagem sobre as cores em seus estudos. Alguns dos conceitos da área da Semiótica russa formulados pela Escola de Tártu também são apresentados pela perspectiva de um de seus principais representantes: Iuri Lótman (1979).

A questão da representação fotográfica na capa e reportagem analisadas também se norteia pelo trabalho de Kossoy (2002), que observou ser o fotógrafo o autor de uma nova realidade, a da imagem fotográfica, a *segunda realidade*. Também relevantes para a análise dos elementos não-verbais são os trabalhos de Faria (2001) sobre o fotojornalismo e o de Aguiar (2004) sobre a leitura do verbal e do não-verbal.

Os pressupostos teóricos que fundamentam a reflexão sobre as questões do campo do jornalismo encontram-se principalmente em obras de autores como Scalzo (2006); Arbex Junior (2001) e Melo (1985).

O pensamento de Barthes (1993) sobre a instauração do *mito* na sociedade também aparece para orientar a reflexão sobre o tratamento de espetáculo dado pela revista *Veja* ao

episódio da morte da menina Isabella. A questão do *mito*, pela perspectiva de Barthes, serve como apoio para o entendimento dos sentidos produzidos por um projeto enunciativo de uma capa de revista e de uma reportagem jornalística; projeto esse que pode veicular (ou não) a ideologia de determinado grupo social – no caso, o grupo empresarial que sustenta e veicula a revista *Veja*.

Também importante é a contribuição do trabalho de Puzzo (2009), fundamentado na teoria de Bakhtin, sobre o gênero discursivo capa de revista. A autora, além de estar inserida na mesma perspectiva teórica aqui adotada, privilegia em seus estudos a articulação entre o verbal e o visual da capa de revista num enfoque discursivo, o que confere grande pertinência aos objetivos do trabalho.

Algumas pesquisas recentes direcionadas à análise de enunciados verbo-visuais em uma perspectiva discursiva forneceram apontamentos relevantes para a elaboração deste estudo. Assim, os trabalhos de Berti-Santos (2008); Teixeira (2008) e Lopes-Rossi (2008) também nortearam a investigação que aqui se dá justamente por se fundamentarem nos princípios da teoria enunciativo-discursiva da linguagem.

São esses os principais estudos que forneceram subsídios para o desenvolvimento desta pesquisa que se situa no campo da Linguística Aplicada e dialoga com pressupostos da teoria da Comunicação.

Quanto à sua divisão, o presente trabalho compõe-se de três capítulos:

No capítulo 1, dá-se a apresentação dos principais conceitos da teoria dialógica de Mikhail Bakhtin: enunciado concreto/enunciação; tema e significação; estilo; ideologia; interdiscursividade e intertextualidade; autor/autoria. Outros conceitos, como o da citação do discurso alheio, também são relacionados para que o caráter dialógico da linguagem seja compreendido pela dimensão do arcabouço teórico bakhtiniano.

O capítulo 2 tem como objetivo a apresentação dos procedimentos metodológicos adotados. Esse capítulo subdivide-se em três partes. Na primeira, o *corpus* da pesquisa é apresentado por meio de um breve perfil da revista *Veja* e de algumas peculiaridades que marcam, geralmente, as capas e reportagens desse semanário. São realizadas, num segundo momento, algumas considerações sobre os procedimentos de seleção do *corpus* e, por fim, as escolhas metodológicas para a realização das análises.

No último capítulo, por meio de um processo de articulação dos elementos verbo-visuais de capa e reportagem da revista *Veja*, são realizadas as análises visando às respostas para as perguntas que nortearam todo o trabalho.

Finalizando este estudo, mas não a possibilidade de novas discussões sobre os objetivos aqui propostos, são tecidas algumas considerações que podem ser chamadas de inferências sobre as relações dialógicas do verbo-visual em capa e reportagem da revista *Veja*, sempre à luz de Bakhtin.

# CAPÍTULO 1 - DEFININDO FRONTEIRAS

## CONCEITOS NORTEADORES

*A essência da linguagem é a fronteira entre duas consciências.*

*(Mikhail Bakhtin)*

Neste primeiro capítulo, são apresentados os pressupostos que fundamentam a teoria dialógica de Bakhtin e que servem como arcabouço teórico para este trabalho. Merece destaque nessa apresentação o conceito que constitui um dos pilares da teoria bakhtiniana: ***os gêneros discursivos***.

Não se pretende um apontamento de caráter indicativo, como se se quisesse organizar um glossário com os principais termos que compõem o pensamento bakhtiniano. Também não se objetiva, certamente, tecer um painel e/ou um confronto de teorias. No entanto, por servirem de fundamentação para esta pesquisa, aos seguintes conceitos bakhtinianos foi dado significativo espaço: gêneros discursivos; autor/autoria; enunciado concreto/enunciação; tema e significação; estilo; ideologia; interdiscursividade e intertextualidade. Outros conceitos também são relacionados para que o caráter dialógico da linguagem seja compreendido pela dimensão da perspectiva teórica de Bakhtin. Sem perder de vista o pensamento bakhtiniano sobre gêneros discursivos, a reportagem jornalística impressa e capa de revista são apresentadas como sendo gêneros do discurso que se atualizam na esfera jornalística.

No capítulo, apresenta-se, primeiramente, o conceito do dialogismo na teoria bakhtiniana. Posteriormente, são apontados os outros conceitos bakhtinianos igualmente importantes para nortear as análises.

O esforço de definição das fronteiras teóricas é finalizado com a apresentação de conceitos que fundamentam a reflexão sobre a linguagem visual presente nos gêneros discursivos que compõem o *corpus* da pesquisa.

### **1.1. O dialogismo de Bakhtin**

A uma reflexão que tem como objeto de análise capa e reportagem impressa de uma mesma revista informativa, textos compostos pela linguagem verbo-visual, que se atualizam na esfera jornalística, a primeira questão que se impõe ao pesquisador é: como dar conta de analisar uma linguagem tão diversa como a que se apresenta nesses textos jornalísticos? Em que referencial teórico se apoiar?

Interessa uma reflexão que ultrapasse o plano da materialidade linguística, porque, ao se analisar textos de situações discursivas reais, quer-se investigar como se dá a produção de sentidos, que não tem a ver apenas com o linguístico, mas principalmente com o discursivo.

Partindo desse propósito é que este estudo se fundamenta na teoria discursivo-dialógica da linguagem de Mikhail Bakhtin. A perspectiva estruturalista não bastaria para analisar o funcionamento dos sentidos que esses textos jornalísticos possam suscitar no leitor. Dessa forma é que se elegeu como aporte teórico a teoria de Gênero Discursivo de Mikhail Bakhtin – importante teórico russo da linguagem.

Diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas, Bakhtin concebe a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o *eu* e o *outro*. A concepção de linguagem sob uma perspectiva dialógica concebe o *eu* e o *outro* como inseparavelmente ligados pela linguagem. Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante não pertence só a ele. Em todo discurso, são percebidas vozes às vezes distantes, imperceptíveis; às vezes próximas. (BAKHTIN, 2003). Daí a investigação do enunciado como diálogo que tem sua compreensão instaurada a partir de duas consciências, dois sujeitos discursivos. Não se trata aqui da noção mecanicista de emissor e receptor, mas de um diálogo instaurado na linguagem como princípio constitutivo.

A ideia de língua, numa perspectiva estrutural, não seria suficiente, portanto, para relacionar os textos que compõem o *corpus* desta pesquisa e o contexto sócio-histórico em que foram produzidos. Para esta reflexão, o signo linguístico distancia-se da dicotomia saussureana significante/ significado e é entendido, sob a luz da teoria de Bakhtin, como representação ideológica da realidade:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico [...] Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.32-3)<sup>1</sup>

Assim, se se considerar a materialização da palavra como signo,

---

<sup>1</sup> Publicado na Rússia em 1929 e assinado por Valentin N.Volochínov, reconhecido membro do que hoje se denomina Círculo de Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* foi posteriormente atribuído a M. Bakhtin.

[...] a questão da propriedade tornar-se-á bem mais complexa. Deixando de lado o fato de que a palavra, como signo, é extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria realização desse signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.117).

Nesse sentido, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) criticam a segunda orientação do pensamento filosófico-linguístico, a do objetivismo abstrato<sup>2</sup>, por ela não apresentar uma abordagem da enunciação em si e se restringir à análise dos constituintes imediatos da língua.

Em *Estética da Criação Verbal* (2003), Bakhtin questiona a noção sugerida pela linguística geral de que numa situação de comunicação haja, basicamente, de um lado, o “falante”, a quem pertenceria os processos ativos do discurso e, de outro lado, o “ouvinte”, elemento passivo de recepção e compreensão do discurso do ouvinte.

Não se pode dizer que esses esquemas “sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objetivo real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica.” (BAKHTIN, 2003, p.271).

Ainda, nesse sentido, assevera o autor que

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; [...] **Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva.** (BAKHTIN, 2003, p.271, grifo nosso).

Aí se encontra um dos princípios bakhtinianos que muito vai contribuir para as análises aqui realizadas: *o princípio da responsividade*. É ele que constitui a enunciação e no qual se situa o enunciado concreto.

Esse movimento do locutor em relação ao outro, mesmo este não sendo imediato, mas presumido, dá o caráter dialógico ao discurso. E o outro, o ouvinte, não tem um papel passivo na comunicação discursiva. Desde o início, o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva (Isso porque, sob a perspectiva enunciativo-discursiva, “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva” (BAKHTIN, 2003, p. 271).

---

<sup>2</sup> Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), Bakhtin/Volochínov apontam duas orientações do pensamento filosófico-linguístico: a primeira é chamada de *subjetivismo idealista*, e a segunda, de *objetivismo abstrato*. Os autores apresentam Ferdinand de Saussure como a mais brilhante expressão do objetivismo abstrato. Para Bakhtin/Volochínov, a compreensão ampla da linguagem não está em nenhuma dessas duas orientações; ela está além: a teoria bakhtiniana propõe a interação verbal como uma síntese dialética da concepção de linguagem.

Ainda sobre o princípio bakhtiniano de responsividade, Machado (2006), ao discorrer sobre a concepção dialógica da linguagem de Bakhtin, destaca o pressuposto de que a relação entre falante e ouvinte é dinâmica e dialética. Atribui-se um papel ativo tanto para o falante quanto para o ouvinte, e os papéis de falante e ouvinte são intercambiáveis. Há uma mobilidade discursiva entre os dois papéis.

Falante e ouvinte, portanto, são concebidos em seu aspecto ativo. Sobral (2006) explica esse caráter relacional de construção do sujeito (falante/ouvinte) na teoria de Bakhtin:

A proposta é a de conceber um sujeito que, sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido. Só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser [...] (SOBRAL, 2006, p. 22).

Embora na teoria bakhtiniana os pressupostos “dialoguem”, tornando, dessa forma, difícil uma distinção ou divisão didática entre eles, parece ser necessário, neste ponto da pesquisa, discorrer separadamente sobre os conceitos de *ideologia*, *enunciado concreto* e *enunciação*.

## 1.2. A Ideologia na teoria de Bakhtin e seu Círculo

O conceito de *ideologia* é um dos mais importantes no pensamento de Bakhtin e do seu Círculo. A questão é abordada de forma mais aprofundada nas obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e também em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin e Volochínov demonstram a importância da ideologia para sua teoria quando postulam que “a simples tomada de consciência, mesmo confusa, de uma sensação qualquer, digamos a fome, pode dispensar uma expressão exterior, mas não dispensa uma expressão ideológica [...]” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.118). De acordo com os autores, toda tomada de consciência está ligada a uma expressão ideológica: nosso discurso interior está sempre marcado por entoações de determinado discurso ideológico.

A ideologia é entendida como movimento de idéias instáveis e estáveis, pois ela é estabelecida e intermediada pelos signos, que estão presentes em todas as relações sociais, e, em cada uma delas, os signos se revestem de sentidos próprios, atendendo aos interesses de cada grupo que os utiliza. Um signo verbal possui marcos ideológicos dos

quais não se pode desprender. A palavra vai ser carregada desses “fios ideológicos”, que são contraditórios entre si. “O signo verbal não pode ter um único sentido, mas possui acentos ideológicos que seguem tendências diferentes, pois nunca consegue eliminar totalmente outras correntes ideológicas dentro de si.” (MIOTELLO, 2006, p.172). Assim, além do físico-material, outro elemento irá constituir o signo: um ponto de vista que o perpassa. Esse ponto de vista é sempre determinado sócio-historicamente.

Em sua formulação sobre o conceito de ideologia, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) afirmam que, quando se fala em um locutor concreto, dois pólos podem ser distintos: *atividade mental do eu* e *atividade mental do nós*.

A atividade mental do *eu* é de caráter primitivo e tende à auto-eliminação, pois, limitada que é, à medida que se aproxima do seu limite, perde seu grau de consciência, sua modelagem ideológica.

Na atividade mental do *nós*, há um grau de consciência diretamente ligado à orientação social. Assim, quanto mais organizado e estruturado for o meio pelo qual o indivíduo se orienta, mais complexo será seu mundo interior.

O estudo de Bakhtin/Volochínov (1929/2006) traz também, numa classificação à parte, o conceito de *atividade mental para si*. Ela diferencia-se da *atividade mental do eu*. A atividade individualista é uma forma ideológica particular da atividade mental do *nós*. Não se trata aqui do interior mais profundo da personalidade, mas sim da consciência interior a partir do exterior. Trata-se da posição individual explicitada por uma estrutura social.

Fora de um contexto social e sem sua materialização, a consciência é uma ficção. Quando materializada em signos verbais ou não-verbais, ela constitui-se fato objetivo com acentuada força social. Essa expressão materializada exerce um efeito reversivo: ela põe-se a estruturar a vida interior, redefinindo-a de modo mais estável. Segundo esse pressuposto bakhtiniano, o pensamento do subjetivismo idealista pode ser refutado, pois “não é tanto a expressão que se adapta ao mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.123).

Bakhtin/Volochínov (1929/2006) apresentam o conceito de *ideologia do cotidiano* para distingui-la da *ideologia oficial*, ou sistemas ideológicos constituídos (a arte, a moral, o direito, ciência, religião etc.).

Confrontando ideologia oficial e ideologia do cotidiano, os teóricos russos estabeleceram dialeticamente uma relação entre ambas: de um lado, a ideologia oficial relativamente estável e de outro a ideologia do cotidiano, relativamente instável. A ideologia oficial se constitui a partir da cristalização da ideologia do cotidiano.

São interações que, a todo o momento, se constroem e se reconstroem. Haverá, portanto, sempre sentidos novos, um “mundo sempre novo”. Ambas formam o contexto ideológico completo e único.

A ideologia do cotidiano pode ser analisada em dois estratos: (a) estrato inferior da ideologia do cotidiano – onde se dão os encontros casuais e fortuitos, por tempo limitado e as posições ideológicas se apresentam claramente; (b) estrato superior da ideologia do cotidiano – aqui a ideologia encontra materialização nos grupos sociais determinados. Há uma tessitura da ideologia do cotidiano que permite uma intervenção nos sistemas ideológicos oficiais. Esse estrato superior da ideologia do cotidiano é relativamente estável em relação ao estrato inferior, que são mais efêmeros, instáveis. Neste nível, os signos vão se integrando ao sistema ideológico.

Ao se referirem à ideologia oficial, na qual circulam os conteúdos ideológicos já formalizados, estabilizados, amparados pelos jogos do poder e apossados pela classe dominante, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) enfatizam que esta ideologia, numa relação com a ideologia do cotidiano, não se mantém intacta. Os autores advertem que, à medida que os discursos dos níveis inferiores da ideologia do cotidiano se integram ao sistema ideológico oficial, decresce a importância do interior.

Também, por esse pressuposto, Bakhtin/Volochínov rejeitam o subjetivismo individualista, pois o que determina a enunciação não é o interior, mas o exterior:

O *centro* organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. Só o grito inarticulado de um animal procede do interior, do aparelho fisiológico do indivíduo isolado. É uma reação fisiológica pura e não ideologicamente marcada. Pelo contrário, a enunciação humana mais primitiva, ainda que realizada por um organismo individual é, do ponto de vista do seu conteúdo, de sua significação, organizada fora do indivíduo pelas condições extra-orgânicas do meio social. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.126).

A questão do exterior como centro organizador da enunciação remete a outros conceitos bakhtinianos também importantes: *enunciação* e o *enunciado concreto*.

### 1.3. Enunciação e Enunciado Concreto em Bakhtin

Brait e Melo (2006), em seus estudos sobre os conceitos de enunciado concreto e enunciação na obra de Mikhail Bakhtin, esclarecem que o termo *enunciado* perpassa por definições ou concepções diferentes, pois variam de acordo com a linha teórica que os abriga. Segundo as autoras, é possível dizer, grosso modo, que, em algumas teorias, enunciado equivale à frase ou sequências frasais.

Em outras, porém, o termo apresenta-se do ponto de vista pragmático, concebido como unidade de significação necessariamente contextualizada e uma mesma “frase” pode

realizar-se em número infinito de enunciados, que são considerados como únicos, e com sentidos diferentes em cada realização enunciativa.

Dentro das correntes da pragmática, as autoras destacam a perspectiva linguístico-enunciativa de Oswald Ducrot, que estabelece uma distinção entre frase e enunciado, entre enunciado e enunciação. Ducrot entende enunciado-tipo como o material linguístico, idêntico através de seu emprego e com realizações múltiplas e particularmente originais. Denomina “enunciação” como fato que constitui a realização de um enunciado, que “não existia antes de se falar e que não existirá depois”. Frase é definida como um objeto teórico não pertencente ao linguista ao domínio do observável, mas à gramática.

Outras referências para explicar a natureza do enunciado são apontadas: a Linguística Textual opõe enunciado a texto, enquanto na Análise do Discurso, o enunciado aparece em oposição a discurso. Não há um consenso, mas, em geral o enunciado é tido como um produto do qual a enunciação é um processo.

O enunciado, no pensamento bakhtiniano, é considerado a partir de uma dimensão comunicativa, interativa, avaliativa, indo além do estritamente linguístico. O verbal e o extraverbal fazem parte de um contexto maior, o histórico. (Brait e Melo, 2006).

A enunciação é “o produto de interação de dois indivíduos socialmente organizados” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 116), e toda palavra é dirigida a um interlocutor, mesmo que pressuposto. Não há ausência de um interlocutor. Há sempre alguém concreto ou presumido a quem nos dirigimos. É esse interlocutor que regulará a enunciação. Ela dar-se-á, de certa forma, se o interlocutor pertencer à mesma classe social do enunciador, por exemplo. Caso contrário, a enunciação será determinada pelo *horizonte social* desse interlocutor que não faz parte do mesmo grupo.

Segundo pressupostos apontados no texto *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica* (VOLOCHÍNOV, 1926), o enunciado compreende três fatores: (a) o horizonte espacial (a unidade do visível) comum dos interlocutores, (b) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores e (c) sua avaliação comum dessa situação. A situação extraverbal é parte constitutiva do enunciado. Um enunciado concreto compreende duas partes: parte percebida (realizada com palavras) e parte presumida (o social e o objetivo que estão por trás do individual e subjetivo). Apenas o que todos nós falantes sabemos, vemos, amamos, reconhecemos é que pode ser presumido. Avaliações presumidas são avaliações sociais básicas que derivam de um grupo social dado. A enunciação, segundo a abordagem nessa obra, é a que dá ao que é linguisticamente estável o caráter histórico, vivo, único.

Também em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1926/2006), Bakhtin/Volochínov firmam a ideia de enunciação com caráter social, histórico. O enunciado liga-se a enunciados anteriores e a enunciados posteriores, numa cadeia discursiva contínua. É

nesse sentido que Bakhtin vem dizer que “todo enunciado é um elo na correia da comunicação discursiva”, (BAKHTIN, 2003, p.289), pois todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam.” (BAKHTIN, 2003, p.300).

O teórico russo ainda adverte

O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá o nome pela primeira vez. [...] seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversação ou na discussão sobre algum acontecimento do dia-a-dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural). Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. **Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado.** (BAKHTIN, 2003, p.300, grifo nosso).

A orientação da palavra em função de um interlocutor é muito importante. Segundo esse pressuposto, “o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.117). Ainda, segundo esse pensamento, a enunciação não pode ser considerada somente pelas condições psicofisiológicas do interlocutor, apesar de essas condições serem necessárias. O que irá determinar a enunciação é a situação social mais imediata e o meio social mais amplo. “A enunciação tem uma natureza social e acontece sempre numa interação, a verdadeira substância da língua, sua realidade fundamental”. (BAKHTIN, 2006, p.127).

A interação a que se referem os autores se dá entre três participantes: o falante (autor), o ouvinte (o interlocutor, leitor) e o tópico do discurso (o que ou quem – o herói). Discurso é, assim, um evento social. O enunciado concreto nasce, vive e morre nesse processo de interação.

São os julgamentos de valor que determinam a seleção das palavras feita pelo falante e a recepção dessa seleção (co-seleção) feita pelo ouvinte. O falante seleciona as palavras no contexto da vida onde foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor. O ouvinte é definido como aquele que o falante leva em conta, a quem o discurso é orientado e que determina a estrutura do discurso. Bakhtin (1929/2006) analisa o grau de proximidade recíproca existente entre os três componentes do discurso. Antecipa discussões atuais acerca do funcionamento da interação e seu papel na produção de significação.

Por esse viés, pode-se afirmar que a teoria de Bakhtin não se limita à materialidade linguística do texto, muito menos à sua ilusão de completude. Isso não significa dizer que a materialidade seja dispensável numa análise da produção do sentido entre sujeito e discurso, mas antes é um olhar de que o elemento linguístico é condição necessária

enquanto materialidade discursiva, só que limitado para responder às possíveis determinações ideológicas imbricadas em todo dizer.

Assim, Bakhtin/Volochínov (1926) falam do enunciado concreto como um todo significativo que compreende o verbal e o extraverbal. Como se relaciona o horizonte extraverbal com o discurso verbal? Como o dito se relaciona com o não dito? A essa questão os próprios autores respondem:

[...] cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação [...] Quanto mais amplo for o horizonte global e seu correspondente grupo social, mais constantes se tornam os fatores presumidos em um enunciado. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1926, p.6).

### 1.3.1. Enunciado concreto e entonação

O conceito da entonação aparece com os seguintes termos nas obras de Bakhtin e seu Círculo: *entonação, entoação, tom, acento, tonalidade*. Aparece sempre relacionado a julgamento de valor, à posição axiológica do autor no **enunciado concreto**. A *entonação* “ocupa, no todo da palavra, o aspecto emotivo-volitivo, em interação orgânica com o aspecto de conteúdo/sentido (a palavra como conceito) e o aspecto palpável-expressivo (a palavra como imagem).” (SOUZA, 2002, p. 129).

Bakhtin (2003) adverte em *Estética da Criação Verbal* sobre a importância de relacionar a ocorrência da *entoação* sempre ligada ao enunciado concreto.

Em *Discurso na Vida e Discurso na Arte (sobre poética sociológica)*, Bakhtin/Volochínov (1926) vêm confirmar esse pensamento de que qualquer entoação dependerá do contexto no qual ela ocorra. A entoação é social. Pela perspectiva dos autores desse ensaio, a entoação é orientada em duas direções:

- em relação ao interlocutor como aliado ou testemunha;
- em relação ao objeto do enunciado como um terceiro participante vivo – nesse caso, a entoação repreende ou agrada, denigre ou engrandece.

A essência da entoação é, dessa forma, social e situa-se entre o verbal e o não-verbal, o que faz o discurso ir além do plano meramente verbal.

A entoação *expressiva* é distinta da entoação *sintática*. A entoação expressiva “colore” todas as palavras do enunciado e “reflete sua singularidade histórica”. (SOUZA, 2002, p. 134). A entoação sintática é mais estável.

Há uma tipologia de entonação:

- Entoação gramatical da língua.
- Entoação narrativa, exclamativa, exortativa.
- Entoação expressiva.

Sobre a entonação expressiva, assim postula o filósofo russo:

[...] a entonação expressiva pertence aqui ao enunciado e não à palavra. E ainda assim é muito difícil abrir mão da convicção de que cada palavra da língua tem ou pode ter por si mesma um “tom emocional”, um “colorido emocional”, um “elemento axiológico” [...] apesar de tudo não é assim. [...] **E escolhemos a palavra pelo significado que em si mesmo não é expressivo, mas pode ou não corresponder aos nossos objetivos expressivos em face de outras palavras, isto é, em face do conjunto de nosso enunciado.** [...] Portanto, a emoção, o juízo de valor, a expressão são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo de seu emprego vivo em um enunciado concreto. (BAKHTIN, 2003, p.291-2, grifo nosso).

A entoação expressiva não se caracteriza, portanto, como pertencente à forma da língua, mas à forma do enunciado concreto. Ela assim se caracteriza:

- Não existe fora do enunciado concreto.
- Ela é um recurso para expressar a relação emotivo-valorativa com o objeto do discurso.
- Ela se relaciona com o todo do enunciado concreto, com a expressividade da palavra, com a expressividade do gênero da palavra.

Encerrando as considerações sobre a entonação no enunciado concreto, cabem aqui as palavras de Bakhtin:

Em si mesmo, o *significado* de uma palavra (sem referência à realidade concreta) é extra-emocional. Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido independe do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata [...] (BAKHTIN, 2003, p.292).

### 1.3.2. Unidades da língua, palavra, texto e discurso

Dentro da teoria de Bakhtin, as unidades da língua diferenciam-se dos enunciados. Enquanto estes são irrepetíveis, não existindo fora do dialogismo, aquelas são repetíveis. (FIORIN, 2006).

Além dessa primeira diferença, há ainda outros aspectos de distinção entre enunciado e unidades da língua. São eles:

- Um enunciado tem um autor / as unidades da língua não pertencem a ninguém. Por isso as relações dialógicas existentes entre os enunciados se dão entre distintas posições.
- O enunciado tem um acabamento, um todo de sentido, permite uma resposta. / As unidades da língua não têm acabamento, não constituem um todo que permite uma resposta.
- Os enunciados têm um destinatário / As unidades da língua não são dirigidas a ninguém.
- Os enunciados contêm juízos de valor, emoções/ As unidades da língua são neutras.
- O enunciado não tem significação como têm as unidades da língua, mas sentido. E esse sentido sempre se estabelece de maneira dialógica.

Ainda dentro da visão bakhtiniana sobre enunciado concreto e enunciação, parece pertinente a menção a um outro conceito: o de *texto*. Há distinção, para o teórico russo, entre *texto* e *enunciado*?

Sobre essa questão, importante é reportar-se aqui às palavras do próprio Bakhtin que entende *texto* num sentido amplo “como qualquer conjunto coerente de signos” (BAKHTIN, 2003, p.307).

Em seus estudos sobre interdiscursividade e intertextualidade, Fiorin (2006), citando Brait e Melo, afirma ser difícil diferenciar, na obra de Bakhtin, os conceitos de *texto*, *discurso* e *enunciado*, visto que eles não se recobrem. O que se entende por interdiscurso se constitui nas relações dialógicas, enquanto o texto é materialidade do enunciado – a realidade imediata dada ao interlocutor.

Sob uma concepção bakhtiniana, a palavra também é entendida numa perspectiva discursiva. Pelos estudos de Bakhtin/Volochínov, algumas metáforas servem à definição da palavra como produto da interação do locutor e do interlocutor:

Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. [...] **A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros.** [...] **A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.** (Bakhtin/Volochínov, 2006, p. 117, grifo nosso).

Especificamente essa visão dialógica e ideológica da palavra como “ponte” parece também sinalizar um outro conceito: o da argumentação. É fundamental para o desenvolvimento de uma argumentação que haja preocupação com o outro, observando

sempre formas de sintonia com seus sentidos. Se, nos dizeres de Bakhtin/Volochínov (1929/2006), a palavra se apoia sobre o locutor numa extremidade e na outra sobre o interlocutor, a busca de estabelecer contato com os sentidos do outro se revela imprescindível para que se desenvolva argumentação em qualquer tipo de discurso, inclusive naquele que enseja ser imparcial e objetivo, como assim é entendido o texto jornalístico. Nesse sentido, Barros (2003) afirma que o estudo da relação dialógica entre o *eu* e o *tu* compreende as relações de persuasão e interpretação que se estabelecem no texto.

O pensamento bakhtiniano de que “a palavra é fenômeno ideológico por natureza” (BAKHTIN, 2006, p.36) que acompanha e comenta todo ato ideológico – toda criação é ideológica – remete a outro importante conceito formulado no arcabouço teórico de Bakhtin: a questão das vozes do discurso.

#### **1.4. As vozes do discurso**

Sobre o princípio bakhtiniano do dialogismo enquanto constitutivo do discurso, há algumas considerações que não podem deixar de ser aqui pontuadas.

De acordo com Brait (2006), a natureza dialógica da linguagem é a célula geradora do discurso. O pensamento bakhtiniano concebe o eu e o outro como inseparavelmente ligados pela linguagem. São frequentes as referências ao papel do “outro” na constituição do sentido e também sua “insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (BARROS, 2003, p.3). É a incompletude interna do pensamento bakhtiniano uma postura científico-filosófica, uma forma de investigação que aponta para uma totalidade aberta em que o discurso se faz ouvir através de inúmeras vozes. O discurso é inconcluso e é caracterizado como a atitude de aprendizado constante, característica básica do que Bakhtin entendia por investigação, a qual oferece fonte para perseguição do conceito de vozes.

O diálogo é entendido num sentido mais amplo do que aquele sentido restrito de uma comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face. Ele pertence a uma discussão ideológica maior e seu papel, muitas vezes, é o de refutar, confirmar, antecipar ideias. Nesse sentido, o discurso e seu conceito de incessante produção de sentido não é um objeto pacífico e passível de submissão ao monologismo de uma teoria acabada.

Sobre a relação dialógica na teoria de Bakhtin, Fiorin afirma ser ela “[...] uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica.” (FIORIN, 2006, p.169).

O dialogismo bakhtiniano é constitutivamente contraditório, pois ele se dá sempre por meio de um embate entre as vozes sociais. Mesmo a concordância com o dizer do outro ocorre como um espaço de tensão entre os enunciados.

Diante desse embate e confronto de vozes, a teoria bakhtiniana vai considerar o dialogismo como um fenômeno individual e social, pois, se, de um lado, a maioria das opiniões dos indivíduos são sociais; de outro, o indivíduo não é um sujeito absolutamente assujeitado, o que seria a negação do dialogismo. Dessa perspectiva, os sujeitos não se “fundem, mas cada um preserva sua própria posição” (FIORIN, 2006, p. 178).

Sob a ótica de Bakhtin, Sobral (2006) também discorre sobre a noção de *sujeito situado* e a questão do princípio dialógico.

Essa noção de sujeito implica [...] pensar o contexto complexo em que se age, implica considerar tanto o princípio dialógico – que segue a direção do interdiscurso [...] como os elementos sociais, históricos etc. que formam o contexto mais amplo do agir, sempre interativo (que segue a direção da polifonia, isto é, da presença de várias vozes, vários pontos de vista no discurso, que naturalmente podem ser escamoteados, embora não deixem de estar presentes). (SOBRAL, 2006, p.23)

Segundo Sobral, a proposta bakhtiniana é a de “não considerar os sujeitos apenas seres biológicos, nem apenas como seres empríricos, implica ter sempre em vista a situação social histórica e concreta do sujeito” (SOBRAL, 2006, p. 23), tanto em seus atos não discursivos como nos discursivos.

Ainda na linha teórica de perspectiva dialógica de Bakhtin, Discini (2005) afirma que o

[...] diálogo entre textos diz respeito à própria constituição do sujeito da enunciação, que é dialógica por natureza: o *eu* se constitui pelo *outro*. O discurso é, portanto, constitutivamente heterogêneo. [...] A imanência, a interioridade do texto se constitui pela relação com o exterior. (DISCINI, 2005, p.281).

Além desse caráter constitutivo, o dialogismo se apresenta como forma composicional, que é chamada por Bakhtin de “formas externas visíveis”, as quais o pensador russo não considera menos importantes. As formas externas visíveis são, na verdade, as formas de incorporação do discurso do outro no enunciado. Para Bakhtin, há duas formas de se incorporar distintas vozes no enunciado:

1. O discurso do outro é explicitamente marcado: discurso direto e discurso indireto, as aspas, a negação.
2. O discurso não está explícito, mas sim implícito: ocorre por meio de formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara, o discurso indireto livre.

Qualquer relação dialógica, desde que seja uma relação de sentido, é interdiscursiva. A intertextualidade ocorre apenas quando a relação discursiva é materializada em textos. Dessa forma, pode-se afirmar que toda vez que temos intertextualidade num enunciado, há também interdiscursividade. No entanto, nem sempre a interdiscursividade vai ser acompanhada de intertextualidade. A interdiscursividade é qualquer relação dialógica entre enunciados; já a intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade – é aquela em que se encontram num texto duas materialidades linguísticas distintas, mas que dialogam entre si. A intertextualidade não ocorre apenas entre materialidades linguísticas entre dois textos; pode-se falar também em intertextualidade entre dois estilos, quando estes são parodiados. (FIORIN, 2006).

Barros (2003), em seu texto *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*, assinala que, em Bakhtin, dialogismo e polifonia não são sinônimos. Polifonia caracteriza o texto em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos. “Em outras palavras, o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas.” (BARROS, 2003, p.6). Nos textos polifônicos, as vozes se mostram. Nos textos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia são efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são sempre dialógicos, resultam do embate de muitas vozes sociais e podem produzir efeitos de polifonia ou monofonia. Essa distinção parece ser o grande divisor em uma tipologia de textos e de discursos. Separam-se com ela os discursos autoritários dos discursos poéticos. (BARROS, 2003).

#### **1.4.1. A teoria bakhtiniana e os processos de referência ao discurso do outro**

Para análise, principalmente da reportagem que compõe o *corpus* da pesquisa, é necessário que alguns pontos sobre a citação do discurso do outro sejam fundamentados pelo viés da teoria bakhtiniana.

A concepção sociológica da linguagem em Bakhtin (e autores russos do Círculo) é o elemento articulador e organizador das discussões sobre os temas que giram em torno da constituição da linguagem..

Entre esses temas, encontra-se importante reflexão acerca das **formas de citação da palavra alheia**, ou *a arte de nos reportarmos à palavra alheia*. Segundo alguns estudiosos do pensamento bakhtiniano, este “seria, juntamente com os gêneros do discurso, um dos elementos nucleares do processo social de construção de nossas enunciações.” (CASTRO, 2009, p.118).

Para Bakhtin e Volochínov (1929/2006), importa um novo olhar para um problema específico da sintaxe como é o *discurso citado* - esquemas linguísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre).

Sobre esse novo olhar para a citação do discurso alheio, assim asseveram os autores:

Uma problematização renovada pode colocar em evidência um caso aparentemente limitado e de interesse secundário como um fenômeno cuja importância é fundamental para todo o campo de estudo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p. 149).

O discurso citado é o “discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, *um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação.*” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929 /2006, p.150).

O estudo sobre as *formas de citação da palavra alheia* ocupou parte dos escritos de Bakhtin e de Volochínov na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929/2006). Em “Para uma História das formas da enunciação nas construções sintáticas: tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos” - terceira parte da obra -, os autores afirmam que os problemas da sintaxe são de maior importância da língua e de sua evolução, considerando-se que, de todas as formas da língua, as sintáticas são as que mais se aproximam das formas concretas da enunciação. No entanto, advertem:

[...] um estudo fecundo das formas sintáticas só é possível no quadro da elaboração de uma teoria da enunciação. Enquanto a enunciação como um todo permanecer *terra incógnita* para o lingüista, está fora de questão falar de uma compreensão real, concreta não escolástica das formas sintáticas. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.146).

O que se vai chamar de *sintaxe* nos capítulos que compõem a terceira parte do livro é, portanto, uma acepção bastante distinta daquilo que “nossa formação escolar e acadêmica aprendeu a relacionar ao tema”. (CASTRO, 2009, p.119). O que postulam os autores do Círculo é a ideia de uma **sintaxe enunciativa**, ou seja, o que Bakhtin analisa não é a estrutura gramatical das formas como o discurso direto, indireto e indireto livre, “mas particularmente a dinâmica que se estabelece entre contexto narrativo e discurso citado” (MARINHO, 2005, p. 235).

Registram Bakhtin/Volochínov:

O erro fundamental dos pesquisadores que já se debruçaram sobre as formas de transmissão do discurso de outrem é tê-lo sistematizado divorciado do contexto narrativo. Daí o caráter estático das pesquisas neste campo. No entanto, o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006,p.154).

Falta, portanto, a estudos sobre as formas de transmissão do discurso do outro um enfoque sociológico sobre o tema.

Para Bakhtin e seu Círculo, o que vai interessar é a relação entre o contexto sócio-histórico e as formas de se reportar ao discurso alheio e a quem ele se dirige.

Segundo Castro (2009), raramente se veem estudos sobre a citação da fala do outro em Bakhtin. Mesmo na análise de textos de gêneros estritamente verbais pouco se tem aprofundado sobre essa questão.

O estudo do discurso citado feito pelos autores do Círculo não se refere exclusivamente às formas de citação. “Elas seriam apenas alguns dos mecanismos utilizados para o *encontro socioverbal* que, amplificadamente, deve ser compreendido como ‘um discurso sobre outro discurso, uma enunciação sobre a enunciação’ [...] o tema da citação e da referência à voz alheia é muito mais complexo e extensivo do que formas mais aparentes podem representar” (CASTRO, 2009, p. 120). Dessa perspectiva, é intrínseca a relação entre o contexto sócio-histórico e as formas de se reportar ao discurso alheio.

Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? Como o receptor experimenta a enunciação de outrem na sua consciência? Como é o discurso ativamente absorvido pela consciência e qual a influência que ele tem sobre a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida? Bakhtin/Volochínov (1929/2006) trazem à discussão essas importantes questões sobre a recepção do discurso de outrem. A resposta, segundo os teóricos do Círculo, encontra-se justamente “nas formas do discurso citado um documento que esclarece esse problema”, (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.152), mas advertem que o esclarecimento se dá quando “sabemos ler esse discurso”. As formas de referência ao discurso alheio dão indicações sobre a “sociedade, que escolhe e gramaticaliza [...] apenas os elementos da apreensão ativa, apreciativa, da enunciação de outrem que são socialmente pertinentes e constantes e que, por conseqüência, têm seu fundamento na existência econômica de uma comunidade lingüística dada.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.152).

Assim, a transmissão de um discurso de outrem deve considerar um contexto e uma terceira pessoa a quem se está dirigindo, pois quem apreende esse discurso alheio não é um ser mudo, privado de palavra; ao contrário, ele está repleto de palavras interiores.

As considerações que aqui foram feitas são importantes para que se entenda que no discurso citado, pelo pensamento bakhtiniano, “podemos nos utilizar dos artifícios das *palavras ocultas ou quase ocultas* de que dispomos para realizar determinadas sutilezas das relações dialógicas impostas pelas necessidades interacionais a que estamos sujeitos.” (CASTRO, 2009, p.122).

### 1.4.2. A citação do discurso do outro em Bakhtin

Bakhtin debruçou-se sobre os estudos do discurso citado a partir de análise de gêneros narrativos literários, mais especificamente o romance, pois, segundo o teórico russo, o discurso literário é terreno favorável para se transmitir mais sutilmente as mudanças socioverbais por meio da citação do discurso de outrem.

Bakhtin/Volochínov (1929/2006) fazem importante alerta sobre o cuidado de não se confundir *tendências dominantes da apreensão do discurso de outrem com formas sintáticas abstratas*. Nos estudos dos autores, importam mais as *tendências* e não *as formas fixas*, pois estas surgem de acordo com as tendências dominantes da apreensão do discurso de outrem.

Há duas orientações principais sobre a dinâmica da inter-relação entre o discurso narrativo e o discurso citado: o *estilo linear* e o *estilo pictórico*.

Na primeira orientação, ou seja, no estilo linear, os esquemas e variantes (discurso direto, indireto, indireto livre) têm a “função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo de infiltração pelas entoações próprias ao autor” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p. 155).

No estilo pictórico, segunda orientação, aparecem sutilezas que permitem ao autor infiltrar suas réplicas e comentários no discurso de outrem. No estilo pictórico, “o narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colorir-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p. 157).

Para analisar as tendências das formas de citação do discurso do outro, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) apresentam variantes dos esquemas sintáticos do discurso direto e do discurso indireto. Quanto ao discurso indireto livre, afirmam ser ele um esquema sintático desprovido de marcas sintáticas claras.

As primeiras variantes abordadas pelos autores referem-se ao esquema do discurso indireto por ser ele mais suscetível a uma série de matizes e nuances trazida pelo autor ao discurso do outro.

O discurso indireto não consegue trazer literalmente os elementos *emocionais* e *afetivos* do falante para o discurso, uma vez que tais elementos são postos na forma e não como aparecem na proposição original. Há, por exemplo, um verbo *dicendi* que pode incluir um comentário à fala do personagem. O espírito analítico caracteriza o discurso indireto.

As duas principais variantes do discurso indireto apresentadas por Bakhtin e Volochínov (1929/2006) são chamadas de *discurso indireto analisador do conteúdo* e *discurso indireto analisador da expressão*.

Na **variante analisadora do conteúdo**, há um distanciamento entre as palavras do narrador e a do personagem. Não há marcas que identifiquem a individualidade discursiva de quem disse. Tal variante é pouco encontrada nos textos literários e se enquadra no estilo linear. Bakhtin/Volochínov (1929/2006) afirmam que ela é encontrada essencialmente nos contextos epistemológicos ou retóricos (de natureza científica, filosófica, política, etc).

Na **variante analisadora de expressão**, ocorre o movimento totalmente contrário. Aqui, buscam-se efeitos para que se sugira um grau de individualização discursiva. Há também uma *coloração* que o autor pretende dar à fala do outro. Essa variante classifica-se, portanto, no estilo pictórico e, por meio dela, o autor pode firmar sua posição ideológica. Essa parece ser a forma de maior ocorrência nos gêneros que circulam na esfera jornalística, pois, mesmo uma notícia e uma reportagem, tidas como textos objetivos, podem dissimular, por essa variante de citação do discurso do outro, um tom valorativo do autor. Aqui segue um exemplo da variante analisadora de expressão do discurso indireto retirado de um excerto da reportagem *Frios e Dissimulados*, que compõe o *corpus* da pesquisa:

*Com a madrasta de Isabella, Nardoni sempre teve uma relação tumultuada. Amigos e vizinhos relatam episódios de ciúme e agressão entre os dois. Se Nardoni tinha fama de briguento, Anna Carolina é frequentemente descrita como “esquentada” (Veja, edição n. 2057, 23/04/2008, p. 88, grifo nosso).*

Percebe-se nesse recorte o uso, inicialmente, do discurso indireto para se reportar à fala dos “personagens” (no caso, o dos amigos e vizinhos). A expressão de outrem surge, entre aspas: “esquentada”. Nessa variante, em que se pode notar um tom valorativo do autor, é comum a presença das aspas para introduzir a fala do outro. Sobre essa ocorrência cabem aqui as palavras de Bakhtin/Volochínov quando descrevem a variante analisadora de expressão (do discurso indireto):

As palavras e expressões de outrem integrados no discurso indireto e percebidos na sua especificidade (particularmente quando são postos entre aspas) sofrem um “estranhamento”, para usar a linguagem dos formalistas, um estranhamento que se dá justamente na direção que convém às necessidades do autor: elas adquirem relevo, sua “coloração” se destaca mais claramente, mas ao mesmo tempo elas acomodam aos matizes da atitude do autor – sua ironia, humor, etc. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.169).

Bakhtin/Volochínov (1929/2006) falam de uma **terceira variante do discurso indireto**: *discurso indireto impressionista*. É o tipo de variante usada essencialmente para o discurso interior, para expressão dos pensamentos e sentimentos do personagem. Ela ficaria a meio caminho da variante analisadora de conteúdo e a da analisadora de

expressão, uma vez que, em alguns momentos, apresenta objetividade para efetuar a citação da fala do outro; em outros, se percebe mais a ironia do autor.

Há no recorte abaixo, também retirado da reportagem *Frios e Dissimulados*, de *Veja*, sobre o caso Isabella, um exemplo dessa variante do discurso indireto:

*E a mulher, que também em carta afirmou ser a criança “tudo” na sua vida, ajudou a matá-la com suas próprias mãos. Tal é a conclusão a que chegaram os responsáveis pelo inquérito policial que apura o assassinato de Isabella Nardoni. (VEJA, edição n.2057, 23/4/2008, p.88)*

Observa-se, por esse exemplo, que a variante impressionista do discurso indireto apresenta, em alguns momentos, uma análise objetiva bem nítida. No entanto, a palavra “tudo” (entre aspas) revela a fala da madrasta para dizer de seu sentimento (verdadeiro ou não) pela enteada. No emprego dessa palavra, porém, “o que se percebe mais é a ironia do autor, sua acentuação, a atividade empregada para organizar e abreviar o conteúdo a expressar.” (Bakhtin/Volochínov, 1929/2006, p.171).

Quanto às variantes do discurso direto, os autores russos afirmam haver uma ampla variedade, porém seus estudos se restringem àquelas em que se é possível perceber uma troca de entoações entre o contexto narrativo e o discurso citado.

Uma dessas variantes é a do *discurso direto preparado*. O que caracteriza essa variante é o fato de que “o discurso citado direto, antes mesmo de acontecer, já vem preparado pelo discurso indireto que o antecede, dando-nos indicações bastante claras do tipo de orientação imposta à fala do personagem que será citada a seguir.” (CASTRO, 2009, p.128-129). Para exemplificar a variante do *discurso direto preparado*, toma-se o mesmo excerto aqui já utilizado para ilustrar a variante analisadora de expressão do discurso indireto, uma vez que “**o discurso direto é preparado pelo indireto e emerge como que de dentro dele** – como as esculturas de Rodin, em que a figura só parcialmente emerge da pedra” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.170, grifo nosso).

*Com a madrasta de Isabella, Nardoni sempre teve uma relação tumultuada. Amigos e vizinhos relatam episódios de ciúme e agressão entre os dois. Se Nardoni tinha fama de briguento, Anna Carolina é frequentemente descrita como “**esquentada**” (Veja, edição n. 2057, 23/04/2008, p. 88, grifo nosso).*

No último período do excerto, a fala dos vizinhos, descrevendo Anna Carolina como “esquentada”, vem precedida e preparada pelo discurso indireto: *Com a madrasta de Isabella Nardoni sempre teve uma relação tumultuada. Amigos e vizinhos relatam episódios*

de ciúme e agressão entre os dois. O discurso indireto sintetiza o conteúdo do discurso direto que o segue.

Na mesma linha, está a variante do *discurso direto esvaziado*, há a descrição de personagem quanto as suas atitudes verbais. A descrição antecipada do personagem em relação à sua fala pode desmontá-lo. “A caracterização objetiva do herói, feita pelo autor, lança espessas sombras sobre o seu discurso direto”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.173). Para que se entenda melhor essa variante, pode-se comparar a sua ocorrência com outra situação: “quando reconhecemos uma personagem cômica no palco por seu estilo de maquiagem, sua roupa e sua atitude geral, já estamos prontos a rir mesmo antes de apreender o sentido de suas palavras.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.173). Há na reportagem que compõe o *corpus* desta pesquisa um excerto apenas com exemplo da variante do discurso direto esvaziado, o qual será apresentado no momento das análises. Veículos de comunicação têm se valido dessa variante como recurso para “desmontar” ou “esvaziar” muitas falas de políticos ou figuras importantes do cenário nacional. São falas da pessoa (político, por exemplo) reproduzidas de forma direta que vão de encontro ou que contradizem a descrição dada, antecipadamente, pelo jornal ou revista, de algum ato ou atitude desse indivíduo.

À variante de citação em que há antecipação das características de um personagem e um julgamento de valor do narrador, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) dão o nome de *discurso antecipado e disseminado oculto*. Esse tipo de variante vai constituir o que os autores chamam de *interferência discursiva* (um encontro de vozes). São dois discursos que se entrecruzam: o do autor-narrador e o do personagem. Há um embate de discursos.

É o que se pode observar no exemplo que segue abaixo, apresentado por Bakhtin e Volochínov (1929/2006):

“Naquele tempo, numa noite de inverno clara e gelada, por volta da meia-noite, **três cavalheiros extremamente respeitáveis** estavam sentados num aposento **confortável** e até mesmo **luxuosamente arrumado numa soberba casa de dois andares, situada em São Petersburgo, e estavam ocupados em uma conversa séria e de alto nível sobre um assunto extremamente interessante**. Eles estavam sentados à volta de uma mesinha, cada um numa **soberba poltrona macia**, e durante as pausas na conversa eles **confortavelmente** bebericavam champanha.”

A passagem acima faz parte da obra *Skviérni anekdot (Uma história desagradável)* de Dostoiévski. O grifo foi dado por Bakhtin/Volochínov (1929/2006), que alertam para o fato de que uma leitura superficial da descrição da cena poderia sugerir uma seleção “mediocre” de epítetos: eles parecem “mediócos, pálidos, vazios de sentido” (Bakhtin/Volochínov, 1929/2006, p.174). No entanto, como informam os autores, “cada um desses qualificativos

[...] constitui uma arena em que se confrontam e lutam duas entonações, dois pontos de vista, dois discursos.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.174). A história está sendo contada por um narrador que parece ser solidário com os personagens, mas, ao mesmo tempo, excede-se no uso dos epítetos, o que expõe a intenção do autor em ironizar esses personagens. Assim, dois discursos se cruzam: o do personagem e o do narrador-autor (irônico).

Uma outra variante do discurso direto dentro da teoria bakhtiniana é a do *discurso direto retórico*. O *discurso direto retórico* reproduz nos textos literários aquilo que comumente se observa em nossas interações verbais, ou seja, perguntas ou exclamações pictóricas que servem para preparar e entabular a sequência de um discurso qualquer. “Essas perguntas ou exclamações podem aparecer de forma direta como fala da personagem (colocada entre aspas) ou do narrador, e a sequência que elas geram resulta num discurso partilhado semanticamente por ambos.” (CASTRO, 2009, p.129). Bakhtin/Volochínov (1929/2006) citam como exemplo a frequente pergunta “O que fazer?”, que aparece particularmente nos textos em prosa. É uma pergunta que pode ser atribuída ao narrador-autor ou ao personagem, mas geralmente pertence ao autor, por isso não vem entre aspas.

A variante do *discurso direto substituído* apresenta uma aproximação muito grande com o discurso indireto livre, uma vez que há uma pergunta ou exclamação retórica compartilhada pelo narrador e personagem. Quem pensa é um personagem, quem o diz de fato é o narrador. Só não é discurso indireto livre por não ocorrer a interferência discursiva: uma configuração sintática que serve a “dois senhores”- personagem e narrador- a qual marca este tipo de discurso. O exemplo abaixo, extraído de *O Prisioneiro do Cáucaso*, apresentado por Bakhtin e Volochínov ilustra a variante:

*“Aprendeu a conhecer as pessoas e o mundo, conheceu o preço de uma vida incerta. No coração dos homens encontrou a traição, nas aspirações amorosas, um sonho insensato... Liberdade! apenas por ti ele prosseguia na sua busca neste mundo sublunar ... Tudo passou ... ele não vê nada no mundo que possa trazer-lhe a esperança. E vós, últimos sonhos, vós também lhe escapais. Ele é um escravo.*”

Segundo os autores, as apóstrofes na segunda pessoa servem para acentuar a identificação do autor com o herói e quase não há distinção entre esse tipo de variante com a do discurso retórico.

Ao discurso indireto livre, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) dedicaram uma atenção especial, mas que aqui não será observada, posto que não há pretensão de se analisar

profundamente as formas de citação ao discurso do outro, mas sim a de uma abordagem recortada de algumas formas de se reportar ao discurso de outrem pela teoria de Bakhtin.

Todas as variantes do discurso direto e indireto, postuladas pela teoria bakhtiniana, não irão aparecer na reportagem que compõe o *corpus* desta pesquisa, mas a apresentação desses conceitos se fez necessária para que as análises da citação do discurso alheio na reportagem da revista *Veja* estivessem fundamentadas pelo viés da teoria em que o presente trabalho se ancora.

### 1.5. Os gêneros discursivos

Contrário à análise mecanicista da linguagem, a abordagem de Bakhtin sobre os gêneros do discurso pode parecer um tanto contraditória, quando o autor busca definir *gênero* como organizações mais ou menos estáveis quanto à forma em que se apresentam. Poder-se-ia pensar que há aí a ideia de que os gêneros possuem formas determinadas e repetíveis, da forma como os estruturalistas concebem a língua, como unidades que se repetem. No entanto, para Bakhtin (2003) a concepção de gênero não existe fora do dialogismo. O que a teoria dos Gêneros Discursivos propõe e permite é uma organização dos discursos em seus aspectos temáticos, composicionais e estilísticos.

A organização dos enunciados em gêneros faz com que o discurso seja “moldado”, construído de acordo com determinada situação comunicativa, ou que um discurso seja entendido em dado evento comunicativo. Isso não equivale dizer que haja formas extremamente rígidas na composição de um gênero. Bakhtin (2003) apresenta o gênero sustentado por uma base de relatividade, ou seja, os gêneros são tipos de enunciados *mais ou menos* estáveis. A organização dos gêneros em seus aspectos temáticos, composicionais e estilísticos permitem a constituição de sentido entre o sujeito e o discurso ao mesmo tempo em que abriga o pensamento de que o gênero é um tipo de enunciado de dimensão comunicativa, interativa, avaliativa, que vai além do estritamente linguístico. Em outras palavras, apesar de único, irrepetível, o(s) enunciado(s) que compõe(m) um gênero discursivo tem nos três elementos - *conteúdo temático, estilo, construção composicional* - o elo que os coloca(m) como pertencentes a determinado campo da comunicação.

Bakhtin (2003) apresenta inovações para o estudo dos gêneros. O filósofo da linguagem dá uma nova formulação a esse conceito, valorizando os gêneros em prosa em contraposição à classificação clássica dos gêneros.

Para a clássica teoria dos gêneros, a definição das formas poéticas se manifestava em termos de classificação. Em *Poética*, Aristóteles classifica os gêneros como obras da voz e

assim trata a poesia: poesia de primeira voz é representação da lírica; poesia de segunda voz, da épica e poesia de terceira voz, do drama. (MACHADO, 2006)

Embora o estudo da poética tenha se consolidado e orientado a análise de tudo que se entende como gênero, surge a prosa comunicativa. Nesse momento, os estudos de Bakhtin sobre os gêneros discursivos vêm inovar, pois passam a considerar não a classificação da espécie, mas o dialogismo do processo comunicativo. Além das formações poéticas, o pensador russo argumenta sobre a necessidade de um exame das práticas prosaicas, entendidas como manifestações de pluralidade. Aqui se inicia o distanciamento entre a perspectiva bakhtiniana dos gêneros discursivos e a teoria clássica sobre os gêneros, isto porque “os **gêneros do discurso**, *tipos relativamente estáveis de enunciados*, estão ligados a determinados campos de utilização da língua.” (BAKHTIN, 2003, p.262). É imensa a diversidade dos gêneros discursivos porque as possibilidades das atividades humanas são inesgotáveis. Os gêneros discursivos crescem e se diversificam à medida que se desenvolve a própria esfera da atividade humana. (BAKHTIN, 2003).

Os gêneros discursivos são processos interativos e dependem mais do contexto e propósito comunicativo e da cultura do que propriamente da palavra. Não se trata exclusivamente de uma forma linguística, mas principalmente de uma forma enunciativa.

Em sua teoria sobre os gêneros do discurso, Bakhtin (2003) afirma com frequência que o diálogo é o método de análise dos gêneros discursivos, ou seja, o filósofo russo analisa os gêneros discursivos mergulhados na dialogia dos signos e dos códigos culturais em devir. (MACHADO, 2006). Assim, em suas formulações sobre os gêneros discursivos, Bakhtin apresenta a necessidade de se entender um gênero discursivo por sua relação com o grande tempo da cultura, uma vez que “a obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p.279). Um gênero discursivo não deve ser entendido, então, sem sua imersão ao cronotopo. Em sua teoria do cronotopo, Bakhtin demonstra que o espaço é social, e o tempo é sempre histórico, e os gêneros discursivos não podem ser pensados fora dessa dimensão espaço-temporal (BAKHTIN, 2003).

Os principais pontos da abordagem cronotópica dos gêneros podem assim ser sintetizados: (a) as obras são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo; (b) a cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas possibilidades; (c) compreender uma cultura é dirigir a ela um olhar *extraposto* (colocar-se de um ponto de vista exterior a essa cultura); (d) as possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades de uso da língua. Dessa forma, os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais. A abordagem de Bakhtin do diálogo como metodologia de análise dos gêneros discursivos é a prova de que sua obra será sempre capaz de dialogar com o grande tempo da cultura. (MACHADO, 2006).

Bakhtin (2003) faz uma distinção entre os gêneros discursivos primários (esferas de uso da comunicação cotidiana) e os gêneros discursivos secundários (esferas de uso mais elaborado da linguagem). Essa distinção coloca as esferas de uso da linguagem em processo dialógico-interativo. Os gêneros secundários são formações mais complexas porque se organizam em torno de sistemas específicos como o da ciência, da arte, da política, filosofia, por exemplo; mas isso não significa que situações cotidianas – características dos gêneros primários - não possam integrar os gêneros mais elaborados, os secundários. Nesse diálogo, ambas as esferas se modificam e se complementam. As esferas do uso da linguagem não são abstratas, elas se referem aos enunciados concretos que se manifestam nos discursos.

Quanto aos elementos que compõem os gêneros do discurso, destaca-se aqui o estilo.

Bakhtin/Volochínov (1926) assim conceituam *estilo* no ensaio *Discurso na vida e Discurso na Arte (sobre poética sociológica)*:

[...] o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1926, p.16).

Bakhtin, com seus estudos sobre os gêneros prosaicos, descobriu um excelente recurso para se identificar a heteroglossia, o hibridismo. Os gêneros da prosa são combinações de formas pluriestilísticas. Com a prosa é possível se discutir idéias, construir pontos de vista sobre o mundo, havendo nela espaço para surgimento dos híbridos, o diálogo entre os estilos. (MACHADO, 2006).

Em relação ao estilo dos gêneros discursivos secundários e primários, Bakhtin adverte:

Todo enunciado – oral e escrito – primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva [...] – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. [...] No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. [...] Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. (BAKHTIN, 2003, p. 266).

Uma discussão sobre “estilo dentro do pensamento bakhtiniano pode parecer, à primeira vista, um contra-senso”, pois para Bakhtin e seu Círculo a reflexão sobre a

linguagem está fundada na *relação*, na alteridade, nas múltiplas vozes que se defrontam e não no individual, no pessoal, características que marcam a concepção de estilo para boa parte da estilística clássica/ tradicional. Estilo, na obra bakhtiniana, é concebido de acordo com a “teoria dialógica”, portanto com uma abordagem diferente da vista pela estilística clássica. Estilo é entendido ainda como elemento que constitui o dialogismo na linguagem: eu/outro se interpenetram sem “se perderem”. (BRAIT, 2006). As mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissolivelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso. Para o filósofo russo, “onde há estilo há gênero”.

O entendimento de como se compõe o estilo de um gênero se dá numa relação dialógica é, então, assim pontuada pelo filósofo russo:

[...] o direcionamento, o endereçamento do enunciado é sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode haver enunciado. [...] o enunciado pode refletir de modo muito acentuado a influência do destinatário e sua atitude responsiva antecipada. (BAKHTIN, 2003, p.306).

“O estilo, como todos os outros conceitos do Círculo, se define pela interação dialógica entre duas ou mais pessoas. O estilo é, da mesma maneira que o enunciado concreto, uma construção dialógica, sociológica e ideológica” (SOUZA, 2002, p.123).

Ao se refletir sobre a questão dos gêneros do discurso do ponto de vista da teoria de Bakhtin, não há, também, como deixar de relacionar tal conceito a outro que dele é indissociável: o **tema**. A concepção de tema vem relacionada à de *significação* na obra *Marxismo e Filosofia da linguagem*.

Em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov (1929/2006) entendem, genericamente, *significação* como capacidade de significar do signo. Há nessa obra uma distinção entre *significação* e *tema*. A *significação* existe como capacidade potencial de construir sentido, própria dos signos linguísticos e das formas gramaticais da língua. Compõem um tema os elementos estáveis da significação e os elementos extraverbais que integram a situação de produção, de recepção e de circulação. O tema é, então, a soma da significação e do instável e inusitado da enunciação. *Tema*, em outras palavras, é resultado final e global do processo da construção de sentido. Para Bakhtin (2003), o *tema*, assim como a enunciação, é a “expressão de uma situação histórica concreta”.

Para ilustrar a distinção entre *tema* e *significação*, Bakhtin/Volochínov apresentam como exemplo a expressão *Que horas são?*

Ao apresentar o conceito de tema, os autores afirmam que essa expressão “tem um sentido diferente cada vez que é usada [...] depende da situação histórica concreta [...] em que é pronunciada [...]” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006, p.133). Por esse pensamento, concluem:

[...] o tema da enunciação é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação [...] **Somente a enunciação tomada em toda sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema.** Isto é o que se entende por tema da enunciação. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.133-4, grifo nosso).

No entanto, os teóricos advertem que não se pode entender a enunciação apenas sob esse caráter de historicidade do qual se constitui o tema. No dizer dos autores, toda enunciação é dotada também de **significação**. Para ilustrar o conceito de significação, Bakhtin/Volochínov tomam como exemplo a mesma expressão *Que horas são?*

A significação da enunciação [...] pode ser analisada em um conjunto de significações ligadas aos elementos lingüísticos que a compõem [...] A significação da enunciação: “Que horas são?” é idêntica em todas as instâncias históricas em que é pronunciada; ela se compõe das significações de todas as palavras que fazem parte dela, das formas de suas relações morfológicas e sintáticas, da entoação interrogativa, etc. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.134)

Dessa forma, portanto, estabelece-se a distinção entre significação e tema: “o tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. [...] Não há tema sem significação, e vice-versa.” (idem. ibidem, p.134).

Não há, portanto, como trabalhar produção e construção de sentidos sem levar em consideração os conceitos de significação e tema. (CEREJA, 2006).

Pertinente, também, é trazer à reflexão um outro conceito importante postulado pela teoria do filósofo russo e seu Círculo: o conceito de **autor e autoria**.

Bakhtin, em *O autor e o herói na atividade estética* (1920-1922), distingue o autor-pessoa (o escritor) do autor-criador (a função estético-formal que engendra a obra). (FARACO, 2006). O autor-criador é constituinte do objeto estético – o que dá forma ao objeto estético, o que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado. Ele materializa uma relação axiológica com o herói e seu mundo. Essa posição axiológica nunca se dá de forma homogênea, mas ocorre por coordenadas heterogêneas.

Desse posicionamento valorativo assumido pelo autor-criador resulta a criação do herói e de seu mundo. Essa posição axiológica também materializa as escolhas composicionais e as de linguagem de uma obra. “A grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas” (FARACO, 2006, p.38).

O autor-criador não apresenta os eventos da vida de forma passiva, ele organiza-os de forma recortada e selecionada de acordo com o viés valorativo do autor-pessoa. E é a partir desse viés que os eventos da vida são representados esteticamente. Aí está a concepção de autor-criador dentro da perspectiva bakhtiniana: uma posição axiológica que reflete e refrata.

Bakhtin distingue autor-pessoa/ autor-criador no inacabado *O problema do texto em lingüística, filologia e nas ciências humanas: um experimento em análise filosófica* (provavelmente escrito por volta de 1960). Nesse texto, essa distinção é caracterizada por um necessário deslocamento da linguagem. E a linguagem aqui é entendida como heteroglossia – “conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, conjunto de formações verbo-axiológicas.” (FARACO, 2006).

Há no ato artístico um deslocamento de vozes sociais em que o autor-criador direciona as vozes e escolhe certa voz para constituir o todo artístico. Essa voz não é a do autor-pessoa, mas uma *voz segunda*: um ato de apropriação refratada de uma voz social.

Mesmo que a voz segunda coincida com a do autor-pessoa, o autor-criador deverá se deslocar dela, se manter fora dela. O que irá aparecer é uma refração das idéias artísticas do escritor. São as *imagens artísticas das ideias*.

O deslocamento do escritor se manter fora de sua linguagem, Bakhtin chama de princípio da exterioridade – “*princípio esteticamente criativo na relação autor/herói*”. De acordo com o princípio da exterioridade, é preciso que o escritor “desista” de sua linguagem e “assuma” a heteroglossia.

Nessa nova revisão da distinção entre autor-pessoa/autor-criador, Bakhtin denomina o autor-criador como a voz social que compõe o todo artístico. Mesmo nessa nova formulação, em que a linguagem é concebida como heteroglossia, há o entendimento do autor-criador como uma posição axiológica, que será materializada verbalmente através “formas lexicogramaticais e uma semântica cujo dominante são os índices sociais de valor” (FARACO, 2006, p.41).

O autor-criador é, para Bakhtin, pura relação: uma voz social refratada esteticamente. “No ato de autocontemplação no espelho, nós nunca vemos realmente a nós mesmos em termos de exterior, estamos sempre com um outro um segundo participante: “quando me olho no espelho [...] estou possuído pelo outro.” Este pensamento constitui o pressuposto bakhtiniano da alteridade: “para me constituir tenho que passar pela consciência do outro.”

Volochínov, em *Discurso na vida Discurso na arte (sobre a poética sociológica)* (1926), apresenta a ideia do receptor imanente. Em outras palavras, o autor-criador fala do herói, mas não perde de vista o receptor, o que o outro pensa do herói e da própria relação dele com o herói. Aqui em Volochínov os diálogos sociais e as indeterminações responsivas

se fazem presentes. Essa visão do receptor imanente propicia a manifestação do “coro social de vozes”. (FARACO, 2006, p.44).

Para encerrar essa reflexão sobre os gêneros, traz-se aqui um importante pressuposto de Bakhtin presente na obra *Estética da Criação Verbal* (2003): “os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. Daí a importância de se conhecer os diferentes gêneros:

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 2003, p.285).

### **1.5.1. Gêneros do discurso na esfera jornalística**

Segundo estudos de Melo (1985), pela ótica do Jornalismo, a preocupação com os textos jornalísticos está relacionada à compreensão das propriedades do discurso que esses textos veiculam. A investigação sobre tais textos contribui para o entendimento das peculiaridades da mensagem (forma/conteúdo/temática) e permite avanços na análise das relações sócio-culturais (emissor-receptor) político-econômicas (instituição jornalística / Estado/corporações mercantis/movimentos sociais) que permeiam o jornalismo.

É importante ressaltar o fato de que, apesar de não estar afinado com a teoria bakhtiniana, Melo é aqui mencionado apenas para discutir a questão de como os jornalistas concebem os gêneros dos veículos informativos. Os termos emissor/receptor, pela ótica do Jornalismo, não estão alinhados com a teoria dialógica discursiva.

Estudos na área da Teoria da Comunicação apresentam duas categorias de jornalismo: *o jornalismo informativo* e *o jornalismo opinativo*. Dessa forma, é possível delimitar os textos que se restringem a informar os fatos e os que se propõem a explicitar opiniões sobre as informações veiculadas.

Dentro dessas duas categorias, estão, pela teoria do Jornalismo, os gêneros jornalísticos. Como classificá-los, então, por essa perspectiva? Melo (1985) dá a resposta:

Se os gêneros são determinados pelo ‘estilo’ e se este depende da relação dialógica que o jornalista deve manter com o seu público, aprendendo seus modos de expressão (linguagem) e suas expectativas (temáticas), é evidente que a sua classificação restringe-se a universos culturais delimitados. (MELO, 1985, p. 33).

Desse ponto de vista do Jornalismo, tomando a classificação dos gêneros no âmbito específico do jornalismo brasileiro, Melo (1985), citando alguns pesquisadores sobre o tema, principalmente Luiz Beltrão<sup>3</sup>, apresenta a seguinte classificação<sup>4</sup>:

**A) Jornalismo informativo**

1. Notícia
2. Reportagem
3. História de interesse humano
4. Informação pela imagem

**B) Jornalismo interpretativo**

5. Reportagem em profundidade

**C) Jornalismo opinativo**

6. Editorial
7. Artigo
8. Crônica
9. Opinião Ilustrada
10. Opinião do leitor

Essa divisão proposta pelo jornalista é apresentada pelo critério explicitamente funcional. É a separação dos gêneros segundo as funções que desempenham junto ao público-leitor: informar, explicar, orientar.

No entanto, Melo (1985) irá apresentar a sua classificação, a qual é determinada menos pela estrutura do texto, mas principalmente pela articulação que existe do ponto de vista processual entre os acontecimentos (real), sua expressão jornalística (relato) e a apreensão pela coletividade (leitura). Segundo essa premissa, a classificação proposta é a que segue:

**A) Jornalismo informativo**

1. Nota
2. Notícia

---

<sup>3</sup> Luiz Beltrão, jornalista profissional com muitos anos de atuação na imprensa do Recife, estudou sistematicamente os processos jornalísticos a partir de 1960, com a obra *Iniciação à filosofia do jornalismo* (Rio de Janeiro, Agir, 1960).

<sup>4</sup> Aqui é preciso ressaltar que essa classificação serve apenas de referência aos tipos de gênero que circulam nessa esfera e não servem de parâmetro para a análise que será posteriormente desenvolvida. É o referencial que ditou a escolha do tipo reportagem como um tipo de prática do jornalismo investigativo.

3. Reportagem
4. Entrevista

#### **B) Jornalismo opinativo**

5. Editorial
6. Comentário
7. Artigo
8. Resenha
9. Coluna
10. Crônica
11. Caricatura
12. Carta

Certamente outros estudiosos apresentam outras e novas classificações, mas este estudo irá se pautar pela classificação apresentada por Melo (1985), até mesmo por entender que, em seus estudos, a perspectiva desse jornalista, grosso modo, se aproxima de alguns pontos da teoria de Bakhtin, principalmente no que se refere à interação (o diálogo) entre o jornalista e seu público.

Não há aqui a preocupação de se definir separadamente cada um dos gêneros propostos pela classificação de Melo (1985). Basta entender que a reportagem e a capa de uma revista informativa constituem-se conjuntos coerentes de signos nos quais deveriam predominar a objetividade e a imparcialidade.

O caráter informativo e opinativo dos textos jornalísticos merecem as seguintes considerações de Melo:

O jornalismo articula-se, portanto, em função de dois núcleos de interesse: a informação (saber o que passa) e a opinião (saber o que se pensa sobre o que se passa). Daí o relato jornalístico haver assumido duas modalidades: a descrição e a versão dos fatos. Esse relato só adquire sentido no confronto com o destinatário: é aí que reside a autonomia do processo jornalístico – na liberdade que tem o receptor de escolher o que quer saber e através de que meios vai concretizá-lo. **Completa-se, então, o fluxo da determinação ideológica: o leitor/receptor também dispõe de mecanismos para captar o sentido que orienta a ordenação das mensagens jornalísticas.** (MELO, 1985, 47-8, grifo nosso).

### 1.5.2. Os gêneros discursivos capa de revista e reportagem impressa

Embora os estudos de Bakhtin e seu Círculo tenham se ocupado exclusivamente dos enunciados orais ou escritos, sua teoria aborda o enunciado numa dimensão maior:

Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. *É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral.* (BAKHTIN, 1929/2006, p.33, grifo nosso).

Fica evidente, então, sob essa ótica, a possibilidade de se estender o conceito de *gênero discursivo* para as novas produções – verbais ou não-verbais - que vão surgindo. Incontáveis são os gêneros quanto são as novas esferas da atividade humana. É esse pressuposto que imprime o caráter de atualidade ao conceito de gênero do discurso formulado por Bakhtin. Partindo do pensamento de que “todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.38), pode-se afirmar que uma capa de revista e uma reportagem impressa compostas por elementos verbo-visuais são gêneros do discurso.

Especificamente quanto ao projeto verbo-visual do gênero discursivo capa de revista, há um propósito comunicativo, que é o de atrair seu leitor para comprar a revista. Nesse movimento, o leitor, presumido pelo enunciador, é colocado diante de um discurso com o qual ele pode ou não concordar. Enfim, nessa relação estabelecida pelo enunciado, o enunciatário é “convocado” a uma atitude responsiva.

Os signos verbais e não-verbais que compõem a capa podem estar carregados de conotações, um tom valorativo do enunciador que não se explicita, o que exige uma leitura mais profícua do gênero.

Machado (2006), também fundamentada pela teoria bakhtiniana, contribui para a compreensão de que uma capa de revista possa ser considerada um gênero discursivo quando enfatiza que Bakhtin (2003) entendeu os gêneros discursivos dentro de uma cultura dialogicizada não apenas pela palavra, mas por linguagens da comunicação. As esferas do uso da linguagem não se limitam a um único meio. A partir daí, abre-se caminho para as realizações que estão além do domínio da voz: os meios de comunicação de massa ou a mídia eletrônico-digital.

A autora tece a seguinte consideração a respeito dos diferentes gêneros discursivos, inclusive os compostos por elementos não-verbais:

A noção de “elo numa cadeia complexamente organizada é um pressuposto teórico que aponta a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de linguagem não restritas ao mundo verbal. **Se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas idéias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios de comunicação, pelos encontros e pelos diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais.** Não se trata de transportar as formulações de uma área para outra, mas de reelaborar dialogicamente o pensamento. (MACHADO, 2006, p.161-2, grifo nosso).

O estudo de Brait sobre *prática discursiva* também corrobora a ideia de que uma capa de revista é um gênero do discurso, quando afirma que prática discursiva é

[...] uma produção verbal, visual ou verbo-visual, necessariamente inserida em determinada esfera, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção. Para conferir a produtividade desse conceito, tomemos como objeto de análise enunciados concretos, isto é, textos que podem estar constituídos por uma palavra, um conjunto de palavras, palavras associadas a um projeto visual, ou seja constitutivas de um verbo-visual, e que são consideradas enunciados concretos porque são recebidas a partir de determinada esfera discursiva, ideológica. Nesse sentido, cada um dos enunciados concretos escolhidos, cada um dos textos pertencentes à determinada esfera, sinaliza e engendra determinadas relações dialógicas que apontam para uma exterioridade, para o extra-verbal, no sentido bakhtiniano. (BRAIT, 2007).

Também são pertinentes os dizeres de Puzzo para que se entenda a capa de uma revista como gênero discursivo:

[...] o discurso é constituído também por outros signos não verbais, cujos significados passam pelo verbal e estão impregnados da visão de mundo de seus enunciadores. Nesse sentido, as capas de revistas constituem enunciados que articulam signos verbais e visuais. (PUZZO, 2009).

Composta, então, por elementos verbo-visuais e entendida como unidade comunicativa, assim como os outros gêneros discursivos, uma capa de revista é *um tipo relativamente estável de enunciado*, que se compõe pelos três elementos essenciais que caracterizam o gênero: *conteúdo temático, estilo genérico e individual e forma composicional*. Há um formato relativamente estável que caracteriza essa página. Os elementos verbais e não-verbais que irão compor o enunciado produzido por seus enunciadores constroem composicionalmente o estilo de cada capa de revista. O tema é

elemento organizador das capas de revista, tanto no plano do gênero, quanto das edições individuais de cada número. (PUZZO, 2009). As capas de revista podem ser consideradas como gênero discursivo secundário por pertencerem a esferas de uso mais elaborado da linguagem.

Todo gênero discursivo tem por objetivo a comunicação interativa: informar divertir, seduzir, orientar ou convencer o seu interlocutor. A capa é uma página que tem como primeiro propósito comunicativo “vender” revista. Para tanto, tem disponíveis não só os elementos linguísticos verbais como também os não-verbais, constituindo-se, assim, um grande enunciador com poder não só de informar, mas também de influenciar o seu público-alvo.

Em seu trabalho sobre a leitura verbo-visual de capas de revista, Puzzo (2009), afirma que as capas

apesar de estarem integradas a um conjunto maior de enunciados que constituem as revistas, têm uma função comunicativa diferenciada. Por isso, podem ser consideradas uma unidade enunciativa com características próprias, destacando-se do conjunto das informações que compõem o conjunto. **Isso porque desempenham o papel de informar e anunciar ao mesmo tempo. Participam assim de duas esferas de atividade humana, a jornalística e a publicitária.** (PUZZO, 2009, grifo nosso).

Os elementos verbais que geralmente constituem uma capa de revista são: título; logomarca da empresa; data; número da edição; preço; textos das chamadas (há, geralmente, uma chamada que se destaca das demais), que irão ser compreendidos, sob a ótica de Bakhtin, como aqueles que constituem a construção composicional deste gênero.

Os elementos não-verbais que geralmente compõem as capas de revista são: a imagem, elemento importante da composição do gênero capa de revista; diagramação (*layout*); as cores predominantes no plano de fundo; a qualidade do papel; o formato e as cores das letras; a formatação das chamadas; as imagens escolhidas – pessoas ilustres ou não, em determinadas atitudes; seres inanimados.

Em relação ao estilo de uma capa de revista, a concepção bakhtiniana de estilo confere ao ouvinte uma posição importante em relação ao autor e ao objeto do enunciado. Essa posição será determinante para o estilo a ser adotado pela equipe de produção da capa de uma revista.

Sob essa perspectiva, Brait, em seu trabalho sobre as escolhas verbo-visuais presentes nas primeiras páginas de um jornal, afirma

[...] bastaria acompanhar as primeiras páginas de alguns jornais diários, ou as capas de algumas revistas semanais, para aí encontrar o “estilo” do jornal, o “estilo” da revista, sempre estabelecido a partir não apenas dos assuntos em pauta no dia, mas das escolhas verbo-visuais que são feitas para expor esses tópicos, e, também, da relação que o jornal mantém, ou pretende manter, com seus leitores [...] (BRAIT, 2006, p.84).

Quanto ao conteúdo temático das capas de revista, é ele que “gerencia todo o projeto artístico verbo-visual: assinatura, data, número da edição, imagens, títulos e subtítulos entre outras formas composicionais, cuja elaboração compõe o estilo da revista informativa.” (PUZZO, 2009).

Sobre o propósito comunicativo das capas de revista, Puzzo tece a seguinte consideração:

Como as capas da revista fazem parte da esfera jornalística, a meta prioritária seria a informação pura e simples. Mas, tendo em vista o seu caráter de apresentação ao público, pois ficam expostas em bancas de jornais, cumprem também outra função, além da simples referência ao conteúdo: procuram despertar o interesse pela leitura e conseqüentemente pela compra. Desse modo, elas se tornam também uma espécie de anúncio de cuja elaboração participam vários profissionais: diagramadores, redatores, editores, artistas plásticos ou ilustradores reunidos numa mesma proposta comunicativa. (PUZZO, 2009, p.136).

Dessa forma, é possível afirmar que, com a finalidade de atrair o leitor, o propósito de uma capa de revista não se resume a apenas antecipar a informação que possivelmente será veiculada nas páginas internas do periódico, mas também a de encontrar estratégias discursivas que levem o leitor (consumidor) a comprar a revista. (SCALZO, 2006).

Sobral (2009), também em seu trabalho sobre capas e contracapas de livros de auto-ajuda, confirma essa “função” das capas de uma publicação (no caso de seu trabalho, de um livro, mas que também se aplica à capa de uma revista):

Abordei a função da capa e da contracapa como o “cartão de visitas” ou “espelho temático” dos livros. As próprias estratégias de organização, inclusive física, da capa e da contracapa como um todo e dos textos verbais e não verbais (uso essa terminologia em contraponto à tão célebre quanto indefinida “multimodalidade”) que as compõem têm um caráter avaliativo, valorativo, axiológico, no sentido de Bakhtin, **buscando despertar o interesse do possível comprador por meio de uma tentativa de refutar suas possíveis objeções à abordagem específica do livro (o que mostra que essas objeções estão integradas ao livro), a fim de levá-lo a comprar (o livro e sua proposta)**, mas também buscando reforçar a possível “adesão inicial” do leitor “já interessado”. (SOBRAL, 2009, p.91, grifo nosso).

Nesse sentido, Puzzo (2009), assevera que a transmissão de informações em capas de revista se dá por recursos verbo-visuais nem sempre perceptíveis ao leitor, mas que são elementos importantes para a constituição de sentidos em enunciados da esfera jornalística.

A **reportagem impressa** também pode ser entendida como um gênero discursivo da esfera jornalística. Tendo em sua composição os elementos que caracterizam o gênero discursivo – *conteúdo temático, estilo de linguagem e construção composicional* – a

reportagem impressa compõe-se não só por elementos linguísticos verbais como também pelos extraverbais.

Sobre o propósito comunicativo do gênero discursivo reportagem, Lopes-Rossi (2008) afirma

O propósito comunicativo da reportagem, segundo os manuais de redação jornalística, é trazer informações atualizadas e detalhadas sobre fatos (acontecimentos), tema ou pessoa de interesse do público-alvo da revista ou do jornal. Pode ter caráter investigativo e resultar em denúncias. No entanto, muitas vezes a reportagem tem o propósito implícito de formar a opinião de seu público a respeito de determinado assunto, de causar indignação, de ironizar uma situação, de beneficiar ou desqualificar a imagem de uma figura pública, de fazer propaganda de um produto. (LOPES-ROSSI, 2008).

Segundo a autora, um dos tipos de reportagem é a *reportagem de fatos*, que realiza uma cobertura detalhada de fatos recentes e de grande repercussão, como é a reportagem analisada neste trabalho. A *reportagem de fatos* diferencia-se da notícia em conteúdo, extensão e profundidade, e ela tem maior credibilidade quanto mais qualidade tiverem as fontes consultadas. Há pressuposto o caráter de objetividade.

As fotos, ilustrações, infográficos são elementos não-verbais que também constituem discurso e são comuns na reportagem de fatos, seja ela publicada em jornais ou revistas.

A estrutura é narrativa, justamente por ser uma *reportagem de fatos*. O primeiro parágrafo funciona como um *lead* de uma notícia. Aí vêm, de forma resumida, as respostas para as perguntas: *Quem? O quê? Onde? Quando? Por quê?*

Da mesma forma que em uma capa de revista, o estilo em uma reportagem impressa dependerá do modo que o locutor percebe e compreende seu destinatário e a resposta presumida desse interlocutor.

A questão da ideologia, pelo viés da teoria de Bakhtin, também deve ser levada em conta no momento de se analisar o discurso posto em uma reportagem; discurso esse que não pode ser dissociado de uma determinada posição ideológica (assumida ou não) de seu autor. Não é possível tal dissociação visto que todo signo é ideológico. Os signos ideológicos que irão compor um texto jornalístico carregam em si uma tomada de posição de seu autor, por mais que se deseje a neutralidade. Um texto jornalístico pode produzir diferentes sentidos, até mesmo do que espera seu autor, pois há sempre um diálogo entre ideologias distintas: a do enunciador e a do enunciatário.

Uma observação a ser feita ainda em relação à reportagem refere-se a sua construção composicional. Há uma incorporação de vozes nesse enunciado. Essas vozes poderão se apresentar de forma explícita (citação, aspas, discurso direto e indireto, negação) ou não explícita (paródia, discurso indireto livre...).

Após essas considerações a respeito dos gêneros discursivos capa de revista e reportagem impressa, aborda-se, neste momento da pesquisa, a questão da linguagem não-verbal.

### **1.6. A linguagem não-verbal**

A abordagem de alguns conceitos referentes à linguagem não-verbal não recebe maior aprofundamento neste trabalho, posto que uma análise semiótica de elementos discursivos é entendida aqui como ferramenta auxiliar de interpretação do discurso presente nas capas de revista e reportagens impressas de *Veja*.

As capas e reportagens são gêneros discursivos, cuja construção composicional apresenta tanto elementos verbais como também visuais. Dessa forma, uma análise discursiva da linguagem verbo-visual se justifica. Os pressupostos que fundamentam os conceitos da linguagem não-verbal servem, então, como apoio à reflexão proposta neste estudo.

O *corpus* selecionado para análise é entendido como produção discursiva verbo-visual que se constrói numa relação dialógica: os elementos verbais e visuais se apresentam articulados para juntos formarem um só enunciado, inserido em uma determinada esfera. No caso específico das capas da revista, cabe reafirmar que essas se atualizam na esfera jornalística e também na esfera publicitária.

Entre os conceitos da teoria sobre a linguagem não-verbal, são apresentados aqueles pertinentes aos objetivos de pesquisa: *a imagem como elemento de comunicação; elementos e técnicas da comunicação visual; a imagem no discurso jornalístico: o fotojornalismo*. Os estudos de alguns autores como Dondis (1997); Farina (2000); Guimarães (2003); Aguiar (2004), entre outros, são suporte para a reflexão acerca dos conceitos sobre a linguagem não-verbal.

#### **1.6.1 A imagem a serviço do discurso**

A explicitação do conceito de imagem inevitavelmente impõe uma discussão de natureza gnosiológica que remonta aos primórdios do pensamento ocidental. Não se diz aqui de uma definição pelo étimo, mas de uma compreensão da tentativa humana em busca da substância conceitual (da qual o termo é apenas um epígono) que melhor expresse a essência das coisas.

No final do livro VI de “A República”, antecedendo a apresentação de sua emblemática Alegoria da Caverna, Platão faz uso, não por uma vez, do conceito de imagem para se referir ao conhecimento enquanto intelecção do mundo real, visto por ele como o mundo da perfeição acessível tão somente pelo pensamento. Para ele, o mundo imagético, imperfeito por constituição, é a realidade dos simulacros acessíveis aos sentidos:

“– Observa, pois, que existem dois poderes reinantes, um sobre o mundo inteligível e o outro sobre o mundo visível...” (PLATÃO, 1964, p. 199).

Deste modo, o mundo sensível (ou das sombras, como denomina o filósofo ateniense) carrega uma essência apenas alcançável pela razão que opera como o sol que não é a visão, mas permite ver.

Para ele, conhecer, entendido como o apoderar-se da verdade, é uma questão de grau. A verdade, ela mesma, apresenta-se gradualmente na direta medida do esforço intelectual de alcançá-la. Para Platão, “... a imagem está para o original assim como o objeto de opinião está para o objeto de conhecimento” (PLATÃO, 1964, p. 199). Assim sendo, o conhecimento verdadeiro jamais resultaria das operações permitidas pelos sentidos por mais fidedignas imagens que possam vir a criar. Ao contrário, toda verdade brota da superação das aparências que não passam de sombras ou reflexos a ocultarem os seres:

“Chamo imagens em primeiro lugar às sombras, e em segundo lugar às figuras que se formam na água e em todos os corpos sólidos, polidos e brilhantes.” (PLATÃO, 1964, p. 199).

Não passam de invólucros as imagens perante os seres. Tomar um pelo outro é aviltar a inteligência e impedir o conhecimento como verdadeira expressão ontológica. As palavras de Sócrates bem expressam este aspecto da doutrina platônica:

– E a alma é como o olho; quando fixa sua atenção sobre um objeto iluminado pela verdade e pelo ser, a alma percebe, compreende e demonstra possuir inteligência; mas quando se volta para a penumbra do transformar-se e do perecer, como não pode ver bem, não faz mais do que conceber opiniões, ora esta, ora aquela, e parece não possuir inteligência alguma. (PLATÃO, 1964, p. 198)

Por seu lado, a construção metafísica de Aristóteles procura uma ciência dos universais que permita apreender a substância – qualidade fundamental responsável pela diferenciação dos seres – das coisas sensíveis e não-sensíveis. Assim posto, às sensações estariam ligadas apenas formas particulares de ser às quais corresponderiam ou não certas imagens. De toda forma, os conceitos, para o estagirita, são intangíveis pelos sentidos. O excerto seguinte parece ser um bom exemplo da interpretação aristotélica de que a

multiplicidade das coisas reais demonstram a fragilidade do conhecimento sensível que estaria a exigir, sempre, a categorização como condição da inteligibilidade:

Com referência à natureza da verdade, devemos sustentar que nem tudo o que parece é verdadeiro; em primeiro lugar, porque, mesmo que não seja falsa a sensação – pelo menos do objeto peculiar ao sentido em apreço – sensação e aparência não são a mesma coisa. E com razão nos mostramos surpreendidos quando o adversário pergunta se as grandezas ou as cores são tais como aparecem ao observador distante ou ao próximo, e tais como aparecem aos sãos ou aos doentes, e ainda se são pesadas as coisas que parecem tais aos fracos ou aos fortes, e verdadeiras as que assim se afiguram ao adormecido ou ao desperto. [...] (ARISTÓTELES, 1969, p. 104)

Deriva dessa apreciação a constatação de que sensação e aparência são não apenas modos distintos de ser, mas também insuficientes para constituírem a gênese do conhecimento verdadeiro.

Em *De Anima*, Aristóteles apresenta a imagem como fruto da percepção sensível, uma espécie de razão que permite discernir pelos atributos. Uma vez percebidas, as imagens “permanecem nos órgãos sensoriais mesmo quando desaparecem os objetos perceptíveis” (Aristóteles, 2006, p.105). Quando em ato, a percepção sensível parece operar uma constrição do pensamento.

Embora de modo diverso, assim como Platão, Aristóteles vislumbra no saber oriundo da inteligência uma forma superior de conhecimento porque correspondente ao próprio ser (*eidōs*). A diferença fundamental, entretanto, consiste no fato de que o sistema aristotélico não admite a dualidade platônica, assentando-se no princípio de que o mundo sensível é substrato para o mundo inteligível, mas um e tão-somente o mesmo mundo.

Em Platão e Aristóteles, encontram-se as bases de linguagens distintas a permitir diferentes formas de estruturação do real: uma de natureza sensorial e outra de natureza lógico-formal.

A atualidade do gênio grego demonstrado nestas considerações é percebida no modo contemporâneo de entender o processo de comunicação invariavelmente realizado através de algum tipo de linguagem que se utiliza de códigos tão múltiplos como são as necessidades humanas.

Tais códigos (AGUIAR, 2004) podem ser divididos em dois grandes grupos: o verbal e o não-verbal. Enquanto o primeiro refere-se à língua, o não-verbal vale-se de imagens sensoriais auditivas, cinestésicas, olfativas e gustativas.

Ainda segundo Aguiar,

[...] na verdade, estamos diante de duas linguagens. Uma é objetiva, definidora, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação. A outra é muito mais difícil de definir, porque é a linguagem das imagens, das metáforas e dos símbolos, expressa sempre em

totalidades que não se decompõem analiticamente [...] Cada uma tem origem em um hemisfério cerebral. A ciência nos diz que o cérebro humano é composto de dois hemisférios, duas metades que têm funções distintas [...] O esquerdo é dominante no controle da fala e da linguagem verbal e nas capacidades lógico-analíticas; o direito vê a imagem e é capaz de mobilizar uma resposta não verbal [...] Entre os dois há um corpo caloso formado de neurônios que conectam as partes entre si. Por isso, as capacidades dos dois hemisférios se complementam. (AGUIAR, 2004, p.29).

Levadas a efeito estas considerações, as linguagens se comunicam entre si. Há entre elas uma relação de complementariedade e não de exclusão ou de imposição.

Em seus estudos sobre o conhecimento e alfabetismo visual, Dondis (1997) observa que “a evolução da linguagem começou com imagens, avançou [...] e chegou finalmente ao alfabeto.” (DONDIS, 1997, p.14). Tomando de empréstimo, do sistema da linguagem verbal, o termo ‘alfabetismo’, a autora vem afirmar a importância de se estudar a imagem para que ela possa ser compreendida e, assim, se estabeleça a comunicação visual, que, como sistema, ainda carece de organização.

É pertinente a essa reflexão tomar a ideia de que “a visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo.” (DONDIS, 1997, p.16). Mesmo sendo uma “sociedade da imagem”, pouco se observa a busca de tentativas teóricas no sentido de estruturar e analisar a linguagem visual.

Tal fato merece atenção, pois a imagem, como linguagem que atende às necessidades de comunicação do homem, em determinado contexto sócio-histórico, está marcada por um modo de ser e por uma visão de mundo. “Toda linguagem é ideológica”. (AGUIAR, 2004, p.75). Fundamentada pelo pensamento de Bakhtin/Volochínov (1929/2006), Aguiar (2004) afirma que

**[...] todo signo é ideológico, pois possui um significado e remete a algo fora de si mesmo.** Um corpo físico (como uma árvore) vale por si próprio, coincide com sua natureza; um instrumento de produção (como uma foice ou um martelo) possui apenas uma função que é desempenhar um papel na produção, sem um sentido preciso. No entanto, quando usados intencionalmente pelos homens, tanto a árvore como a foice e o martelo passam a ter uma ideologia: a árvore pode estar de propósito no plano ornamental de uma praça, significando um modo de conceber a vida naquele espaço urbano; a foice e o martelo são usados como emblemas da antiga União Soviética, representando o governo comunista. Nos dois casos, esses elementos desprovidos de ideologia, passam a ser tratados ideologicamente. (AGUIAR, 2004, 79-80, grifo nosso).

Dessa perspectiva é que se pode afirmar que uma imagem pode ser entendida como um signo ideológico, quando aponta para uma realidade fora dela. Assim, ela não é uma sombra da realidade; é também parte concreta da mesma. Como signo ideológico, a

imagem traz uma ideologia subjacente à mensagem nela posta. Daí a necessidade de atenção quando de sua leitura.

Dentre os discursos que circulam nas diferentes esferas da atividade humana e se utilizam da imagem, destaca-se o discurso publicitário merece uma leitura mais atenta, pois ele opera com elementos visuais que difundem a ideologia do consumismo, da necessidade de ter que comprar. O consumidor é atraído também por imagens que são colocadas a serviço dessa ideologia. A capa de revista também se atualiza na esfera publicitária, pois tem também o objetivo de vender a revista, e, por isso, é necessário que se faça uma leitura mais cuidadosa de suas imagens.

Em reportagens impressas, as imagens nelas veiculadas também devem ser lidas de forma mais atenta, uma vez que “não é apenas a publicidade que expressa uma ideologia” (AGUIAR, 2004, p.85). Uma imagem selecionada para ilustrar um fato, por exemplo, pode ser portadora de uma ideologia que não se quer explicitada.

Além dessas observações sobre a imagem, cabe ainda uma outra, pelo viés bakhtiniano: como elemento de comunicação, as imagens dialogam com outras que a antecederam, formando, assim, uma corrente de transmissão do pensamento e realização humana.

Há muito ainda o que se abordar sobre o conceito imagem, já que várias áreas e teóricos se ocuparam com o tema, porém, visando aos objetivos do presente trabalho, foi necessário que esta reflexão se pautasse pelos aspectos e pressupostos mais relevantes e pertinentes às análises das imagens que compõem o *corpus* da pesquisa.

Fecha-se aqui essa questão teórica sobre a imagem com uma proposição sugerida pela famosa obra de René Magritte: *A traição das imagens*.<sup>5</sup> A tela vem acompanhada com uma legenda que parece querer provocar os hábitos estereotipados de leitura. O que o artista possivelmente insinua com sua pintura é a necessidade de que o leitor se sinta provocado a ponto de impedir que seu pensamento funcione de maneira mecânica ao ler aquela e qualquer outra imagem.

---

<sup>5</sup> **René Magritte (1898-1967)**, pintor surrealista, tinha por hábito brincar com as imagens. Confundir e, ao mesmo tempo, envolver o espectador seriam apenas dois dos inúmeros objetivos a que se propunha quando pintava [...] O gênio alucinado, paranóico e muitas vezes onírico de um surrealista que se prezasse era, em Magritte, refinado com uma boa dose de coragem: limitava-se a explorar o surrealismo através da... realidade. Em "**A Traição das Imagens**", Magritte desafia o espectador a acreditar que está na presença de um cachimbo - "Isto não é um cachimbo", dizia a legenda que acompanhava a pintura.  
Site consultado: <http://entrelinhas.livejournal.com/24137.html>. Acesso em 02/06/2009.

### 1.6.2. Elementos básicos e técnicas da comunicação visual

Antes de se discorrer sobre os principais elementos visuais utilizados para comunicação, é necessário que se recorra às palavras de Dondis (1997) sobre a diferença entre elementos visuais e materiais ou meios de expressão. Segundo a autora, estes são materiais como a madeira, a argila, a tinta etc. Aqueles, que interessam a essa pesquisa, são em número reduzido e constituem “a substância básica daquilo que vemos: **o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento**. Por poucos que sejam, os elementos visuais são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos estão presentes e com qual ênfase essa presença ocorre.(DONDIS, 1997).

Importante frisar que os estudos de Dondis (1997) sobre os elementos da comunicação visual baseiam-se no pensamento gestaltista, cuja base teórica é a crença em que

[...] uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento etc.) como um todo é formado por partes interatuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo [...]. Qualquer ocorrência ou obra visual constitui um exemplo incomparável dessa tese, uma vez que ela foi concebida para existir como uma totalidade bem equilibrada e inextricavelmente ligada. (DONDIS, 1997, p.50-51).

Dentro dessa perspectiva, serão realizadas as análises dos elementos visuais que compõem a capa de revista e a reportagem impressa, até mesmo porque este pressuposto vai ao encontro do princípio que norteia toda a teoria de Bakhtin: o dialogismo. No caso, o diálogo entre os elementos visuais para que constituam discurso.

Selecionou-se para apresentação o elemento visual de maior pertinência às análises realizadas neste estudo: a *cor*. Os demais elementos e suas relações aparecem no momento das análises da capa e da reportagem.

### 1.6.3. A cor como elemento discursivo

Grande é o número de estudiosos que se debruçaram em analisar o elemento visual *cor*. Esse elemento foi estudado por teóricos de diferentes áreas do conhecimento. No entanto, poucos são aqueles que se ocuparam de analisá-la dentro de uma perspectiva discursiva.

Não cabe aqui mencionar todos os caminhos teóricos por que passam os estudos sobre as cores, visto não ser esse o propósito deste trabalho nem o espaço suficiente para aprofundar tal questão. Ainda assim, é interessante ressaltar que as cores - e seus significados – foram estudadas desde pensadores como o filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein até por pesquisadores de temas como ergonomia, administração de empresas, enfim, elas são objeto de análise de especialistas de vários campos do conhecimento e atividade humana.

O entendimento que se tem aqui é o de que as cores têm relevância para veicular determinado discurso e podem se constituir elementos do enunciado, e seu significado vai sendo adquirido de acordo com a cultura que as abriga e com o contexto sócio-histórico em que são atualizadas.

Essa perspectiva sobre a relatividade do significado das cores vai ao encontro do pressuposto bakhtiniano que postula ser o enunciado provisoriamente acabado. Seu caráter de inacabamento dá-se justamente pelo fato de que cada enunciado pode ser lido e entendido de diferentes formas, por diferentes visões, levando-se sempre em conta seu contexto sócio-histórico e as condições de produção.

O pressuposto de *inacabamento* do enunciado pela ótica de Bakhtin pode ser relacionado à questão da significação das cores de acordo com o contexto de sua aplicação. Essa relação pode ser esclarecida pelos seguintes dizeres do teórico russo:

O inacabamento dos escritos obriga-nos a um exercício constante e variado da capacidade compreensiva. Exige, inclusive, uma compreensão específica do próprio inacabamento que, dentro do pensamento de Bakhtin, adquire um significado particular. ***Inacabamento é, sobretudo, focalização de uma ideia ou fenômeno à luz de diferentes pontos de vista com o objetivo de captar o momento presente do processo de construção de significados.*** Pelo inacabamento, manifesta-se a visão de mundo que imprime uma dinâmica peculiar aos conceitos bakhtinianos. (MACHADO, 2005, p.135, grifo nosso)

Dessa forma, cada texto, cada conceito, cada palavra abre-se para várias leituras, não caminhando nunca para um fechamento. Tal conceito se aplica também à leitura e significação das cores em determinado enunciado.

Cabe ainda o pensamento do filósofo Wittgenstein:

Um objeto vermelho pode ser destruído, mas o vermelho não pode ser destruído e por isso o sentido da palavra “vermelho” é independente da existência de um objeto vermelho. (WITTGENSTEIN, 1995, p.220).

Dondis (1997) comunga também com a ideia de que se conhece a cor por uma grande categoria de significados simbólicos, os quais estão diretamente ligados ao contexto

sócio-histórico em que estes significados são construídos. “O vermelho que associamos à raiva passou também para a ‘bandeira (ou capa) vermelha que se agita diante do touro’. O vermelho pouco significa para o touro, que não tem sensibilidade para a cor e só é sensível ao movimento da bandeira ou capa. Vermelho significa perigo, amor, calor e vida, e talvez mais uma centena de coisas.” (DONDIS, 1997, p.64).

Dentro dessa mesma perspectiva, Aguiar (2004), afirma que a comunicação se dá por intermédio de algum tipo de linguagem que se modifica conforme o uso que as pessoas fazem dela. O significado atribuído às cores é um deles. Se para os ocidentais, o vermelho pode significar poder (o manto do papa é dessa cor), para algumas culturas africanas, ele está ligado ao luto, pois remete a sangue, luta, morte.

“A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebido pelos olhos e decodificada pelo cérebro”. Ou seja, cor é uma linguagem usada por nossas células da visão. (GUIMARÃES, 2000, p.12).

As cores influenciam pessoas diferentes de maneiras diferentes. O homem reage a elas subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais, mas sua sintaxe pode ser aprendida por qualquer um que esteja interessado em estudar os inúmeros processos de comunicação visual. (FARINA, 2000).

Dondis (1997) apresenta, em seus estudos, o conceito de que cada cor (matiz ou croma) tem características individuais, mas os grupos ou categorias de cores têm efeitos comuns. Há três matizes primários: *amarelo*, *vermelho*, *azul*.

O amarelo é a cor mais próxima do calor e da luz; o vermelho é uma cor mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. As cores secundárias são o laranja, o verde e violeta. (DONDIS, 1997).

Algumas outras considerações sobre as cores serão feitas no momento das análises da capa e reportagem da revista *Veja*.

#### **1.6.4. Técnicas visuais: estratégias de comunicação**

O significado de uma mensagem visual se encontra tanto no olho do observador quanto no talento do criador. Nessa relação de diálogo entre autor e seu leitor, a mensagem visual é composta para contar, explicar, dirigir, inspirar, persuadir. (DONDIS, 1997). E para que os sentidos sejam construídos, é preciso muita habilidade na composição da mensagem. É necessário que haja uma interação entre polaridades duplas: forças do *conteúdo* (mensagem e significado) e da *forma* (design, meio e ordenação) e efeito recíproco do articulador (*designer*, artista ou artesão) e do destinatário (público).

Para toda essa “arquitetura”, é impossível enumerar todas as técnicas disponíveis, por isso Dondis (1997) apresenta algumas técnicas visuais sempre abordadas ao lado de seu oposto, ou seja, as técnicas vão sendo definidas em termos de uma polaridade. Elas constituem-se verdadeiras estratégias de comunicação. Entre as abordadas pela autora, estão:

- equilíbrio x instabilidade;
- simetria x assimetria;
- regularidade x irregularidade;
- simplicidade x complexidade;
- unidade x fragmentação;
- economia x profusão;
- minimização x exagero;
- previsibilidade x espontaneidade;
- atividade x estase;
- sutileza x ousadia;
- neutralidade x ênfase;
- transparência x opacidade;
- estabilidade x variação;
- exatidão x distorção;
- planura x profundidade;
- singularidade x justaposição;
- sequencialidade x acaso;
- agudeza x difusão;
- repetição x episodicidade.

Dentre as técnicas visuais estudadas por Dondis, uma se destaca e será muito importante para a análise da capa *Foram Eles*: a técnica do **contraste**.

As técnicas, como já visto, são abordadas a partir de uma polaridade. Como entender o frio sem o calor? O contraste entre os aspectos das imagens acentua o seu significado. A técnica do contraste pode assim ser definida:

O contraste é um instrumento essencial da estratégia de controle dos efeitos visuais, e, conseqüentemente, do significado. Mas o contraste é, ao mesmo tempo, um instrumento, uma técnica e um conceito [...] Os opostos parecem ser ainda mais intensamente eles mesmos quando pensamos neles em termos de sua singularidade. Nessa observação encontra-se o significado essencial da palavra contraste: estar contra. Ao acompanharmos o dessemelhante, aguçamos o significado de ambos os opostos. (DONDIS, 1997, p.119).

O contraste entre os opostos deve sempre ser manipulado com cuidado numa composição visual, pois, caso contrário, pode não atingir o principal objetivo de uma manifestação visual que é a expressão, a transmissão de ideias, informações, sentimentos.

### 1.7. A imagem no discurso jornalístico: O fotojornalismo

No início dos anos 60, conforme assinala Corrêa<sup>6</sup> (2008), ocorre, no Brasil, uma revolução editorial e gráfica. Há nessa época um diferencial muito importante que irá contribuir para que as grandes mudanças ocorressem na mídia impressa: “a descoberta do leitor”. Até, então, os jornais não se preocupavam com o perfil do leitor que queriam alcançar ou mesmo com o leitor que comprava seu produto (jornal, revista). As revistas trabalhavam para um leitor definido mais por “intuição” e menos por dados objetivos, como estatísticas de pesquisa, por exemplo.

As pautas, a realização das matérias, o projeto gráfico, tudo começa a ser definido por esse leitor-alvo. A mudança ocorre, assim, a partir do momento em que os jornais e revistas tiveram a consciência de que “o leitor é quem manda, que é para ele que a gente trabalha, tentando satisfazer seus desejos e necessidades – além de surpreendê-lo com o que ele não espera, mas que acaba julgando importante” (CORRÊA<sup>7</sup>, 2008, p. 226).

Relacionando essa nova preocupação dos jornais e revistas com o perfil do seu leitor à teoria de Bakhtin, cabe aqui o pensamento de Bakhtin/Volochínov :

[...] qualquer que seja a espécie, o enunciado concreto sempre une os participantes da situação comum como *co-participantes* que conhecem, entendem e avaliam a situação de maneira igual. (VOLOCHINOV/BAKHTIN, 1926, p.6).

Para atender às exigências de um novo público que supervaloriza a imagem, a máxima de que “jornalismo não é só texto” vem ganhando espaço no jornalismo brasileiro. Hoje, o editor tem que se preocupar tanto com os elementos verbais quanto com os não-

<sup>6</sup> Em seu artigo *A era das revistas de consumo*, o jornalista e consultor Thomaz Souto Corrêa produz um balanço dessa modalidade periódica, a qual se segmentou em paralelo à diversidade regional e às múltiplas temporalidades culturais que definem o país.

<sup>7</sup> Corrêa foi vice-presidente e diretor editorial do Grupo Abril. Sua história se mescla com a história da empresa, onde começou, em 1963, como redator-chefe da revista *Claudia* e ocupou, ao longo do tempo, os cargos de diretor de redação e diretor do grupo de revistas femininas. Em 1979, nomeado por Victor Civita, foi o primeiro executivo a ter o título de vice-presidente. Em outras palavras, Corrêa é alguém que viveu o processo de mudança da mídia impressa ocupando a posição de quem dirige um grupo empresarial, cujo objetivo principal pressupõe-se que seja o lucro obtido pela maior venda de seu produto. Convém ressaltar que trazer, a esse trabalho, a voz de Thomaz Souto Corrêa, um jornalista e diretor de uma grande empresa editorial do país, parece pertinente, já que um dos objetivos dessa pesquisa é investigar a articulação entre o verbal e o visual voltada para veiculação de um viés interpretativo/ ideológico de um grupo empresarial

verbais. O *design* do enunciado jornalístico demanda um trabalho arquitetônico. A exigência é ditada pelo leitor-alvo. Estabelece-se aí um diálogo.

O discurso jornalístico passa a ser veiculado, então, por uma materialidade composta por elementos verbais e também não-verbais, sendo estes também muito importantes para a edição de um enunciado jornalístico.

Dentre os vários elementos não-verbais importantes para uma edição de uma página de revista (por exemplo, o tamanho e tipo de letra escolhidos), destaca-se a *fotografia jornalística*.

O fotojornalismo, cada vez mais, tem-se constituído um recurso para construção de um discurso que se quer enunciar. (FARIA, 2001).

Para Kossoy (2002),

[...] a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva – *testemunho de verdade* dos fatos. [...] a fotografia ganhou elevado *status* de credibilidade. Se por um lado, ela tem valor incontestável por proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem [...], por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos. **As diferentes ideologias sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação de das idéias, formação e manipulação da opinião pública.** (KOSSOY, 2002, p.19-20, grifo nosso)

A fotografia tem uma *realidade própria*. Essa realidade não necessariamente corresponde à que envolveu o assunto, objeto do registro. Trata-se da representação: *uma segunda realidade construída*. Uma montagem que nada tem de ingênua, ao contrário, pode ser sedutora. No entanto, ela é “o elo material do tempo e espaço representado, pista para desvendarmos o passado.” (KOSSOY, 2002, p.22). Nesse sentido, é importante o papel do pesquisador para desmontagem de construções ideológicas materializadas em testemunhos fotográficos.

Esse pensamento de Kossoy está em total conformidade com o de Bakhtin que concebe a linguagem não só pelo verbal, mas também pelo extraverbal, o que está além da materialidade.

A concepção de que a fotografia é um mero complemento da informação escrita não pode ser aceita dentro de uma perspectiva discursiva da linguagem que se postula dialógica. Não há, inclusive, como se falar em fotografia como mera reprodução da realidade quando se tem uma equipe ou um responsável – o editor – de um jornal ou de uma revista para selecionar as melhores fotos e até mesmo tratá-las, mediante aos novos recursos tecnológicos disponíveis.

A visão convencional, e até ultrapassada, sobre o fotojornalismo parece ir de encontro até mesmo aos manuais de redação de alguns veículos. Estudos de Discini (2005)

apontam que o próprio *Manual da redação da Folha de S. Paulo* apresentou, em edição mais recente, uma mudança em relação a essa ideia das fotos jornalísticas como mera decodificação da informação. Se antes a definição do Manual trazia o fotojornalismo simplesmente como informações a serem decodificadas, hoje o que ele apresenta é uma concepção mais próxima à ideia da fotografia como representação da realidade. O Manual alerta para a necessidade da “sintonia” entre repórter e fotógrafo para que se chegue a um “produto final”. Determina, ainda, que os editores (inclusive o de fotografia) devam ser o elo entre o verbal e o visual para que haja um diálogo harmônico entre as duas linguagens. Dessa forma, não parece possível que não se imprima à matéria jornalística um tom valorativo daqueles que participaram de sua edição.

Antes mesmo da publicação de uma fotografia, há, por trás das lentes de uma câmera, um sujeito que trará com o *outro*- o objeto fotografado - um diálogo. O sujeito que fotografa, ao escolher os ângulos e posições do fotografado, revela-se enunciador, pois implica seus valores, seu ponto de vista sobre o que fotografa, demonstrando comungar ou não com o que vê. À luz da teoria de Bakhtin, esse posicionamento implícito revela o autor-criador – o que dá forma ao objeto estético, o que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado. Esse posicionamento valorativo assumido pelo autor-criador se materializa pelas escolhas composicionais e as de linguagem de uma obra, no caso a fotografia.

Neste ponto, o leitor mais crítico deve, por meio das marcas deixadas no signo fotografia – quer seja um enquadramento, uma luz que destaca, um ângulo selecionado – tentar depreender o sujeito que está por trás das lentes e que pela sua posição axiológica representa a realidade.

A fotografia que aparece em uma reportagem é um enunciado “ao qual está pressuposto um enunciador, que escolhe os ângulos e as posições do fotografado; que constrói um referente interno, dado pela interpretação que o fotógrafo faz do fato; que reflete e interpreta a realidade; que supõe contradições de interesses e de pontos de vista.” (DISCINI, 2005, p.91). Dessa perspectiva, a fotografia é concebida neste trabalho, como representação da realidade, que é construída e interpretada por um enunciador – o sujeito que fotografa.

Sem esgotar a abordagem sobre o conceito de fotojornalismo, as considerações aqui realizadas possivelmente já demonstram por que visão foi entendida a questão da fotografia jornalística neste estudo.

Cabem, ainda, para finalizar este momento de reflexão, as seguintes palavras de Kossoy:

[...] o fotógrafo constrói o signo, a representação. **Nessa construção uma nova realidade é criada.** [...] O assunto uma vez representado na imagem é um *novo real*: interpretado e idealizado, em outras palavras, *ideologizado*.

**É óbvio que estamos diante de uma nova realidade, a da imagem fotográfica, que há muito chamei de *segunda realidade*.** (KOSSOY, 2002, p.43, grifo nosso).

Para também compor os pressupostos teóricos que fundamentam a análise dos elementos visuais, apresentam-se, brevemente, algumas ideias baseadas em estudos de Hernandes (2006) sobre o projeto editorial de uma revista. Certamente, o projeto gráfico não envolve apenas os elementos visuais, mas também os verbais. No entanto, por essas ideias caberem perfeitamente à reflexão dos elementos visuais, elas são trazidas a este momento da pesquisa.

Hernandes (2006) assevera, em seus estudos sobre o projeto gráfico das revistas e jornais, que a execução de um projeto gráfico de uma revista acontece por meio da diagramação, ou seja, pela organização gráfica e plástica das unidades noticiosas. A diagramação, por sua vez, está atrelada à edição, que se pauta pelo projeto editorial da revista. O projeto editorial da revista é o conjunto de normas e recomendações que norteiam o trabalho de jornalistas de determinada empresa. Vê-se, dessa forma, que não se pode aceitar a aleatoriedade na edição dos elementos da reportagem, nem mesmo na edição das imagens.

Para exemplificar toda “engenhosidade” que marca a diagramação de uma matéria, Hernandes (2006) apresenta quatro “leis” da diagramação:

1. O valor de uma unidade noticiosa é proporcional ao espaço a ela concedido.
2. Tudo o que estiver na parte de cima tem mais valor do que na parte de baixo.
3. A máxima valorização espacial de uma revista ou diário acontece na capa ou na primeira página.
4. O início de uma unidade noticiosa é o espaço mais valorizado.

Resumindo o quadro das quatro “leis” da diagramação definidas por Hernandes, tem-se:

[O que garante] **Maior potencial de atenção** [na revista ou diário]:

- Maior área ocupada.
- Parte de cima.
- Parte exterior.
- Parte inicial.

O autor afirma ainda existir um contrato pressuposto entre leitor e revista e/ou jornal “para que os assuntos abordados apareçam hierarquizados por ordem de importância. E essa hierarquização é mostrada visualmente [...] por meio das diferentes maneiras de

ocupação espacial de uma unidade noticiosa, entre outros recursos gráficos.” (HERNANDES, 2006, p. 191).

A abordagem, mesmo que breve, sobre alguns princípios do Jornalismo pareceu necessária, uma vez que serve de orientação para as análises do discurso presente em capas e reportagens de *Veja*.

## CAPÍTULO 2 - TRILHANDO CAMINHOS

### DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS

*O primeiro momento da atividade estética é a compenetração.*  
(Mikhail Bakhtin)

Este capítulo compõe-se de três partes: na primeira, apresentam-se os objetos tomados para análise. Antes, porém, é apresentado um breve histórico sobre a revista analisada acompanhado de um sucinto e considerável levantamento acerca das mudanças ocorridas em *Veja* em relação aos temas que já abordou e os que tem abordado nos últimos anos.

Em um segundo momento, explicitam-se as justificativas para a seleção da materialidade linguística – capa de revista e reportagem – que constitui o objeto de análise da pesquisa.

Na terceira e última parte, encontram-se as escolhas metodológicas que nortearam as análises aqui desenvolvidas.

#### **2.1. *Corpus* da pesquisa**

A partir das reflexões propostas, e tomando a mídia impressa como suporte para o objeto de estudo, é que se deu a escolha do *corpus* de pesquisa.

A reportagem e capa selecionadas da revista *Veja*, um periódico informativo semanal, referem-se ao caso da morte da menina Isabella Nardoni, ocorrida em 29/03/2008, episódio de grande repercussão nacional, principalmente devido à intensa divulgação da notícia pelos mais diversos veículos de comunicação do país.

A revista *Veja* também se ocupou de publicar o acontecimento em sua primeira página (a capa) e em páginas internas (reportagem). A edição que serviu como objeto de análise é a de número 2057, publicada no dia 23/04/2008. A capa tem como chamada principal a frase *FORAM ELES*, e a reportagem interna (páginas 84 a 89) referente a essa capa tem o título *Frios e Dissimulados*.

Sem visar a um detalhamento histórico da revista, haja vista não ser esse o espaço nem o propósito do trabalho, apresentam-se, nesse momento, alguns dados e informações sobre este periódico, até mesmo para que se entenda sua construção composicional, seu estilo e sua orientação temática.

De acordo com Corrêa (2008), mais de 80% da venda de *Veja* vem de assinaturas. Em 2008, as vendas por assinatura chegavam a um milhão de exemplares. A Editora Abril, responsável pela publicação de *Veja*, tem, no *ranking* das dez revistas mais vendidas no

país, seis de suas publicações e *Veja* lidera essa lista. Fica, então, evidente o poder de alcance dessa revista semanal.

*Veja* começou aparentemente fadada ao fracasso, uma vez que as vendas foram decrescendo nos primeiros anos, mas, a partir do momento em que o grupo empresarial responsável pela revista decidiu ir buscar o seu leitor, por meio da venda de assinaturas, a tiragem por edição só aumentou. (CÔRREA, 2008).

Diante desse dado, parece pertinente a afirmação de que grande parcela dos leitores de *Veja* é formada por pessoas pertencentes à classe média, visto que o preço de uma assinatura não é acessível àqueles com menor poder aquisitivo. Tal dado, inclusive, autoriza a afirmação de que o grupo empresarial que a revista representa pode pressupor seu leitor.

A revista *Veja* tem uma edição principal com cerca de 80 páginas de jornalismo. Há várias seções fixas, como exemplo: Gente, Brasil, Economia, Negócios, entre outras; e há também jornalistas com espaços exclusivos como Roberto Pompeu de Toledo, que assina o ensaio na última página. Seus textos são elaborados em sua maior parte por jornalistas, porém, nem todas as seções são assinadas. (HERNANDES, 2006).

A revista *Veja* apresenta, geralmente, em sua primeira página, uma chamada principal e outras chamadas menores que aparecem acima dessa maior. No entanto, no semanário, a página inicial não tem, como no jornal, a característica de ser uma síntese da própria edição. Para que o leitor saiba dos principais assuntos editados, é preciso folhear o periódico. Essas chamadas menores não configuram, portanto, um resumo das matérias publicadas naquela edição. (HERNANDES, 2006).

Em relação às capas de *Veja*, Hernandez (2006) esclarece que o fato de elas não possuírem autores explícitos constitui-se em um recurso jornalístico que pode gerar um efeito de sentido de objetividade, proporcionando um maior convencimento em sua representação de mundo.

Já, as reportagens de *Veja*, embora venham assinadas por determinado jornalista, contam com uma equipe responsável por sua edição. São profissionais como o repórter fotográfico, eventuais ilustradores, o diagramador, o editor responsável; enfim há todo um grupo que constituirá a autoria do enunciado.

Nesse sentido, conforme assinala Puzzo

[...] é sabido que o texto informativo pretende relatar os fatos de modo objetivo e o jornalista acredita na isenção de sua objetividade no ato da escrita. Contudo ao abrir espaço para escolhas que se devem às propostas de seus redatores, essas escolhas não são gratuitas, como se pretende demonstrar. (Puzzo, 2007, p. 129).

### 2.1.1. As capas de *Veja* – Ontem e Hoje

Segundo estudos de Hernandes (2006), as capas da revista *Veja* no passado, mais especificamente no ano de 1975, em plena época de ditadura militar, apresentavam temas em que se priorizava uma discussão séria sobre a questão política no país. Os assuntos de destaque dessa primeira página – que correspondiam às principais reportagens da revista – referiam-se, quase que exclusivamente, aos fatos que se ligavam àquele momento político.

Passados mais de trinta anos, o que se observa hoje é o grande destaque dado às matérias de entretenimento – aquelas que trazem imagens de pessoas ou fatos ligados ao mundo artístico – e às matérias sobre saúde, muitas enfocando, inclusive, mais a questão estética. Algumas tragédias também têm sido o assunto principal das capas de *Veja*.

No ano de 2008, ano de publicação da capa analisada neste trabalho, a revista publicou as seguintes edições sobre o **mundo do entretenimento**:

- 07/05 – A escolha de Ronaldo – (os escândalos em que se envolveu o famoso jogador de futebol Ronaldo)
- 19/11 – A luta pela vida – (o ator global Fábio Assunção e seu envolvimento com as drogas)
- 17/12 – Vida e morte de novela – (a tumultuada relação afetiva da atriz global Susana Vieira)

Nesse mesmo ano, 2008, (ano de uma época em que a sociedade cultua a tão sonhada *qualidade de vida*) a revista trouxe, como chamada principal de várias capas, assuntos relacionados à **saúde** e à **estética**:

- 16/01 – Sol – modo de usar – (o excesso de exposição ao sol e o câncer de pele)
- 06/02 – Assim é demais? – (a compulsão pela prática de exercícios físicos)
- 05/03 – Raio-X da saúde – (as doenças que mais matam)
- 20/02 – Saúde sem neurose – (a saúde do coração)
- 30/04 – Você é o que come? – (educação alimentar)
- 14/05 – O custo da saúde – (as despesas altas com os problemas de saúde)
- 02/07 – Os limites do estica e puxa – (cirurgias plásticas)
- 22/10 – Câncer de próstata – (a ameaça cada vez maior desse tipo de câncer)

- 29/10 – Beleza – a perfeição é possível, mas é desejável? – (cirurgias plásticas)
- 05/11 – Remédios- o que há de errado com eles? – (remédios proibidos pela medicina)

Em 2008, a revista publicou também a capa que compõe parte do *corpus* deste trabalho a qual se refere à **tragédia** da morte da menina de classe média Isabella Nardoni. Duas capas se ocuparam do assunto:

- 09/04 – O Mal
- 23/04 – Foram eles

Além dessas duas capas que tratam da tragédia envolvendo uma família paulista de classe média, uma outra capa também destacou um acontecimento que chamou a atenção da mídia nacional, o qual foi bastante noticiado pelos veículos de comunicação no país: a tragédia das enchentes em Santa Catarina, Estado que teve vários locais inundados devido à ocorrência de intensas chuvas:

- 03/12 – A primeira vítima – Nesta capa, a imagem de uma bela criança ocupa o espaço da primeira página, com texto informando ser ela a primeira vítima daquelas enchentes que assolaram o estado.

Os assuntos especificamente voltados à saúde, estética, entretenimento e tragédia totalizaram, então, dezesseis capas das cinquenta e duas capas publicadas pela revista *Veja* no ano de 2008. As demais capas trazem assuntos variados: política, economia, comportamento (educação dos filhos, vida conjugal).

A revista não abandona os temas políticos, mas já não dá o mesmo destaque e espaço como no passado.

Além disso, os fatos políticos, hoje, que compõem as capas de *Veja* são aqueles geralmente relacionados a algum escândalo, como exemplo pode-se citar a capa de 30 de janeiro de 2008, cuja manchete é: *Exclusivo: o manual dos ladrões*. A capa traz a informação de que o relatório final sobre o escândalo dos Correios havia sido concluído. Pelas palavras de Hernandez, “isso só mostra que a revista se pauta pelo que acredita ser a curiosidade do leitor”. (HERNANDES, 2006, p.207).

No ano de 2009, percebe-se também esse espaço dado a assuntos como saúde, entretenimento e tragédias.

O breve levantamento aqui realizado refere-se às capas de *Veja* publicadas até trinta de setembro de 2009.

Neste ano, as seguintes capas destacaram figuras do **mundo artístico** e do **esporte**:

- 04/02 – Por que eles nunca crescem? (o jogador Robinho e seu suposto envolvimento em agressão sexual na Inglaterra)
- 01/07 – Michael Jackson – 1958/2009 (a morte do cantor, mundialmente conhecido, da música pop)
- 05/08 – Enfim, um herói – (o nadador brasileiro César Cielo e seu recorde no Mundial de natação)

As capas que fazem remissão aos assuntos de **saúde** e **estética** foram:

- 28/01 – Aborto – os médicos rompem o silêncio – (a prática do aborto)
- 08/04 – Transplantes – o que você ganha com eles – (os benefícios dos transplantes)
- 22/04 – Genética não é destino – (a genética e a prevenção de doenças)
- 06/05 – A candidata e o câncer – (o câncer da ministra Dilma Rouseff e a relação com sua possível candidatura à presidência)
- 27/05 – Emagrecer pode ser uma delícia – (um especial com quarenta e duas páginas sobre emagrecimento)
- 09/09 – Alcoolismo – é possível prevenir a doença sem cortar a bebida (as formas de se prevenir o vício do álcool)
- 23/09 – Açúcar – acharam o culpado (relação entre obesidade e consumo de açúcar)

A **tragédia** da queda voo 447 da Air France ocupou as duas capas seguintes da revista *Veja*:

- 10/06 – Voo cego (especial sobre a tragédia do voo AF 447)
- 17/06 – Os mortos falam (detalhes sobre a investigação dos motivos da tragédia de AF 447)

Até o período de 30/09/2009, trinta e nove edições de *Veja* foram publicadas no corrente ano. Desse total, doze capas tratam de assuntos referentes à saúde, entretenimento e tragédia.

Em sua pesquisa, Hernandes (2006) aponta que, cada vez mais, os fatos envolvendo política aparecem em capas de *Veja* quando as notícias envolvem algum escândalo. Notadamente, o ano de 2009 foi marcado por uma crise mundial financeira e por alguns escândalos no cenário da política nacional (e na vida privada de alguns brasileiros renomados também). As capas de *Veja* se ocupam desses fatos em:

- 11/03 – A tenebrosa máquina de espionagem do Dr. Protógenes (delegado do escândalo Satiagraha)
- 01/04 – A queda da casa do luxo - (escândalo envolvendo a dona de loja de luxo Daslu, em São Paulo)
- 29/04 – Puxe para se livrar deles – (crises e escândalo no Congresso)
- 29/07 – PMDB (escândalo no Senado envolvendo o senador José Sarney)
- 19/08 – Fé e dinheiro – uma combinação explosiva (escândalo dentro da Igreja Universal)
- 26/08 – Desmascarado (escândalo envolvendo o renomado médico Roger Abdelmassih, acusado pelo crime de estupro)
- 02/09 – Abrimos os cofres do M\$T (escândalo do desvio de verbas no Movimento dos Sem Terra)

Então, de um total de trinta e nove edições, sete capas da revista se ocupam de tratar de escândalos da vida pública e privada.

Sem a intenção de realizar um estudo detalhado dessa provável mudança do perfil de *Veja*, esse levantamento se justifica pela tentativa de entender por que propósitos comunicativos se norteia, hoje, esse semanário. Mais incisivo é Hernandes (2006) quando afirma:

Em outras palavras, *Veja* mudou. O leitor que a revista constrói coloca no mesmo nível um lançamento do novo livro de Paulo Coelho, as possibilidades de fazer uma cirurgia plástica, a eleição do novo presidente da Câmara dos Deputados, a corrupção do governo Lula. E a revista, interessada em vender, desenvolve capas e reportagens de fôlego sobre todos esses assuntos, enunciando que todos têm mesmo “peso” em termos informativos. (HERNANDES, 2006, p.207).

O levantamento realizado encaminha para constatação de que *Veja* tem se preocupado mais em atender às necessidades – muitas vezes sensacionalistas – do público do que informar apenas.

## **2.2. A seleção do *corpus* da pesquisa**

Inicialmente, importa esclarecer como se deu a escolha por textos da mídia impressa para compor o *corpus* desta pesquisa.

Ao se tomar os gêneros reportagem e capa de revista – gêneros da esfera jornalística – como objetos de análise, possivelmente os leitores, (inclusive alunos e professores) possam ser instrumentalizados para identificação dos sentidos construídos por esses enunciados.

A escolha da revista *Veja* como objeto de análise pode ser justificada por determinados fatores. *Veja* pode ser considerada uma grande formadora de opinião, principalmente se se levar em conta o fato de que ela é hoje, segundo aponta Corrêa (2008), a quarta revista semanal de informação no mundo, a única fora dos Estados Unidos, atrás somente de *Time*, *Newseek* e *US World and News Report*. E o Brasil é o único país no mundo onde um semanário de informações é a maior revista do mercado. Tanta circulação de suas edições parece garantir o alcance de suas matérias em diversos segmentos da sociedade, inclusive aqueles presentes no cotidiano escolar.

Estando este trabalho voltado para uma proposta de análise discursiva do enunciado verbo-visual, a opção por essa revista também se justifica pelo fato de que, segundo pesquisa feita em 2003 por Dorneles (2004), *Veja* destina 60,35% de sua superfície gráfica à publicação de imagens fotográficas. Ela seria, assim, das revistas semanais de informação, a que mais destinaria espaço às fotografias, ao visual.

Além desses fatores, o que mais contribuiu para definição dessa revista como objeto de análise é o fato de que, apesar de pressupostamente informativa, uma vez que o maior número de suas matérias refere-se à cobertura de fatos ocorridos na semana, ela também deu um tratamento de espetáculo a um episódio que movimentou a mídia nacional. E para que isso acontecesse, este veículo valeu-se de uma arquitetura linguístico-discursiva. É importante frisar que, conforme levantamento aqui realizado, *Veja* tem mudado em função de um novo tipo de leitor que tem arrebatado.

### 2.3. Escolhas metodológicas para análise

Neste trabalho de pesquisa, a orientação metodológica prioriza as relações dialógicas estabelecidas entre os elementos verbo-visuais do *corpus* e o diálogo entre a materialidade linguística e o contexto sócio-histórico imediato em que ela significa.

Se para o pensamento bakhtiniano a situação extraverbal é parte constitutiva do enunciado, não há como desconsiderá-la no momento da discussão e reflexão do *corpus*. Dessa forma, o método de análise dos objetos selecionados já começa a se delinear a partir mesmo dos princípios que sustentam o arcabouço teórico adotado. Desse modo, à luz de uma teoria enunciativo-discursiva, os procedimentos metodológicos visam promover uma análise do *corpus* dentro de uma interação entre o verbal e o extraverbal.

Visando, também, às respostas para as perguntas que orientam este estudo é que se deram as escolhas metodológicas para realizar as análises. Privilegiou-se um procedimento em que se buscasse rastrear estratégias e mecanismos linguístico-discursivos utilizados nas capas e reportagens da revista *Veja* para que o leitor fosse atraído para seu propósito comunicativo.

Optou-se por um caminho no qual se analisassem articuladamente os elementos verbo-visuais presentes na capa e reportagem que compõem o *corpus* de pesquisa. A leitura separada do texto e da imagem resultaria apenas na apreensão parcial das motivações que geraram a pauta da publicação da capa e reportagem. Não seria possível reconhecer a presença de uma arquitetura discursiva voltada para determinado propósito comunicativo.

Pontuadas, então, pelo princípio do dialogismo, as análises do *corpus* foram divididas nas seguintes etapas:

1. Num primeiro momento, a capa *FORAM ELES* foi analisada separadamente. Os elementos verbais e visuais foram descritos e analisados, visando sempre à leitura articulada entre esses elementos, verificando como tal articulação constituiu-se em estratégias e mecanismos linguístico-discursivos utilizados pela revista para atrair o público-leitor.
2. Na etapa seguinte, a reportagem *Frios e Dissimulados*, que corresponde à edição da capa *Foram Eles*, foi tomada para uma análise mais aprofundada. Da mesma forma, buscou-se a leitura da relação existente entre os elementos verbo-visuais voltados para composição de uma arquitetônica discursiva que interessava à revista.

3. Na terceira etapa, analisou-se a relação entre as estratégias e mecanismos linguístico-discursivos utilizados na capa *Foram Eles* e na reportagem *Frios e Dissimulados*, para que, dessa forma, fosse verificado em que medida esses dois gêneros do discurso conduziram a apreensão dos fatos pelo viés interpretativo/ideológico do grupo social que representa a revista.
  
4. No último registro da análise, promoveu-se um confronto geral entre os enunciados capa de revista e reportagem interna e o contexto sócio-histórico em que foram publicados, observando como as condições de produção e circulação interferiram na constituição desses enunciados, os quais manifestam um tratamento de espetáculo dado aos fatos noticiados.

## CAPÍTULO 3 – ESTABELECENDO DIÁLOGOS

### ANÁLISES POSSÍVEIS

*Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos.*

*(Mikhail Bakhtin)*

Considerando uma arquitetura discursiva posta na capa e reportagem de *Veja* é que se procederam as análises nessa parte do trabalho. Nessa arquitetura, a aceção é a de que os elementos linguísticos verbo-visuais articulam-se. Desse pressuposto, é que se buscou um aporte teórico que postula a intersecção das linguagens verbais e visuais num enfoque discursivo.

Serviram de fontes para as análises os estudos de pesquisadores como Brait (2006/2009); Discini (2005); Hernandez (2006), entre outros.

Destaca-se, nas análises, o levantamento de elementos verbais e não-verbais, verificando se eles serviram como estratégias discursivas para veiculação dos interesses do grupo que representa a revista. Foram investigadas, especificamente, escolhas lexicais, sintáticas e semióticas e a organização desses elementos verbo-visuais em capas e reportagens de *Veja*.

Há que se registrar a necessidade de um olhar mais crítico quando da leitura das capas de revista e reportagens impressas.

Rangel (2003) alerta para a necessidade dessa leitura crítica de diferentes gêneros. É necessário perceber não só as estratégias linguístico-discursivas utilizadas, mas também os valores e as conotações aí postas. Ainda, segundo os dizeres do autor:

Os escritores pressupõem que seus leitores conhecem os gêneros e jogam com esse conhecimento [...] Por isso mesmo, a familiaridade com os gêneros permite ao leitor apreciar a habilidade de um escritor, seu gênio composicional, as características e o rendimento particular de seu estilo. Sem isso, dificilmente se estabelece um convívio amoroso. (RANGEL, 2003, p.141-142).

No que se refere especificamente à capa de *Veja*, a equipe de produção desse gênero discursivo, valendo-se desses recursos e estratégias verbo-visuais, pôde contar com os recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados da computação gráfica. Um exemplo desses recursos são os programas de tratamento digital de imagens auxiliam o projeto enunciativo da equipe responsável pelo *design* da capa. O *Photoshop* (um *software* utilizado como editor de imagens bidimensionais e digitais) é um desses recursos que o enunciador utiliza para imprimir o tom valorativo à produção do enunciado. Dessa forma, a capa constitui-se um grande enunciador com poder de persuadir (e possivelmente impor comportamentos) (a) o seu público-alvo.

Para análise dos elementos verbais das capas que compõem o *corpus*, foram considerados alguns elementos que geralmente constituem a primeira página da revista *Veja*: títulos; subtítulos; texto das chamadas (há, geralmente, uma chamada que se destaca das demais), entre outros, que aparecem nesse semanário e que compõem seu estilo.

Assim também foram considerados para análise alguns dos seguintes elementos não-verbais que geralmente compõem as capas da revista: a imagem principal, elemento importante da composição do enunciado do gênero capa de revista; a diagramação (*layout*); as cores predominantes no plano de fundo, o formato e as cores das letras, a formatação das chamadas, entre outros.

Esses elementos verbais e não-verbais presentes em quase todas as edições de *Veja* garantem que a revista seja reconhecida pelos seus leitores. É o que dá relativo caráter estável a esse gênero discursivo.

Para as análises, foi selecionada uma capas de *Veja* publicada em 23/04/2008, edição de número 2057. A capa tem como chamada (manchete) principal a expressão *FORAM ELES - Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella*. A edição trata da morte, em 29/03/2008, da menina Isabella Nardoni, uma criança de cinco anos, de classe média, cujos assassinos são supostamente, segundo inquérito policial, seu pai e sua madrasta. A principal imagem e o texto de destaque da capa remetem a esse acontecimento que chocou a sociedade brasileira e mobilizou toda a mídia nacional. Importante neste momento de análise é reafirmar que não interessa a esta pesquisa uma análise dos fatos em si, mas como a revista *Veja* tratou discursivamente os episódios em suas capas.

Como gênero discursivo, uma capa de revista é também um espaço discursivo em que marcas textuais específicas, articulam-se, referencializam-se e que, na análise da relação texto-imagem, um determinado termo ou determinada frase, dependendo de seu espaço de realização, atualizará elementos que autorizam diferentes análises, ou mesmo significações contraditórias. (BRAIT, 1996).

A capa de revista será entendida a partir de um ponto de vista histórico, social e cultural, que inclui os sujeitos e discursos envolvidos. Como *enunciado*, a situação extraverbal de produção das capas deve ser considerada, pois a “verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, mas pelo fenômeno da interação verbal, realizado por intermédio da enunciação”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.127).

Desse pressuposto, durante a reflexão, tentou-se não se perder de vista a observação da possível relação entre a capa e o contexto histórico-social em que está inserida, pois dele dependem as condições de produção e circulação dos enunciados.

Vale dizer que referente ao caso Isabella *Veja* publicou duas edições, destacando fato em duas capas e reportagens: a primeira em 09/04/2008, edição 2055.



Figura 1 – Capa *O MAL*, *Veja*, SP. Ed.Abril, 2055, 09/04/ 2008

A reportagem interna dessa edição trata do caso da morte da criança Isabella intitulada: *QUANDO O MAL TRIUNFA*.

E a segunda publicação sobre o caso (cuja capa e reportagem são o principal objeto de análise deste trabalho) ocorreu em 23/04/2008, edição 2057. A reportagem interna, aqui posteriormente analisada, referente ao episódio, intitula-se *FRIOS E DISSIMULADOS*.

Embora, como o demonstrado, a revista *Veja* tenha destinado duas edições para tratar do caso Isabella Nardoni, elegeu-se como objeto de análise apenas a capa *FORAM ELES* e sua respectiva reportagem *Frios e Dissimulados* para um aprofundamento maior de análise, o que favoreceu uma reflexão mais detalhada dos elementos linguístico-discursivos aí presentes.

### 3.1. A capa *FORAM ELES*: além das aparências



Figura 2 – Capa *FORAM ELES* – Veja, SP, Ed. Abril, 2057, 23/04/2008.

Para iniciar o registro das análises, é importante trazer o seguinte pensamento de Bakhtin: “Sem olhar extraposto é impossível falar em dialogia.”

Por que esse olhar é imprescindível para análise de qualquer produção linguística?

Machado (2005) esclarece:

Extraposição é condição ética, que levou Bakhtin a olhar as manifestações criativas da linguagem, sistematizando-as em sua estética geral. São as relações entre a ética e a estética o grande desafio que suas formulações colocam para nossa compreensão [...] Definindo, basicamente, pela múltipla focalização, o ponto de vista extraposto abrange o que está fora de um

dados campo de visão. Considerar o excedente de visão como parte da significação do signo corresponde a um processo elementar do dialogismo [...] Sem olhar extraposto é impossível falar em dialogia. (MACHADO, 2005, p.131- 2).

No momento em que a capa *FORAM ELES* foi publicada, a mídia brasileira, de modo geral, se ocupava de superdivulgar o caso Isabella Nardoni. O contexto era de comoção causada pela morte da menina. O fato era muito recente, e, apesar de o pai e a madrasta estarem presos, a investigação policial ainda estava no início. À época, boa parcela da sociedade brasileira clamava por “justiça” e condenava, pai e madrasta, os “*monstros*” “*frios e dissimulados*”, como a própria revista se refere aos dois suspeitos, em título da reportagem interna desta edição, página 84. Esse “clamor” foi mostrado pelos meios de comunicação como a *Folha de S. Paulo*<sup>8</sup>, que flagrou movimentos de populares manifestando revolta contra os acusados pela morte da criança, em frente a casa do pai de Isabella,

Esta primeira página traz os mesmos elementos que constroem composicionalmente todas as capas da revista *Veja*: o nome da revista; a logomarca da Editora Abril; o número da edição; ano; site da revista; manchete principal; manchetes secundárias; imagem destacada, enfim há um formato genérico que faz com que ela seja reconhecida por seus leitores.

Como é padrão das capas de *Veja*, nesta capa, o nome da revista é grafado em tipos de letras bastão minúsculas, em fonte Franklin Heavy. A cor que preenche o nome *Veja* varia de uma edição para outra e, nessa primeira página, a cor escolhida para preencher as letras é o cinza, com um contorno branco que dá destaque à palavra *Veja*. O grande destaque desta capa é o fundo de cor preta, que preenche quase todo o espaço, com uma incidência de um clarão sobre os rostos de Anna Carolina Jatobá e Alexandre Nardoni. Esse contraste é o grande diferencial visual da capa em relação a outras edições de *Veja*.

A assinatura da revista também é destacada por esse plano de fundo preto. No extremo direito da página, encontram-se as referências à empresa responsável por sua publicação, Editora Abril, com as indicações de edição, ano e número, além da data de veiculação e o preço unitário, na fonte arial em tamanho bem reduzido. Neste exemplar, o logotipo da empresa aparece no topo esquerdo da página.

A chamada principal *FORAM ELES* aparece no pé da página e tem as letras em caixa alta, escritas em tamanho grande, as quais são preenchidas pela cor branca, que acabam sendo destacadas pelo contraste com o plano de fundo preto. Acima da oração *FORAM ELES*, está o subtítulo (ou o início da chamada principal): *PARA A POLÍCIA, NÃO*

---

<sup>8</sup> No dia 08/05/2008, o jornal Folha de S. Paulo publicou: “PM usa até gás pimenta para conter a multidão em frente a apartamento de Alexandre Nardoni”.  
Site consultado: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/ff0805200804.htm>.

*HÁ MAIS DÚVIDAS SOBRE A MORTE DE ISABELLA*. Este subtítulo é grafado em letras menores, preenchidas pela cor amarela.

O amarelo também é usado na edição como plano de fundo das chamadas secundárias, que aparecem no alto da capa. Esse fundo amarelo também contrasta com o plano de fundo preto dessa primeira página da revista.

Quanto à fotografia de pai e madrasta, observa-se um tratamento dado a esse elemento visual: há um recorte e uma abertura do foco para os olhos do casal, que se constitui em um close fotográfico. Não há cenário de fundo; o fundo escuro encobre, oculta o que está por trás das figuras de Anna Carolina e Alexandre.

Feita a breve descrição dos elementos que compõem a capa e sem perder de vista a articulação entre os elementos verbais e visuais, são destacados, para a análise, alguns desses elementos que, pela hipótese levantada nestes estudos, podem se constituir estratégias e recursos linguístico-discursivos no enunciado jornalístico para atrair o leitor.

### **3.2. Os elementos verbo-visuais:**

#### **Dispositivos enunciativos de discurso em capa da revista *Veja***

Inicialmente, para se refletir sobre, especificamente, os elementos visuais, possíveis estratégias discursivas, recorre-se, neste momento da pesquisa, a pressupostos teóricos apontados por Dondis (1997) sobre a linguagem visual.

Conforme a autora, a ordenação dos elementos visuais “permite orquestrar e organizar os meios visuais” (DONDIS, 1997, p.29). Dondis (1997) assinala que somente a “sintaxe” visual estabelecerá sentido à leitura final de um enunciado. Dessa perspectiva, os elementos visuais que compõem a capa só podem ser entendidos dentro de uma ordenação, uma articulação que constitua sentidos ao leitor.

O principal objetivo de uma manifestação visual é a expressão, a transmissão de ideias, informações e sentimentos. Dessa forma, algumas técnicas visuais devem cumprir esse papel. O contraste é uma dessas técnicas. É o que assevera Dondis nos seguintes dizeres:

O **contraste** é aguçador de todo significado; é o definidor básico das idéias [...] Cada polaridade puramente conceitual pode ser expressa e associada através de elementos e técnicas visuais, os quais, por sua vez, podem associar-se a seu significado. [...] O ódio, como seu oposto, poderia ser intensificado por ângulos, formas retas, cores agressivas, texturas ásperas e **proporções dessemelhantes**. (DONDIS, 1997, p.121-122, grifo nosso).

Tal conceito se aplica perfeitamente à capa *FORAM ELES*, pois o plano de fundo dessa página é preenchido pela cor preta, contrastando com um “clarão” que se abre em parte dos rostos de Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, pai e madrasta de Isabella.

A parte dos olhos fica evidenciada, especialmente a de Anna Carolina, que até então era tida como principal suspeita do crime com a cumplicidade de Alexandre Nardoni.

A foto promove o destaque das figuras do pai e madrasta a um estatuto bastante significativo, tanto pela extensão ocupada no espaço da página, quanto pela tomada da câmera, que faz crer não existir nada mais além do casal para ser visto. A câmera privilegiou Alexandre e Anna Carolina num enquadramento específico. Os olhos de ambos ficam destacados por esse *close-up*<sup>9</sup>. O olhar do pai da menina é mais desviado para baixo. Os olhos da madrasta voltados para frente. O fundo preto da página, que oculta um cenário, e o clarão e o close nos olhos fazem com que o impacto do semblante dos acusados seja maior.

O olho torna-se elemento metonímico, pois é parte que parece revelar o todo. O olhar frontal e oblíquo de Anna Carolina parece direcionado para o nada. O de Alexandre Nardoni fica entre o cabisbaixo e o frontal. O olhar de ambos encontra-se desviado, como se evitasse o confronto com o do leitor.

A composição desse *close-up* nos olhos de ambos junto à frase acusativa *FORAM ELES* pode constituir o sentido de que ambos estivessem ouvindo a sentença que os condena pela morte da criança. Mas quem os condena? A que voz é atribuída tal acusação? A integração sincrética das linguagens verbal e visual na frase pode construir o sentido de cumplicidade entre enunciador e enunciatário, que pode ser considerado também um co-enunciador, se se levar em conta que é ele quem a revista deseja atrair.

A interpelação pelo olhar, por parte do enunciador, é uma forma de estabelecer uma relação de distância ou proximidade do receptor. (PINTO, 1999). Essa relação de proximidade ou distanciamento faz remissão ao pressuposto bakhtiniano de que entre os três participantes do discurso – falante, ouvinte e o ‘herói’ (tópico do discurso) – o ouvinte é definido como aquele que o falante leva em conta, a quem o discurso é orientado e que determina a estrutura do discurso.

Que proximidade – ou cumplicidade – o enunciador desta capa quer estabelecer com seu “auditório social”? Há um chamamento do autor para que o ouvinte compartilhe a sua posição axiológica sobre o acontecimento? Se as respostas ainda não estão definidas, as possibilidades de leitura da imagem do casal estão ampliadas a partir desses pressupostos. A imagem, então, abre-se para a constituição de sentidos que ultrapassam o plano da materialidade. A figura do casal configurar-se-ia, assim, uma metáfora imagética.

A organização dos elementos verbais e visuais da capa tem um caráter persuasivo, “revelando um trabalho de entoação avaliativa voltado para a indução de uma dada responsividade do interlocutor, bem como de uma sutil refutação antecipada de dúvidas e/ou

---

<sup>9</sup> Discini (2005) assim define *close up*: recurso fotográfico – enquadramento específico de uma imagem. DISCINI, N. *Comunicação nos textos*, São Paulo: Contexto, 2005, p. 114.

objeções à abordagem proposta” (SOBRAL, 2009, p.94). Sob essa ótica, não há como considerar aleatórias a escolha e organização dos elementos verbo-visuais que compõem a capa de *Veja* sobre o caso Isabella Nardoni. Não há como considerar os elementos visuais desarticulados do que é verbalmente exposto.

É admissível a ideia de que os elementos visuais – cores, formas, imagem, tamanho de letras – adquiram, em um primeiro momento, uma posição privilegiada em relação ao texto verbal; no entanto, mesmo sendo esses elementos visuais os que primeiro atraem o olhar, as palavras não são, de modo algum, menos importantes. O verbal (a chamada principal) pertence ao significado da imagem, e esta não é uma simples ilustração para a chamada principal. Há uma interdependência dos códigos. O verbal e o visual entrelaçam-se de tal maneira que a leitura ficaria incompleta se se privilegiasse um dos dois elementos. Texto verbal e imagens produzem sentidos cúmplices.

A chamada principal *FORAM ELES* e a imagem do casal se interagem para constituírem uma mensagem. Mensagem que não seria a mesma se as imagens, cores, formas utilizadas fossem diferentes das que estão na capa. Elas não são, portanto, dispensáveis para o propósito enunciativo do autor da capa. O visual não é mera ilustração, e o verbal não é também uma simples explicação do que está exposto na imagem.

A imagem da capa não é uma imagem qualquer do pai e madrasta. Há um olhar, de certa forma, coadunando com a acusação da chamada principal. Não há expressão nos rostos de ambos que demonstre revolta ou espanto. É como se os olhos revelassem o momento em que os réus ouvem a sentença de sua condenação. O semblante não revela desespero por uma prisão injusta ou dor pela perda da filha/enteada. Ou ainda: o olhar de Anna Carolina e de Alexandre, fechado num close, pode sugerir uma imagem de alguém, já condenado, que vê o mundo pelo lado de dentro de uma cela de prisão. Há, certamente, mais de uma leitura possível para se imaginar o momento ou o lugar onde estão pai e madrasta, uma vez que o plano de fundo preenchido pela cor preta oculta o que há por trás de Anna Carolina e Alexandre Nardoni. O que é pontual, no entanto, é o sentido construído pela articulação da imagem e da chamada principal: o sentido de que eles são os culpados pela morte da garota.

O clarão utilizado como técnica visual para destacar os rostos de Anna Carolina e Alexandre pode produzir um efeito impactante, intenso (apesar de efêmero) naquele que lê e vê a capa. A primeira página atinge o leitor como se fosse um relâmpago. A incidência da luz “congela” a imagem e revela não só os semblantes, mas também a frase de acusação. A analogia do clarão na capa com o relâmpago faz sentido, uma vez que o relâmpago carrega em si os três traços semânticos: luz, efemeridade e intensidade (TEIXEIRA, 2008). Na capa, a luz esclarece quem são os culpados pela morte de Isabella, o que pode gerar uma intensa revolta no leitor, mesmo que por alguns instantes.

Em uma leitura menos atenta, os efeitos causados pela capa *FORAM ELES* seriam justamente os de que a verdade fora revelada de forma intensa, rápida. Não há tempo para reflexão ou refutação. Conseqüentemente, “a informação perde sua proposta de objetividade quando os enunciados expressos nas capas se deixam permear pela subjetividade de seus emissores de modo mais ou menos explícito, de acordo com o momento e os interesses imediatos dos enunciadores – equipe/empresa”. (PUZZO, 2009, p.69).

É possível dizer, ainda, que, se a mesma imagem do casal (recortada e destacada por um clarão num fundo preto) estivesse compondo a capa com uma outra frase que não a escolhida para a chamada principal, o sentido produzido, certamente, não seria o mesmo. Assim também a frase *FORAM ELES* com uma imagem menos “construída” (ou recortada) de pai e madrasta não causaria tamanho impacto. Portanto, imagem e chamada principal da capa de *Veja* dialogam a serviço do propósito comunicativo de seu enunciador.

O destaque dado para a imagem dos acusados e para chamada *FORAM ELES* é proporcionalmente semelhante. É o verbal e o visual colocados a serviço de uma mesma mensagem: a de que eles (Anna Carolina Jatobá e Alexandre Nardoni) são os assassinos da garota Isabella. A fotografia que estampa essa primeira página de *Veja* apresenta um recorte do autor, uma segunda realidade construída.

Esse destaque à imagem do casal só é possível pelas estratégias adotadas na edição da capa: o uso do contraste (um clarão no plano de fundo preto); a escolha da cor branca para destacar as letras da frase acusativa *Foram Eles*; o tamanho dessas letras que invadem a imagem, a forma gráfica das palavras *FORAM ELES* (letras maiúsculas), as letras com seu tamanho aumentado (letras garrafais) para potencializar o discurso que o enunciador quer veicular. Enfim, todos esses elementos são organizados e escolhidos estrategicamente. Não são acessórios na capa; são essência. O significado das cores, das formas, enfim os elementos escolhidos têm determinado papel, simboliza determinada função no discurso. Enfim, os significados dos elementos verbo-visuais devem ser entendidos dentro de um conjunto; não de uma forma autônoma.

Na capa *FORAM ELES*, foto e título formam um todo indissociável. Ambos se aproximam, principalmente, pelo seu caráter hiperbólico. A foto do casal embora esteja recortada ganha uma dimensão maior pelo contraste com o fundo preto. Já, a chamada principal é grafada com letras grandes, que arrebatam a atenção do leitor, que é encaminhado a ver a imagem e a ler a frase numa articulação praticamente inevitável.

Segundo Scalzo (2006), a fotografia é o primeiro elemento que chamará a atenção do leitor, o que prende sua visão. Na capa de *Veja*, a fotografia, articulada à chamada principal, surpreende o leitor, pelo fato de vir acompanhada de uma suposta resposta que todo o país queria naquela época: quem foram os assassinos de Isabella Nardoni? A revista

responde: *FORAM ELES* – Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá. Essa mesma imagem sem o título *FORAM ELES* em outra esfera de circulação (uma exposição de arte, por exemplo) não produziria o mesmo sentido.

Lembrando muito as telas de Caravaggio<sup>10</sup> (1571-1610), especialmente o quadro “*A vocação de São Mateus*”, a oposição *claro x escuro* aparece na composição de *Foram Eles*.



Figura 3 – *A vocação de São Mateus*. Caravaggio  
Óleo sobre tela, 3,38 m x 2,48m.



Figura 4 – Capa *Foram Eles*

Na pintura de Caravaggio, o futuro apóstolo (Mateus) está numa taverna escura, cercado de homens contando dinheiro, quando Cristo ordena que ele o siga. Um foco de luz diagonal ilumina a expressão aterrada e o gesto de perplexidade do coletor de impostos.

O artista italiano usa o foco de luz em contraste com um fundo escuro como se quisesse trazer o espectador para dentro da ação. Esse parece ser o propósito também do enunciador de *Veja*. “O *chiaroscuro* captura as emoções e intensifica o impacto de cena por meio dos contrastes de luz e sombra” (STRICKLAND, 1999, p.48). . A oposição *claro x escuro* promove um efeito de instantaneidade que surpreende o espectador/leitor da tela e da capa de revista.

Na tela, o foco de luz revela detalhes como o semblante de espanto de Mateus apontando para si mesmo como se não acreditasse no chamado de Jesus. Na capa, a incidência da luz revela também detalhes do olhar de Anna Carolina e Alexandre Nardoni. A luz sobre os “personagens” permite que suas reações sejam observadas. Assim, o

<sup>10</sup> Michelangelo Merisi (de Caravaggio) nasceu em 1571 em Caravaggio, povoado próximo de Milão. O pintor mais original do século XVII veio injetar vida nova na pintura italiana após a artificialidade estéril do Maneirismo. Caravaggio especializou-se em pinturas religiosas, fazendo com que os santos parecessem gente comum e os milagres, eventos do cotidiano. (STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Trad. Ângela Lobo de Andrade, Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 47.)

congelamento da imagem e o enquadramento selecionado na tela e na capa não parecem aleatórios; ao contrário, revelam intenção.

A proximidade de composição entre a tela do século XVII e capa da revista *Veja* se dá principalmente pela presença do clarão, que coloca em destaque o que o artista do quadro e o autor da capa consideram essencial para ser visto. No quadro, destaca-se a figura de Mateus espantado com o chamado de Jesus; e na capa, a imagem do casal assustado (?) (ou com olhar de alguém que ouve a sentença de acusação; há certa obliquidade na expressão do olhar de pai e madrasta). Em ambas as produções, os elementos não essenciais são ocultados por um fundo escuro. O foco de luz que se abre nas personagens confere força dramática ao que é revelado. Segundo Dondis (1997), a luz é um elemento visual muito importante, pois todos os outros elementos visuais são revelados através dela. O tom do texto visual de capa e tela é descortinado por esse clarão de luz que se abre nas figuras humanas.

A remissão de uma imagem a outra (a pintura e a capa de *Veja*) é visível. Certamente não há como se afirmar categoricamente que o autor (equipe responsável pela autoria da capa) tenha recorrido conscientemente ao artista italiano quando escolheu a técnica do contraste; no entanto, é possível afirmar que os efeitos produzidos (ou que circulam) pelo contraste do *claro x escuro* presente nas duas produções são passíveis de serem os mesmos. Há uma intenção implícita na imagem da tela e capa que parece ser de mesma natureza: o clarão evidencia o que o autor quer que se “leia”.

Ainda sobre as telas de Caravaggio, é pertinente lembrar que o artista representou com excelência a pintura barroca italiana. O Barroco caracterizou-se pelos contrastes, pelas oposições: “No mundo dos afetos, a ‘semelhança’ envolve os contrastes, de modo a camuflar toda percepção nítida das diferenças objetivas.” (BOSI, 1982, p. 35). O contraste que caracteriza esse momento artístico se revela na tela e na capa de revista. Na pintura, inclusive, instaura-se a ambiguidade: um futuro apóstolo (Mateus, posteriormente São Mateus) sendo chamado por Jesus para sua missão cristã de dentro de um lugar tão profano como é uma taverna; na capa, a figura paterna sendo responsabilizada pela morte da filha constitui também uma situação paradoxal.

Para essa relação entre o visual da tela e o da capa de revista, cabem aqui algumas reflexões pela ótica de Lótman<sup>11</sup>. Pelo postulado do semiótico russo, “o valor das coisas é semiótico, uma vez que ele é determinado não pelo próprio valor destas, mas pela

---

<sup>11</sup> Iuri Lótman – semiótico russo pertencente à Escola de Tártu – Os primeiros manifestos de Tártu (de Lótman e outros autores) são do início dos anos sessenta. Lótman e autores da Escola de Tártu retomam o estudo da obra de Bakhtin. Entre as várias contribuições do semiótico, está a da noção de cultura como dispositivo pensante dotado de inteligência e de memória, de ordenação e capacidade gerativa. (MACHADO, I. Circuitos dialógicos: Para além da transmissão de mensagens. In: MACHADO, I (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007).

representação daquilo que representa” (LÓTMAN, 1979, p.37), e os objetos culturais têm dupla função: “ Por um lado eles servem a objetivos práticos e, por outro lado, concentrando em si a experiência do trabalho precedente, eles se constituem um meio de conservação e transmissão de informações.” (LÓTMAN, 1979, p.32). No entanto, Lótman (1979) adverte que a “informação na cultura nunca “é transmissão no espaço, mas sim **transformação no tempo.**” Os indivíduos constroem códigos culturais recodificando códigos disponíveis em outros sistemas. **“Aquele que ‘gera’ informação também a transforma.”** (MACHADO, 2007, p.63, grifo nosso). Isso graças ao dispositivo inteligente de memória. A concepção da memória cultural em Lótman é um tema complexo porque

[...] a cultura é pensada como um lugar no qual se integra a informação que se recebe do exterior – informação nova – com a que estava armazenada. Esta informação permite a cultura reconhecer e dar sentido novo ao reinterpretar o velho. A memória, portanto, não só retém ou evoca, senão que mediante uma série de operações pode esquecer o passado, redistribuir os “fatos que devem ser recordados” e criar novos conteúdos. (ARÁN, 2007, p. 152).

Machado (2007), em sua reflexão sobre um possível diálogo entre as teorias de Bakhtin e Lótman, afirma que Lótman

(...) recorrendo às formulações sobre o dialogismo formulado por Mikhail Bakhtin em suas análises sobre o circuito da responsabilidade, a abordagem semiótica da cultura toma os sistemas de signos não como mecanismos de produção e transmissão de sinais, mas como mecanismos de tradução e semiótica alimentados por uma intensa dialogia entre sistema de signos em interação no espaço semiótico da cultura. As linguagens da arte e as linguagens de outros sistemas da cultura não são, por conseguinte, mecanismos de produção e transmissão, mas sim dispositivos pensantes de produção, armazenamento e, particularmente, geradores de informação nova que, ao entrar no circuito dialógico da cultura, criam mensagens que não foram desenhadas previamente por algoritmos disponíveis no sistema, nem por isso devem ser eliminadas. (MACHADO, 2007, p.67).

Não se pode afirmar que o leitor da capa de *Veja* irá perceber essa relação entre capa e tela de Caravaggio; no entanto, não se pode negar a possibilidade dessa leitura, uma vez que a imagem de Caravaggio não deixa de ser um signo presente na memória cultural, que pode ser resgatado e transformado.

Feitas as considerações sobre alguns pontos que se tocam na produção da tela de Caravaggio e da capa de *Veja*, cabe ainda discorrer sobre a escolha do *contraste* para compor a capa de *Veja*. Sobre essa escolha, bastante pertinentes são os dizeres de Dondis (1997):

Como estratégia visual para aguçar o significado, o **contraste** não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico. Se, por exemplo, quisermos que alguma coisa pareça claramente grande, basta colocarmos outra coisa pequena perto dela. Isso é o contraste, uma organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito intenso. (DONDIS, p. 118-119, grifo nosso).

Sobre o contraste do *claro x escuro* Teixeira (2008), afirma que o preto marca limites cerca, recorta, incide sobre a continuidade do branco, correspondendo a uma oposição de conteúdo entre continuidade e descontinuidade. Na capa de *Veja*, um sentido, ao menos, pode ser instaurado, portanto, a partir dessa oposição: a imagem do casal focalizada dentro de um clarão é cercada por um *escuro* que pode ter mesmo a função de recortar, incidir o que está posto nesse clarão, ou seja, recortam-se, destacam-se as figuras de pai e madrasta para acusá-las: *Foram Eles*.

Para ler o visual, Teixeira (2008) adverte que é preciso que se considere o conteúdo submetido às coerções do material plástico (plano de expressão) e que se não perca de vista que essa materialidade também significa. A autora vale-se desse pressuposto para explicar que a leitura de um texto verbo-visual exige que se articule, na análise desse tipo de texto, plano de conteúdo e plano de expressão. Desse pensamento, não há como ler essa capa sem essa articulação entre imagem e título para que se dê conta dos sentidos que possam daí se constituir.

Além do contraste *claro x escuro* presente na capa sobre o caso Isabella, outro tipo de contraste pode ser considerado neste enunciado capaz de constituir sentido(s): o *contraste de forma*.

Se o objetivo for atrair a atenção do observador, a forma regular, simples e resolvida, é dominada pela forma irregular, imprevisível [...] a função principal da técnica é aguçar, através do efeito dramático, mas ela pode, ao mesmo tempo e com muito êxito, dar maior requinte à atmosfera e às sensações que envolvem uma manifestação visual. (DONDIS, 1997, p. 126-7).

Na capa dessa edição, a imagem de parte dos rostos dos suspeitos aparece num clarão que apresenta uma forma irregular: o rosto da madrasta aparece mais evidenciado do que o de Alexandre Nardoni. A forma desse clarão é irregular dentro de um fundo de forma regular que é o plano de fundo. Esse contraste de formas na capa torna-se “eloquente” e atrai o leitor para a imagem do casal.

Ainda sob esse aspecto, deve-se afirmar que, para a intensificação de um sentido que se queira constituir, segundo Dondis (1997) é importante entender que a supressão do superficial e desnecessário leva ao enfoque do essencial, ou seja, para se destacar o essencial, omite-se o superficial. Tal estratégia aparece na capa quando a página quase

toda em preto destaca apenas parte do rosto dos acusados. A intenção, pode-se inferir, é a de destacar quem são os sujeitos representados pelo pronome pessoal (predicativo do sujeito) ELES.

Articulando a estratégia visual da *dinâmica do contraste* usado na edição da fotografia ao verbal da manchete em tom explicitamente acusativo: *FORAM ELES*, o sentido que pode ser constituído pelo enunciatório é o de que o essencial fora desvelado: os culpados pela morte da garota *foram* revelados. O clarão que se abre em torno da figura dos suspeitos pode conduzir o leitor a constituir o sentido de que o crime fora desvendado, e os verdadeiros assassinos, descobertos. Quanto a essa interpretação, Dondis (1997) afirma que não há como desconsiderar a interpretação pessoal que pode perpassar a análise de algumas técnicas visuais, mesmo que haja uma definição consistente para ela.

Merecem destaque neste trabalho algumas técnicas que se aplicam à análise da capa de *Veja* sobre o caso Isabella:

“A **ênfase** é uma técnica visual em que o caráter da *neutralidade* é perturbado pelo realce de apenas um elemento contra um fundo em que predomina a uniformidade.” (DONDIS, 1997, p. 151, grifo nosso). É o que ocorre no *design* da capa *FORAM ELES*. A imagem dos rostos de pai e madrasta colocada em evidência é realçada por um fundo preenchido pela cor preta. Enfatiza-se o casal para incriminá-los. Há um tom hiperbólico na imagem que vai ao encontro do tamanho exagerado das letras de *FORAM ELES*.

A técnica da **opacidade** também é percebida no *design* da capa, ou seja, há um ocultamento de elementos que são visualmente escondidos pelo fundo preto. O que está por detrás daqueles rostos? Em que local estão os acusados no momento da fotografia tirada? Essas informações parecem não ter importância para o propósito do autor da capa. O que se pode observar é que a imagem principal da capa (figura 5), do pai e da madrasta da menina Isabella é resultante da utilização de recursos pós-fotográficos. O leitor não pode perceber outros detalhes das cenas, pois estes foram omitidos pela edição das imagens.

O **tamanho das letras** que formam a expressão acusativa *FORAM ELES* também chama a atenção e merece reflexão neste estudo. Como suporte teórico para análise desse aspecto tipográfico, estudos de Hernandez (2006) servem de orientação.

O autor buscou entender os critérios que uma equipe de edição de um jornal e/ou revista adota para escolher determinados tipos gráficos: é “impossível ficar indiferente aos caracteres tipográficos de textos jornalísticos e publicitários, que parecem sempre ter certas atribuições.” (HERNANDES, 2006, p.209).

No caso específico das letras garrafais em *FORAM ELES*, o tamanho do corpo de letra simula exaltação e a manchete parece reproduzir um grito de acusação. Aqui o tamanho das letras sugere uma “estratégia de arrebatamento” (idem, p.210). Grandes letras

brancas em fundo preto e fotos diagramadas em clara oposição no espaço mostram o investimento inicial na estratégia de arrebatamento.

Logo acima, em letras bem menores, preenchidas pela cor amarela, aparece a frase *Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella*. Essa técnica de se ocultar o que não se quer que seja lido pode sugerir um julgamento prévio por parte da revista e a estratégia “sensacionalista” (típica da chamada imprensa “marrom”) diante do fato. A edição da capa encaminha o leitor para a postura axiológica do autor, de julgamento sumário, mesmo que aparente recurso de objetividade se materialize em um texto pequeno (*Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella*). Esse é um recurso que salvaguarda a empresa de um eventual processo por danos morais ou calúnia. A técnica remete-nos a muitas propagandas enganosas que prometem vantagens em letras garrafais ao consumidor, mas deixa quase imperceptíveis as exigências e ônus que vêm expressos em tipos muito menores.

Soma-se a essa estratégia visual uma outra anteriormente já referida: a do *contraste*. Preenchidas pela cor branca, as letras de *FORAM ELES* se destacam quando colocadas num plano de fundo preenchido com a cor preta. O tom acusativo do enunciador fica mais evidente, destacado dessa forma, e o contraste também aí serve para constituição de sentidos que o autor da capa quer produzir, destaca-se a frase que o autor quer que o interlocutor leia. Verbal e visual são articulados para que o propósito comunicativo do enunciador seja atingido.

O branco também foi utilizado para escrever os nomes de Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, podendo-se, daí, inferir um encaminhamento para quem são ELES (os culpados pela morte de Isabella).

As diferenças, as irregularidades, substituições, redundâncias, exceções num texto verbo-visual podem significar uma práxis enunciativa, a partir da provável constituição de sentidos que promove. Na capa *FORAM ELES* o que se tem são irregularidades de formas, profusão da cor preta. A análise cuidadosa requer esse movimento de “segmentar, separar, classificar” para depois “articular, juntar”. Somente dessa forma, a leitura terá também o seu sentido. (TEIXEIRA, 2008). É uma decomposição das partes para que se entenda o todo.

Se se pensar na irregularidade da forma ou na cor isoladamente sem articulá-las entre si e entre a frase *FORAM ELES*, não se tem o sentido que os elementos articulados revelam.

Uma outra observação parece fazer sentido à análise: no projeto gráfico de uma publicação impressa, “é preciso criar uma espécie de sensação gráfica de ‘normalidade’, para justamente valorizar momentos especiais” (HERNANDES, 2006, p.190). Para que a excitação seja estimulada, não pode haver uma confusão de imagens e/ou textos na página. Essa ideia parece se aplicar perfeitamente à composição da capa *FORAM ELES*.

A terceira lei de diagramação proposta por Hernandez (2006) pode ter orientado o projeto gráfico dessa capa<sup>12</sup>. Pelo maior espaço dado ao episódio Isabella Nardoni, o sentido que pode ser construído é o de que a morte da menina Isabella importa mais que os outros fatos acontecidos no país naquele momento. Poderá haver outras inferências. Se se levar em consideração a segunda lei de diagramação também proposta por Hernandez (2006), ou seja, a de que o que está em cima no texto jornalístico tem mais valor, uma diferente leitura poderá ser feita. Dessa perspectiva, as chamadas secundárias teriam mais valor. Essa possibilidade de leitura, especificamente nas capas de *Veja*, existe e será abordada, neste trabalho, na parte que trata do diálogo entre as chamadas secundárias e a chamada principal das capas de *Veja*.

Quanto às cores, a equipe responsável pela edição da capa demonstra um cuidado grande na escolha daquelas que compõem essa página. As cores selecionadas que predominam na composição da capa são o preto, o branco e o amarelo.

Existem alguns pressupostos que servem para explicar a escolha por essa ou aquela cor dentro de um projeto gráfico.

À relação entre as cores selecionadas para capa e os sentidos que possam ser construídos a partir dessa seleção, cabe o pensamento de Bakhtin sobre a relação entre as escolhas para compor o enunciado e o destinatário desse enunciado:

[...] Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu *direcionamento* a alguém [...] A quem se destina o enunciado, como o falante (ou que escreve) percebe e representa para si o seus destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado – disto dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado. (BAKHTIN, 2006, p. 300-301)

A questão de como o enunciatário (posteriormente co-enunciador) percebe o sentido de determinada cor dentro do enunciado remete a outro conceito bakhtiniano: o do inacabamento. Os significados vão sendo construídos a partir dos pontos de vista de determinado momento sócio-histórico. Essa perspectiva imprime um caráter dinâmico aos signos. Não há o fechamento para diferentes leituras. Não há um significado acabado, pronto ou definitivo para determinada cor.

Dessa perspectiva, a cor remete ao campo dos símbolos pelo seu caráter de transcendência em relação ao objeto. Ela vai além. Ao mesmo tempo em que qualifica o objeto, participando de sua imanência, a cor tem um caráter histórico à medida que participa de outro objeto. De certa maneira, o símbolo vai adquirindo sentido ao longo da história.

---

<sup>12</sup> O quadro com as quatro leis da diagramação definidas por Hernandez (2006) é apresentado neste trabalho de pesquisa na parte de Fundamentação Teórica da Linguagem Visual.

A expressão das cores é constituída, então, pelos códigos culturais. Sendo assim, pode-se afirmar também que a ideia da cor depende da definição dada pela área de sua aplicação. Nesse sentido, a “cor-informação deve ser percebida pelos leitores com todas as intenções que ela carrega e, dessa forma, deixar de ser uma comunicação velada, subliminar.” (GUIMARÃES, 2003, p. 24)

Diante de pressupostos que garantem um enfoque discursivo às cores, o que dizer da cor preta que predomina no plano de fundo da capa *FORAM ELES?*

De imediato, a leitura feita é a de que essa cor esteja ali como metáfora do luto, da morte, uma vez que, no contexto cultural em que a capa foi publicada, é essa ideia que se atribui assim à cor preta. Segundo Kovacs (1992), a associação entre a cor preta e a morte é uma herança do paganismo. Em princípio, sua aplicação não era para significar tristeza, como hoje; essa cor demonstrava, na verdade, uma forma de medo. Ela era usada por se acreditar que, dessa forma, o fantasma do morto não reconheceria o vivo e, assim, não o assombraria. (KOVACS, 1992).

No entanto, uma análise mais atenta da aplicação da cor preta na capa de *Veja* constata que ela está aí com a função de se opor a um clarão. Por isso, o necessário cuidado de não se analisar superficial e isoladamente a cor preta, o que produziria um sentido diferente daquele estabelecido por uma análise da cor dentro do conjunto.

A cor amarela aparece na capa para, principalmente, preencher o plano de fundo das chamadas menores. Sobre a cor amarela, que se destaca na capa pelo contraste com a cor preta que preenche o plano de fundo, Guimarães (2003) afirma que, das cores primárias e secundárias, ela é a cor de maior luminosidade e por isso provoca maior atenção do leitor. Para o senso comum, ela tem mesmo esse sentido de alertar. Exemplos do cotidiano não faltam para justificar esta afirmação: o amarelo no semáforo, o cartão amarelo do juiz em uma partida de futebol... No entanto, retomando a questão do inacabamento do enunciado e do caráter cultural que perpassa também pela leitura das cores, é possível o entendimento do amarelo também com outros significados. Enfim, diferentes leituras podem ser feitas sobre as cores. Esta ou aquela leitura realizada dependerá, realmente, da sua área de aplicação, do contexto extraverbal. Por essa ótica é que se entende ser todo enunciado irrepetível. Ele nunca será apreendido da mesma forma. Em outras palavras, só se compreende o significado da aplicação de uma cor no enunciado concreto se se considerar não apenas o plano verbal, mas também o contexto extraverbal que abriga o enunciado.

Nesta capa sobre o caso Isabella, o amarelo destaca as chamadas menores que trazem assuntos referentes a problemas sociais do Brasil e Estados Unidos. Aplica-se a essa observação o pressuposto de Farina (2000): a cor exerce um efeito tríplice sobre o indivíduo, ou seja, primeiro ela é vista, depois é sentida e, por último, constitui-se em linguagem que comunica ideia. O amarelo que destaca as chamadas secundárias pode

chamar a atenção para os problemas sociais do brasileiro e do norte-americano. Observa-se que as chamadas trazem aspectos negativos dos países. Há uma crítica velada que a revista *Veja* quer comunicar ao leitor, chamando sua atenção por meio de uma cor que tem essa função: o amarelo. É o imbricamento do visual (cor amarela) e verbal (as críticas implícitas nas chamadas secundárias).

Dessa perspectiva, pode-se afirmar que na leitura das cores num enunciado verbo-visual, como são as capas de revista, a materialidade por si só é limitada para responder às questões que envolvam uma análise discursiva. Isso não significa excluir a materialidade linguística da constituição do enunciado, mas, antes, entendê-la como incompleta para a análise da produção do sentido entre sujeito e discurso. É, dessa forma, que um enfoque discursivo pode responder às determinações ideológicas imbricadas em todo dizer posto em uma capa de revista, inclusive no que se refere à utilização das cores.

Na análise da capa de *Veja*, há um elemento verbal que merece a atenção do leitor: o uso da forma verbal “*FORAM*” para compor o título da manchete principal. O verbo *ser* aparece conjugado no modo indicativo, no tempo verbal pretérito perfeito, o que, segundo a gramática normativa<sup>13</sup>, indica uma ação pontual, que realmente aconteceu, o que leva a produção de um sentido de verdade incontestável. Se o período fosse construído por um tempo verbal condicional que denotasse a dúvida, a incerteza, como é o futuro do pretérito do indicativo, (“*Seriam* eles”), certamente o tom de acusação estaria um tanto menos explicitado.

O uso de um verbo no tempo verbal condicional tem sido usado por muitos jornalistas para se resguardarem de processos por calúnia, como afirma Machado<sup>14</sup> (2008):

O condicional cabe no noticiário de casos como o da menina Isabella, atirada ou deixada cair do 6º andar em que o pai, Alexandre Nardoni, morava com a mulher. Até o começo de junho, não era certeza indiscutível a autoria do crime, já que não houve testemunhas [...] Os supostos autores, pai e madrasta, continuaram alegando inocência. Aí, sim, "supostos" porque não vistos na prática do crime que "teriam" cometido e nem foram condenados pela Justiça. (MACHADO, 2008).

Na frase *FORAM ELES*, não há destaque para quem emite tal afirmação (o autor da afirmação: [Para] **a polícia**) vem marcado num subtítulo com letras bem menores). É como se buscasse, com essa estratégia, um distanciamento da voz da polícia, uma vez que ela, quase que ocultada pela impressão em letras menores, permite que um outro assuma a voz

<sup>13</sup> “O pretérito perfeito indica um ato que já se realizou completa, pura e simplesmente. O futuro do pretérito pode também indicar aproximação, imprecisão, uma suposição, uma hipótese”. (ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica de língua portuguesa*. 40. ed. São Paulo: Saraiva, 1995, p.228-231.

<sup>14</sup> Josué Machado, jornalista que colabora com artigos publicados na revista *Língua Portuguesa*. Site consultado: <http://www.revistalingua.com.br/textos.asp?codigo=11559>. Acesso em 08/08/2009.

de acusação: *FORAM ELES*. A quem pertence a voz que acusa? À população? Ou há uma acusação dissimulada por parte do enunciador da capa? Instaure-se aí uma ambiguidade e diferentes sentidos podem ser construídos. Não há como separar as vozes no discurso, tentando demonstrar a ausência de um locutor, posto que todo discurso é dialógico e está perpassado pela presença do outro.

No título *FORAM ELES*, a entonação expressiva está presente nessa escolha frasal, pois ela é um recurso utilizado pelo autor para expressar a relação emotivo-valorativa com o objeto do discurso. A frase carregada desse “tom emocional”, desse “colorido emocional” se relaciona com o todo do enunciado, não existindo (não tem a mesma significação) fora do enunciado concreto.

### 3.3. O diálogo se estreita

Sob a perspectiva semiótica de Lótman, é necessário inserir essa imagem em sua semiosfera<sup>15</sup> para que os significados sejam compreendidos. “Este movimento em círculo retoma elementos já vistos em outras imagens como um retorno ao que foi absorvido pela consciência imagística. É o tempo do eterno retorno, que permite a atribuição de novos significados.” (TAGÉ, 2009, p.9). Pela ótica da semiótica de Lótman, os significados dos signos ficam em uma fronteira entre o conceito, a consciência histórica e a consciência imagística. (TAGÉ, 2009) e podem ser reelaborados. Dessa perspectiva, o conjunto de elementos visuais articulados aos verbais possibilita leituras diferentes, mesmo porque novos significados podem ser atribuídos (seria o que Lótman denomina como o *continuum* semiótico<sup>16</sup>). Pela perspectiva bakhtiniana, os signos se transformam em suas relações dialógicas através do tempo. Não há um esquecimento de significados anteriores; há antes

---

<sup>15</sup> Semiosfera, pela concepção de Lótman, é uma esfera sgnica que não se restringe à soma de códigos, linguagens e textos que por ela transitam. O semiótico russo a concebe como “um ambiente no qual diversas formações semióticas se encontram imersas em diálogo constante, um espaço-tempo cuja existência antecede tais formações e viabiliza o seu funcionamento, enquanto torna possível o seu próprio ciclo vital. Não é por acaso que uma das imagens mais utilizadas para representar esse espaço seja justamente uma imagem biológica, a célula e suas estruturas de funcionamento [...] Lótman entende que a dinâmica das relações em espaços configurados pelos sistemas de signos, constroem esferas produtivas de linguagem. Tais esferas conjugam, por sua vez, um espaço potencial, organizado em um *continuum* semiótico.” (RAMOS, A.V. et al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, I. (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.)

<sup>16</sup> É preciso aqui assinalar que Lótman retoma a ideia do dialogismo bakhtiniano, a necessidade do interlocutor, da outra consciência para que um texto funcione semioticamente, porque “o texto como gerador de sentido, como dispositivo pensante, necessita, para se posto em ação, de interlocutor [...] É notável que ambos investigadores (de Lótman e Bakhtin) reconheçam o texto como objeto transdisciplinar primário e como unidade significativa do tecido cultural.” Pela perspectiva semiótica de Lótman, intra e inter-relações de vários sistemas de signos criam o espaço da semiosfera, o espaço da cultura. (ARÁN, P. O. O (im) possível diálogo Bakhtin-Lótman: para uma interpretação das culturas. In: MACHADO, I. (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p.145-156).

um novo olhar, uma ressignificação do signo nas diferentes esferas em diferentes práticas discursivas.

Diante dessas possibilidades de leitura, é necessário que o leitor da capa de *Veja* esteja atento principalmente ao propósito de quem editou essa primeira página. Para isso, ele deve operar um processo de interpretação integrando a linearidade da leitura de palavras ao processo de visibilidade dos elementos que compõem a imagem principal da capa, aliado a um diálogo com formações semióticas que antecedem essa produção verbo-visual. “Daí a necessidade de se entender a produção verbo-visual dentro de um contexto. É preciso que o enunciado seja compreendido como unidade significante do tecido cultural” (Áran, 2007, p. 156).

Uma outra consideração a ser feita sobre a articulação do verbo-visual é a de que ela pode ter antecipado a leitura da reportagem interna, ou seja, o leitor pode ter sido guiado para a leitura das páginas que compõem a reportagem *Frios e Dissimulados* pelo olhar daquele que elaborou a primeira página. Como explicar esse encaminhamento?

Percebe-se que ao menos dois elementos essenciais da narrativa encontram-se presentes, verbal e visualmente, implícita e explicitamente, na capa *FORAM ELES*:

- O quê? A morte de Isabella; (fato);
- Quem? Isabella Nardoni (a vítima) e Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá (pai e madrasta – os assassinos). (personagens).

No entanto, embora o enredo já esteja apresentado, a história, ou a sinopse da história “já esteja contada” na capa (inclusive com o veredicto já dado: *FORAM ELES* – pai e madrasta – que mataram a menina Isabella), falta ainda ao leitor saber os detalhes de um “crime bárbaro” que comoveu a sociedade brasileira. O público já tem o final da história, mas ainda lhe falta saber os detalhes, os quais, pela expectativa criada pela revista, estão na reportagem das páginas internas de *Veja*, o que aguça ainda mais a curiosidade do público-leitor.

Se a capa de uma revista se atualiza também na esfera publicitária, ou seja, se ela tem a função de levar o público-leitor a comprar a revista, esta primeira página de *Veja* parece ter cumprido seu papel, uma vez que cria um forte impacto e promove expectativas no leitor para leitura da reportagem sobre o caso Isabella.

Essa capa de *Veja* remete a alguns jornais e revistas preocupados principalmente em atrair o público. Para eles, importa menos o acontecimento e mais as estratégias para despertar a curiosidade do leitor. A preocupação em agradar e atrair o leitor insinua-se com mais intensidade do que a abordagem mais séria da informação. O leitor parece ser tratado como um espectador de um espetáculo (NEVES, 2005).

Sem o esgotamento de todas as considerações possíveis sobre a articulação entre os elementos verbo-visuais da capa *FORAM ELES*, neste momento da análise, cabe dizer

que, se no plano lingüístico desse enunciado há uma acusação explícita, no plano imagético, as interferências são sutis, mas palpáveis, pois reforçam discursivamente a ideia de condenação de pai e madrasta de Isabella. O texto e a imagem formam um enunciado concreto, cujo sentido é construído e partilhado com o leitor.

É pertinente ainda à análise da capa de *Veja* o pensamento de Teixeira (2008) de que ler uma imagem é fazê-la significar. “O percurso do homem no mundo é assim mesmo: um percurso de golpear o contínuo, instaurando sentidos. O corpo que percebe é sempre um corpo já instalado num território povoado dos contrastes, interações, desvios, analogias que instituem as relações de significação construídas numa linguagem.” (TEIXEIRA, 2008, p.171).

Quanto à relação entre a chamada principal e as chamadas secundárias da capa *FORAM ELES*, optou - se aqui por uma análise à parte, até mesmo pela peculiar articulação entre elas nas capas de *Veja*.

### **3.4. A chamada principal das capas da revista *Veja* e as chamadas secundárias**

As manchetes selecionadas para serem destacadas em uma capa de revista podem, segundo Melo (1985), desempenhar um papel decisivo na formação de visão de mundo do leitor, pois

[...] saber que determinados fatos aconteceram e outros não, que determinados personagens atuaram na cena social em primeiro plano [...] constitui referencial básico para moldar a atitude coletiva. (Melo, p. 67, 1985).

Seria o que o autor chama de “anúncio publicitário” da notícia e que, de certa forma, expressa uma opinião dissimulada pelo pressuposto de que manchetes são marcadas pela objetividade. Essa objetividade é questionável “uma vez que a percepção dos fatos depende do prisma de observação.” (MELO, 1985, p.69). A posição axiológica do autor do enunciado se firma a partir mesmo da seleção da manchete que constituirá a capa de determinada edição.

Uma sociedade consumista como a em que vivemos e um sistema capitalista que dita comportamentos parecem prescrever a uma empresa editorial a publicação daquilo que será facilmente “consumido” pelo seu público-alvo. O questionável é se, ao ser atraído pela capa de uma revista, o leitor também não “consoma” valores que ele não questiona e que acaba tomando como verdadeiros.

A pergunta que surge é: “Qual seria o propósito comunicativo posto em uma manchete de uma capa de revista já no momento de sua seleção?”.

A capa de *Veja FORAM ELES* elege como chamada principal o fato da morte da menina Isabella Nardoni, tragédia que movimentava toda a mídia nacional no início do ano de 2008. Ao selecionar tal fato como matéria principal, possivelmente a inferência imediata é a de que assuntos mais sérios e importantes para o país acabem ficando em segundo plano na consciência coletiva. No entanto, nesse aspecto, as capas de *Veja* requerem uma análise mais cuidadosa e menos imediata.

*Veja*, em quase todas as suas capas, traz uma chamada principal que ocupa quase todo o espaço dessa primeira página. Acima do nome da revista, nome da editora, número da edição, vêm as chamadas menores ou secundárias.

Ao leitor menos atento, elas estão ali para simplesmente informarem sobre outros assuntos que serão abordados nas páginas internas. No entanto, a edição das capas de *Veja* parece apresentar uma arquitetura discursiva com propósitos não tão ingenuamente explicitados. Segundo Hernandes (2006), as chamadas secundárias das capas de *Veja* não compõem uma síntese dos assuntos tratados na edição. A partir dessa observação, são questionáveis os critérios para a escolha das chamadas menores para estampar a primeira página da revista.

### 3.4.1. Manchete principal e manchetes secundárias na capa *FORAM ELES*

A capa *FORAM ELES*, publicada em 23/04/2008, destacou a morte da menina Isabella Nardoni. As imagens e a manchete sobre o caso preencheram quase todo o espaço da página. As chamadas secundárias, colocadas acima, trazem as seguintes manchetes:

*COMIDA – A ameaça dos preços altos*

*ESCÂNDALO – A farrá da ONG dos socialistas em Brasília*

*ESTADOS UNIDOS – Os pobres na terra da riqueza*

Aparentemente desconectadas, “num primeiro momento, e reconhecendo a concretude dos acontecimentos, é possível afirmar que são dois eventos independentes” (BRAIT, 1996, p.63). No entanto, a presença de vocábulos como **ameaça**, **escândalo** e a expressão **pobres na terra da riqueza**, mantêm, de certa forma, uma relação semântica com os signos verbais que envolvem o episódio da menina Isabella.

Pelas palavras de Brait (1996), tal articulação promove uma sequência discursiva, uma unidade significativa, por meio da qual um enunciador dirige-se a um receptor, no caso o leitor da revista, que se constitui um “alvo”. Apesar de o leitor poder continuar percebendo

as manchetes como independentes, a ambiguidade se instala entre elas, pois se se distanciam por tratarem de eventos diferentes, se aproximam pelo tom acusativo (de denúncia) / avaliativo e pela relação semântica que apresentam. Esses elementos de aproximação entre as manchetes podem constituir um sentido de diálogo para o leitor capaz de flagrá-los e entendê-los como elementos de coesão do discurso que se quer implicitamente enunciar. Nesse ponto é importante frisar que o tratamento visual, a diagramação, as manchetes, a distribuição das matérias na página, não são aleatórios, pois fazem parte de um projeto enunciativo. (PUZZO, 2009).

Um outro aspecto a ser analisado nas duas capas é o de que as chamadas secundárias, que tratam de assuntos sociais, políticos e econômicos, aparecem na parte superior da capa. Acima até do nome da revista. Quanto ao espaço ocupado por essas chamadas, cabe trazer, a essa análise, a segunda lei da diagramação definida por Hernandez, segundo a qual “tudo o que estiver na parte de cima tem mais valor do que na parte de baixo”. O que teria valor, então, para o autor da capa? Melhor reformulando a questão: Qual o verdadeiro propósito do autor da capa: atrair a atenção para a tragédia veiculada pela chamada principal ou transmitir, ainda que implicitamente, uma crítica, nas chamadas secundárias, à situação sócio-política do país? Percebe-se que a ambiguidade se instala até mesmo se se guiar pelas leis de diagramação formuladas por Hernandez (2006). O que teria mais importância: a informação sobre a morte de Isabella Nardoni, à qual é concedido maior espaço na capa (primeira lei da diagramação), ou a crítica presente nas manchetes secundárias, dispostas na parte de cima, o que, pela segunda lei de diagramação de Hernandez (2006), tem mais valor? Mais de uma leitura é possível, portanto.

De uma perspectiva visual, o que se percebe em comum entre a manchete principal e as secundárias dessa capa é aplicação da cor amarela. O amarelo que preenche o fundo do espaço onde estão as manchetes secundárias também aparece na frase com menos destaque da manchete principal: *Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella*. Sobre a escolha de determinada cor para compor ou preencher espaço e letras no enunciado jornalístico, Guimarães (2003) afirma:

A expressão das cores é também construída sobre a estrutura de códigos [...] a recepção eficiente da informação cromática, como a contextualização da informação em veículos jornalísticos depende da contextualização da informação (GUIMARÃES, 2003, p. 21).

Nesse sentido, como previamente abordado, a ideia da cor depende da definição dada pela área de sua aplicação e do contexto em que foi usada.

No caso da capa *FORAM ELES*, a intenção ao escolher a cor amarela parece ser a de atrair a atenção do leitor para as chamadas secundárias, que, por sinal, trazem assuntos talvez mais importantes, ou decisivos, para o cidadão. Nessas chamadas são postas implicitamente opiniões do autor (empresa) sobre os fatos noticiados.

Essa relação dialógica existente necessitará que enunciador e enunciatário considerem essa articulação, caso contrário, a significação aí não ocorrerá. Assim sendo, para que o sentido seja constituído “a participação ativa do destinatário está prevista a fim de que a convivência, o partilhar de determinados pressupostos, conduza a uma visão em que os acontecimentos, ainda que aparentemente isolados, revelem suas ligações”. (BRAIT, 1996, p.69).

Ainda dentro dessa reflexão sobre o diálogo entre as chamadas principais e as chamadas secundárias presentes na capa de *Veja*, é pertinente considerar os estudos de Brait sobre uma “arquitetura” discursiva que consiste em reunir textos e imagens que isolados não são ambíguos, o que garante que a revista mantenha-se fiel a seus objetivos. Entretanto,

[...] a justaposição e a conseqüente possibilidade de analogia originam uma dupla enunciação que, para ser percebida, vai contar com a competência especial [...] de um enunciatário [...] A coexistência de dois níveis de significação implica reconhecer que mesmo num discurso tido como referencial, e num espaço em que as mensagens ambíguas não são esperadas, o enunciador pode-se dirigir ao destinatário, instaurando a dissimulação. (BRAIT, 1996, p. 72).

A capa *FORAM ELES* foi criticada por leitores mais atentos e especializados na leitura de enunciados da esfera jornalística. Alguns jornalistas e estudiosos da teoria do Jornalismo como Luis Nassif e Luis Antonio Magalhães chegaram a escrever no *site Observatório da Imprensa*<sup>17</sup> sobre o caso Isabella, tecendo severas críticas ao tratamento dado pela mídia ao episódio. Segundo esses autores, o verdadeiro papel dos meios de comunicação é contribuir para a formação de um cidadão crítico que repudia o sensacionalismo que alguns veículos teimam em apresentar.

Cabem ainda aqui as palavras de Fiorin que discute o tratamento dado pela mídia, inclusive pela capa de *Veja*, ao caso:

---

<sup>17</sup> **Observatório da Imprensa** é um website, programa de rádio e TV brasileiro cujo foco é a análise da atuação dos meios de comunicação em massa no país. O site do *Observatório da Imprensa* foi lançado em abril de 1996, tendo Alberto Dines como seu editor.

[...] Na verdade, os sofismas são estratégias de argumentação. No caso da *ignoratio elenchi*, o debatedor, incapaz de refutar a proposição do outro, muda o foco da questão, procurando desqualificar seu adversário [...] Com a *ignoratio elenchi* [...] ataca-se o outro. Diz-se que a melhor estratégia de defesa é o ataque e é isso que faz essa forma de argumentar [...] Assim, no caso do assassinato da menina Isabella Nardoni, a mídia sensacionalista, em lugar de provar que o pai e a madrasta eram culpados, imputou a eles a culpa e passou a falar da hediondez que é um pai matar uma filha. O caráter hediondo de um crime não prova ou refuta a culpa de um réu ou de um suspeito específico. (FIORIN, 2008)<sup>18</sup>

Ainda sobre a manchete principal, *FORAM ELES*, cabe a reflexão de Melo:

[...] entendemos que os títulos e manchetes se apresentam segundo dois tipos: a) os que emitem *claramente* um ponto de vista; b) os que *dissimulam* o conteúdo ideológico. Enquanto o primeiro tipo é peculiar aos jornais e revistas de combate, vinculados ou não a partidos políticos, **o segundo tipo é constante nas publicações comerciais, aquelas que se regem pela ganância, pelo lucro, ainda que pretendam ostentar uma capa de neutralidade, imparcialidade.** (MELO, 1985, p. 69, grifo nosso).

A escolha da manchete *FORAM ELES* parece ir ao encontro do que Melo (1985) ainda afirma sobre a grande imprensa que converte a informação em mercadoria:

[...] essa ambiguidade se justifica pela natureza mercantil dos jornais e revistas que ficam preocupados em não satisfazer seus leitores habituais e em não desgostar os eventuais. Essa preocupação acaba estabelecendo uma prudente duplicidade. (MELO, 1985, p.69)

### 3.5. A reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*

A proposta aqui é a de uma reflexão específica da reportagem publicada pela revista *Veja*, da Editora Abril, em 23 de abril de 2008, edição número 2057, páginas 84 a 91, cujo título é *FRIOS E DISSIMULADOS*. Convém reafirmar que a reportagem em estudo é entendida como uma *reportagem de fatos* e, por esse motivo, deveria apresentar um caráter de objetividade e imparcialidade por parte de seu autor. A escolha do episódio da morte de Isabella Nardoni justifica-se pelo tratamento dado pela mídia ao assassinato. A abusiva veiculação de informações, pelos meios de comunicação, sobre o fato foi notória.

Para início de análise, é importante ressaltar que uma das características de uma reportagem de fatos, segundo Lopes-Rossi (2008), é a sua publicação “no calor dos acontecimentos”, para que não se perca o interesse do leitor pela matéria. O texto *FRIOS E DISSIMULADOS* também foi publicado neste momento “quente”, que caracteriza a

<sup>18</sup> Revista Língua Portuguesa: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11541>. Acesso em 11/9/2009.

publicação deste tipo de reportagem. Veiculada em *Veja*, uma revista de grande circulação nacional, nesse momento “quente” a reportagem foi lida, certamente, por um público muito grande, principalmente por ter sido aquele um acontecimento que chamou muito a atenção das pessoas.

Priorizando a articulação entre os elementos verbo-visuais, foram analisados alguns dos principais elementos que compõem a reportagem: o título; o subtítulo; dois excertos do texto; a legenda da segunda fotografia e as ilustrações.

Chama a atenção o título *FRIOS E DISSIMULADOS*, que, em letras garrafais, é pontual: pai e madrasta da menina Isabella são *pessoas frias e dissimuladas*, adjetivos que bem caracterizam aqueles capazes de cometer um assassinato.

Partindo do pressuposto de que no jornalismo o mais importante vem em primeiro lugar, um título como este encaminha o leitor para a posição defendida pelo autor, ou para o efeito de verdade que se quer produzir. Não há um mecanismo linguístico, como um sinal de interrogação, por exemplo, que sugira alguma dúvida ou incerteza ao leitor.

Na expressão *FRIOS E DISSIMULADOS* que compõe o título, não há como dizer que o autor aqui manteve alguma neutralidade diante do fato. Pode-se inferir por esse título, um julgamento prévio dos suspeitos, visto que não predomina na expressão o caráter informativo, que deve caracterizar um texto jornalístico. O título, composto por dois adjetivos subjetivos, tende a uma posição de julgamento. O processo enunciativo parece estar carregado de juízo de valor.

O subtítulo *Pai e madrasta mataram Isabella, numa seqüência de agressões que começou ainda no carro, conclui a polícia* vem escrito em letras em tipos bem menores do que o título. Grande parte da frase tem um tom acusativo. A primeira oração *Pai e madrasta mataram Isabella* pontua o tom de acusação, que só se desfaz com a última oração: *conclui a polícia*. Esta última oração vem proteger a revista de possíveis processos judiciais. A introdução de uma nova voz pelo discurso indireto apenas no final do subtítulo revela uma estratégia discursiva adotada para que o autor da reportagem oculte seu ponto de vista sobre o fato.

Devido à extensão da materialidade que compõe a reportagem *Frios e Dissimulados* (a reportagem ocupa oito páginas da edição), foram necessários alguns recortes do texto. A seleção de três excertos da reportagem deu-se pelas escolhas lexicais e pelo modo como foram organizados, os quais chamaram a atenção nesse trabalho.

O **primeiro excerto ou recorte** refere-se ao primeiro, segundo e terceiro períodos da reportagem (páginas 84-5).

**Primeiro período:**

***O “monstro” que matou a menina Isabella e que seu pai, Alexandre Nardoni, em carta divulgada pela imprensa, prometeu não sossegar até encontrar estava, afinal, diante do espelho.***

Esse primeiro período funciona como se fosse um *lead* da notícia, ou seja, ele traz, resumidamente, respostas para as perguntas *Quem? O quê?* Respondendo às perguntas, tendo por base este período, o que temos é a condenação de Alexandre Nardoni pela morte de sua filha Isabella.

Cabe, neste ponto da análise, retomar o pensamento de Bakhtin sobre os processos de referência ao discurso alheio:

**Todas as análises sintáticas do discurso constituem análises do corpo vivo da enunciação; portanto, é ainda mais difícil trazê-las a um sistema abstrato da língua.** As formas sintáticas são mais concretas que as morfológicas ou fonéticas e são mais estreitamente ligadas às condições reais da fala. (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 2006, p. 146, grifo nosso).

Assim, a questão da citação do discurso do outro deve estar ligada à da enunciação. A enunciação não é monológica, individual. O diálogo que se instaura entre as vozes que permeiam o enunciado conduz a uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso. Há, segundo esse viés, “*uma recepção ativa do discurso de outrem*” – (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006) e tal fato deve ser levado em conta para a análise do excerto recortado.

O autor possui uma ideologia que pode não estar declarada no texto, mas que pode ser firmada dissimuladamente pela escolha da forma da citação do “discurso de outrem”. O sujeito que transmite o discurso alheio, portanto, legitima sua ideologia através da fala do outro. A forma como o autor se reporta à fala do “personagem” não é, portanto, gratuita.

Deve-se considerar ainda, na análise dos processos de referência ao discurso de outrem, o pensamento de que todo enunciado é marcado dialogicamente pelo outro, “na medida em que se constitui sempre numa forma de reação-resposta (de concordância e discordância, parcial ou total, de acréscimo, exclusão, ironia, exaltação, ódio, alegria, medo etc.) à palavra do outro”. (CASTRO, 2009, p.121).

Partindo-se dessas ideias é que se observa, nesse primeiro excerto, o *estilo pictórico* como orientação da dinâmica entre o contexto narrativo e o discurso citado. Nessa orientação, o discurso do outro pode ser permeado por entoações próprias do autor, as quais se dão sutilmente. Nessas sutilezas, o autor apaga as fronteiras que o separam do discurso de outrem, colorindo-o com suas entoações o seu encantamento ou o seu desprezo pelo outro. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1929/2006).

Desse pensamento, parece pertinente uma observação quanto ao uso das aspas neste período. A presença das aspas para marcar diretamente uma palavra do discurso do pai não parece ter só a intenção gramatical de separar discursos direto e indireto. A justificativa possível para o uso das aspas em “*monstro*” é a de se desejar estabelecer um tom irônico à fala de Alexandre Nardoni. O que se percebe aí é **discurso indireto analisador da expressão**, ou seja, há uma *coloração* que o autor pretende dar à fala do outro, uma vez que Alexandre Nardoni era o “*monstro*” que *estava, afinal, diante do espelho*. Por essa variante, o autor pode firmar sua posição ideológica.

Na construção do excerto, predomina o discurso indireto. Aparece, no entanto, no interior do discurso indireto, a expressão “*monstro*” indicando não só a fala do pai, mas também o seu sentimento (verdadeiro ou não). A essa variante do discurso indireto, Bakhtin/Volochínov irão chamar de terceira variante do discurso indireto ou **discurso indireto impressionista**. É o tipo de variante usada essencialmente para o discurso interior, para expressão dos pensamentos e sentimentos do personagem. Ela ficaria a meio caminho da variante analisadora de conteúdo e a da analisadora de expressão, uma vez que, em alguns momentos apresenta objetividade para efetuar a citação da fala do outro; em outros, se percebe mais a ironia do autor.

Uma escolha linguística que chama a atenção nesse período é a do advérbio “afinal”. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (1975), a palavra *afinal* significa:

*Adv. 1. Por fim; finalmente; afinal de contas. 2. Em conclusão; pensando bem; afinal de contas.*

Como se vê, são todos significados que encaminham para culpabilidade de Alexandre Nardoni. Se se optasse por um outro advérbio, como exemplo “possivelmente”, o sentido construído não seria o mesmo determinado pelo advérbio *afinal*. Assim, o autor-criador apresenta os fatos de forma recortada e selecionada pelo viés do autor-pessoa.

#### **O período seguinte:**

***E a mulher, que também em carta afirmou ser a criança “tudo” na sua vida, ajudou a matá-la com suas próprias mãos.***

A conjunção *E*, que inicia este segundo período, carrega a ideia de adição da participação da madrasta no crime, sendo ela a principal protagonista, como se afirma na expressão *com suas próprias mãos*.

Também aqui a fala aparece predominantemente pelo discurso indireto, e apenas a palavra “tudo” vem marcar diretamente a fala da madrasta. O efeito irônico se instaura. Sobre a instauração desse efeito irônico, Brait (1996), fundamentada por uma perspectiva teórica que entende e aceita *texto* e *discurso* como processos que implicam produção e recepção – sujeitos envolvidos numa interação, afirma que só ocorrerá ironia se o

destinatário compartilhar deste discurso, caso contrário não há a interação. O destinatário é entendido como um *parceiro* que tem uma função ativa no discurso irônico.

No terceiro período da reportagem há a seguinte afirmação:

***Tal é a conclusão a que chegaram os responsáveis pelo inquérito policial que apura o assassinato de Isabella Nardoni.***

Somente nesse período a jornalista apresenta a voz do responsável por tais acusações: *a polícia, os responsáveis pela investigação*. Dessa forma, ela se salvaguarda de processos judiciais. É a mesma estratégia discursiva utilizada para o título e subtítulo.

Os sentidos possivelmente produzidos neste recorte não são resultado apenas de escolhas lexicais, sintáticas ou fonéticas. A enunciação aí se dá principalmente porque os sentidos são também construídos pelos elementos extraverbais, entre os quais está presente a finalidade do enunciador da reportagem.

A estratégia discursiva é a mesma usada na capa, *FORAM ELES*, a autor primeiro acusa, o impacto inicial marca o leitor. Somente depois o locutor se salvaguarda apresentando quem são os responsáveis pela afirmação.

O **segundo recorte** escolhido para análise é o que narra resumidamente a possível cena do crime (página 86):

*Segundo os investigadores e os peritos, ela **foi** espancada e asfixiada pela madrasta no interior do veículo. Como sangrava ao chegar ao prédio, o casal **usou** uma fralda de pano para embrulhar e levar a menina desacordada até o apartamento, evitando, assim, que o sangue pingasse no chão da garagem e do elevador. No apartamento, o casal **discutiu** sobre o que fazer com Isabella. Por acreditarem que ela estava morta, ambos **chegaram** à decisão de simular um assassinato cometido por um invasor. O rosto sujo de sangue da menina **foi** limpo com uma toalha. Nardoni, então, **cortou** a tela de proteção da janela de um dos quartos e **arremessou** a filha para a morte. Quando **foi lançada**, Isabella estava viva, em estado de letargia por causa da asfixia sofrida no carro. Em seguida, o casal **deu** início a seu espetáculo de **frieza e dissimulação**. (grifo nosso)*

Neste trecho, a autora inicia a descrição explicitando a voz de quem acusa o pai e a madrasta: *Segundo os investigadores e os peritos*. Com esta afirmação, há uma preocupação da jornalista em dar ao texto um efeito de neutralidade. No entanto, ao sequenciar as ações do assassinato, foram utilizados verbos no tempo do pretérito perfeito, do modo indicativo, a saber: **foi [espancada]; usou; discutiu; chegaram; foi; cortou; arremessou; foi [lançada]**, o que dá a ideia de que as ações narradas realmente ocorreram. A jornalista opta por esse tempo verbal num momento da investigação em que não havia réus confessos e nem testemunhas da autoria do crime. À luz da teoria

bakhtiniana, pode-se afirmar que esta escolha de tempo verbal não se trata exclusivamente de uma forma linguística, mas principalmente de uma forma enunciativa. Há um efeito de sentido provocado por esta escolha de forma verbal. O interlocutor pode ser “arrebatado” pelo propósito comunicativo da jornalista e da equipe de edição de *Veja*. O que caberia neste texto seria o uso do condicional tempo verbal futuro do pretérito do indicativo e/ou forma verbal hipotética do subjuntivo.

Cabem aqui as palavras de Brait sobre essa escolha linguística:

Tanto as palavras quanto as idéias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado. (BRAIT, 1996, p. 14-5).

Observa-se no excerto a predominância do discurso indireto para apresentar a dinâmica entre o contexto narrativo e o discurso citado. O discurso indireto é mais suscetível a uma série de matizes e nuances trazida pelo autor ao discurso do outro. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006).

A variante de discurso indireto empregada nesse excerto é a do **discurso indireto analisador da expressão**, a qual, como já afirmado anteriormente, pode apresentar um tom valorativo do autor.

Embora no excerto sejam atribuídas afirmações feitas aos “*investigadores e peritos*”, duas passagens do excerto merecem maior atenção:

(1) [...] o casal **discutiu** o que fazer com Isabella;

(2) [...] ambos **chegaram** à decisão de simular um assassinato cometido por um invasor.

O que se tem aí é o discurso indireto e as formas verbais *discutiu* e *chegaram*, que podem ser classificadas como verbos de elocução (*dicendi*, de dizer), uma vez que enunciam implicitamente a fala dos personagens (Anna Carolina e Alexandre): eles “discutiram” (*debateram*, *questionaram*) sobre o que fazer com Isabella e *ambos chegaram à decisão* (*decidiram*) simular um assassinato. Ainda que essa citação da fala do casal tenha sido construída, num primeiro momento, pelos *investigadores e peritos* a citação do discurso alheio da forma que foi feita pode definir o sentido a ser construído pelo leitor.

O discurso indireto não consegue trazer literalmente os elementos *emocionais* e *afetivos* do falante para o discurso. Há no excerto os verbos *dicendi* “discutir” e “chegar à decisão” (*decidiram*) pressupondo uma atitude de nervosismo do casal por terem que resolver o que fazer com a menina morta.

Nesse excerto, o que chama também a atenção é como a jornalista o finaliza: com os substantivos *frieza* e *dissimulação*. Tais substantivos fazem remissão direta ao título dado à

reportagem: *FRIOS E DISSIMULADOS*. Estabelece-se aí um diálogo entre título (início) e a frase final (fim) da reportagem. Há claramente um juízo de valor que se manifesta no uso dos adjetivos subjetivos *FRIOS* e *DISSIMULADOS* e no emprego dos substantivos abstratos: *FRIEZA* e *DISSIMULAÇÃO*. Esse emprego dos substantivos no final do texto poder construir um sentido de confirmação do que se afirma no título.

### **Terceiro e último recorte do texto da reportagem:**

Neste excerto, são apresentadas algumas características de Alexandre Nardoni (páginas 86-7)

*Alexandre Nardoni, de 29 anos, sempre teve uma vida confortável. Quando era estudante de faculdade, tinha um Vectra último modelo, comprado pelo pai, e uma moto Honda CBR 900 RR (hoje avaliada em 60 000 reais). Era dono de uma concessionária de motos e fazia estágio no escritório do pai, o advogado tributarista Antonio Nardoni. Apesar de ter se formado em direito em 2006 pelas Faculdades Integradas de Guarulhos, Nardoni ainda está impedido de exercer a advocacia, já que fracassou nas três tentativas de passar no exame da OAB: em abril e em agosto de 2007 e em janeiro deste ano. Em todas as ocasiões, foi reprovado ainda na primeira fase das provas. Nardoni se apresentava como “**consultor jurídico**” e dizia trabalhar no escritório de Antonio Nardoni, localizado no bairro de Santana, Zona Norte de São Paulo. Mas tanto o funcionário do prédio onde fica o escritório quanto um vizinho de porta do advogado afirmaram nunca ter visto Alexandre Nardoni por lá. Amigos dizem que o sustento do rapaz e de sua família ainda provinha do pai. O apartamento na Zona Norte de São Paulo em que Nardoni morava com a mulher e os dois filhos – com três quartos, piscina, sauna, quadra poliesportiva e sala de ginástica, avaliado em 250 000 reais – também foi presente de Antonio Nardoni. (grifo nosso)*

Há, para esse excerto, alguns olhares possíveis para se investigar uma provável “arquitetônica” discursiva na caracterização de Alexandre Nardoni, construída mais pelo viés do autor-pessoa e menos pelo jornalista de uma reportagem de fatos, profissional que pressupostamente deve ocupar a posição de imparcialidade. Ante a diversa possibilidade de análise dos elementos do excerto, a reflexão vai se ater aqui à forma de se reportar ao discurso alheio, no caso o de Alexandre Nardoni.

Neste recorte, em determinado momento, aparece de modo direto a fala de Alexandre Nardoni. Essa fala vem destacada pelo uso das aspas. Antes dessa reprodução direta, tem-se a forma verbal *se apresentava* funcionando como verbo *dicendi*. Se se analisar isoladamente as aspas e a forma verbal de elocução, não se pode afirmar que haja algum juízo de valor na breve citação do discurso do outro. No entanto, pela perspectiva bakhtiniana, a análise baseia-se não numa sintaxe simplesmente gramatical, abstrata, mas na ideia de uma **sintaxe enunciativa**.

A fala de Alexandre Nardoni se apresentando como “*consultor jurídico*” emerge de um discurso indireto. O discurso citado destaca-se pelo uso das aspas.

“Entretanto, fica perfeitamente claro para nós que uma infiltração profunda das entoações do autor no discurso direto é quase sempre acompanhada por um enfraquecimento da objetividade” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 172).

Essa variante do discurso direto é denominada por Bakhtin/Volochínov de **discurso direto esvaziado**, ou seja, a descrição antecipada do personagem em relação à sua fala pode desmontá-lo. “A caracterização objetiva do herói, feita pelo autor, lança espessas sombras sobre o seu discurso direto”. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.173). Como isso ocorre no excerto?

A jornalista vai construindo uma imagem negativa do profissional Alexandre Nardoni e, quando este se apresenta como “consultor jurídico”, sua fala fica desacreditada, *esvaziada*. Seguida à fala de Alexandre, registra-se o discurso indireto reportando-se à citação da fala do funcionário e vizinho do prédio onde Alexandre dizia trabalhar, negando que o tenha visto lá: *Mas tanto o funcionário do prédio onde fica o escritório quanto um vizinho de porta do advogado afirmaram nunca ter visto Alexandre Nardoni por lá*. Essa fala imediatamente após a de Alexandre, acaba dando às aspas uma função além daquela de simplesmente marcar o discurso direto, mas, principalmente, a de construir um sentido irônico.

Poder-se-ia também afirmar que o discurso direto presente no excerto pode ser classificado como **discurso antecipado e disseminado oculto**. Esse tipo de variante vai constituir o que os autores chamam de *interferência discursiva* (um encontro de vozes). São dois discursos que se entrecruzam: o do narrador e o do personagem. Há um embate de discursos.

A reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS* apresenta cinco fotos com legendas. Não seria possível analisar detalhadamente todas essas legendas. Elegeu-se, então, para análise a que acompanha a segunda fotografia.

A legenda de fotos jornalísticas tem, a princípio, a “função de indicar ou ampliar a significação daquilo que a acompanha”. (FARIA, 2001, p.226). No entanto, além dessa função prática, a legenda protege o jornal de eventuais processos contra fotografias consideradas ofensivas pelos fotografados. A imagem pode sugerir diferentes significados ou ter diferentes propósitos, que podem ser o de criticar ou emitir uma opinião sobre o fato. A legenda pode neutralizar uma imagem ofensiva. Por esse motivo, muitas vezes, a imagem da foto jornalística e sua respectiva legenda parecem contraditórias ao leitor.

Vale aqui trazer a ideia de Pinto (1999) sobre a necessidade de se atribuir à imagem uma legenda verbal para que predicados sejam atribuídos a essa imagem.

Filipe Araújo/AE



**"ASSASSINOS!"**  
**Sob gritos e xingamentos da multidão,**  
**Anna Carolina e Nardoni saem para**  
**depor**

Figura 5 – Segunda fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS* e legenda

Na legenda da segunda fotografia da reportagem, que aparece na página 86 da reportagem, o que vem destacado é a palavra: “ASSASSINOS!”. Escrita em letras maiúsculas e em uma cor de destaque (amarelo), a palavra vem marcada por dois sinais de pontuação: as aspas e o ponto de exclamação.

Em seguida, em um texto com letras em tipo menor e em preto, vem a afirmação: *Sob gritos e xingamentos da multidão, Anna Carolina e Nardoni saem para depor.* A imagem da fotografia é dos dois acusados, cujos semblantes sugerem medo, choro.

O ponto de exclamação é um sinal de pontuação pouco usado nos textos do jornalismo informativo; no entanto, aqui ele sugere o clamor de justiça que grande parte da sociedade, naquele momento, exigia. As letras em tipo maior podem insinuar um grito. (HERNANDES, 2006, p. 210). As aspas são usadas estrategicamente para salvaguardar a empresa, visto que cabe a argumentação de que elas marcam a fala da *multidão*. Novamente, a estratégia de primeiro apresentar acusações como se partissem do enunciador da reportagem e, em seguida, apontam-se outras vozes responsáveis por essas acusações. A legenda dialoga com a imagem de Anna Carolina e Alexandre Nardoni: os “assassinos” de que fala a legenda são mostrados pela imagem. Observa-se na imagem um enquadramento maior para as pessoas, mais ainda para Anna Carolina. O cenário fica em

segundo plano. Da mesma forma, a expressão “Assassinos” da legenda se destaca em relação ao texto que a acompanha.

Quanto às fotografias da reportagem, selecionou-se a primeira para análise, principalmente por ser a maior e chamar mais a atenção do leitor.

A fotografia jornalística, sendo uma imagem, não é a realidade, é uma representação, uma construção de uma realidade. (FARIA, 2001). Ela é, então, um recorte de um momento, já que passa por muitos mediadores. O que chega ao leitor é uma versão do fato.

Kossoy apresenta um enfoque sócio-histórico para a fotografia:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. **Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos** (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada. (KOSSOY, 2002, pág.22, grifo nosso).

Entendida dessa perspectiva, a fotografia acontece na reportagem como elemento que significa a trama histórica em que está enredada. Charaudeau (2007) aponta também esse caráter histórico da fotografia quando afirma ser ela a que fixa melhor nas memórias os dramas da vida.

Para a leitura de uma fotografia jornalística, é necessário analisar os elementos formais a partir de metodologia bem fundamentada, no entanto, a análise aqui realizada não é tão aprofundada, mas pode se constituir ponto de partida para outras leituras.

montagem sobre ilustração Davi Calil e reprodução



Figura 6 – Primeira fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*

Na primeira foto da reportagem, aparece a imagem do casal Nardoni e da menina Isabella. No alto da imagem, vem a informação: a foto é uma montagem sobre ilustração. A escolha de uma fotomontagem já revela o estilo do enunciador e pressupõe um tom valorativo do enunciador, uma vez que as fotomontagens tentam manipular o caráter documental de um texto jornalístico e “assinalam o fim da pureza do fotojornalismo” (GUIMARÃES, 2003, p. 78). A própria montagem da foto sugere uma preocupação do enunciador em persuadir um destinatário presumido. É o que Hernandez chama de “foto plástica”.

“A foto plástica é a que mais expõe o fotógrafo como enunciador. Há um forte sentido de ‘autoria’ da foto, de um ponto de vista subjetivo. [...] O leitor é convidado a uma interpretação mais pausada, elaborada.” (HERNANDES, 2006, p. 221).

Hernandes (2006) afirma que uma estratégia persuasiva do fotojornalismo é a escolha de uma foto que transmita as ideias expressas na reportagem. A foto não é um mero registro da realidade, mas uma espécie de resumo das ideias expressas em todo o texto. É a chamada “foto de síntese”. A foto aqui analisada pode ser assim considerada, uma vez que traz os três principais envolvidos no acontecimento. Há na imagem o tom de acusação que parece permear toda a reportagem, já que aparecem as figuras do pai e da madrasta com o olhar cabisbaixo e assustado.

Considerando a montagem das imagens, pode-se afirmar que, numa mobilidade de papéis, o interlocutor passa a ser um co-enunciador ao construir sentidos diferentes para a montagem feita. É possível “ler” a mensagem de que os traços do desenho remetem à técnica do “retrato falado” de supostos assassinos. Outra provável leitura a ser feita é a de que a foto traz a ideia de ambiguidade. O leitor pode entender a fotomontagem como uma expressão de incerteza do que é ficção e o que é realidade no caso Isabella.

A observação de Sontag (2003) sobre o papel do fotógrafo como “verdadeiro espião”, observador privilegiado da dor alheia, parece fazer sentido a essa fotomontagem, que ocupa quase duas páginas da reportagem. O poder da imagem reside na composição da fotografia. A imagem da criança sorrindo, ingênua, no centro, contrapõe-se a dos prováveis responsáveis por sua morte: seu pai e sua madrasta, que aparecem com um olhar entre o triste e o cabisbaixo. Um olhar oblíquo?

A primeira “lei” da diagramação, aponta que o “valor de uma unidade noticiosa é proporcional ao espaço a ela concedido. Dar mais espaço valoriza [...] Por exemplo, se as fotos ocupam mais espaço, somos comunicados de que as imagens estão sendo mais valorizadas.” (HERNANDES, 2006, p.191).

A reportagem *Frios e Dissimulados* apresenta uma série de catorze quadros com **ilustrações** sobre o *crime passo a passo* (título dado pela revista à sequência das ilustrações). A sequência desses quadros inicia-se na página 86 e encerra-se na página 91.

As ilustrações são assinadas por David Calil, mesmo autor da fotomontagem analisada anteriormente neste trabalho.

Não foi selecionada uma ilustração específica para ser analisada. A análise dos quadros com as ilustrações é mais geral, porém, visando sempre aos objetivos da pesquisa, não se perde de vista também nas análises das ilustrações o rastreamento das marcas e estratégias linguístico-discursivas que possivelmente estiveram a serviço de um viés ideológico.

Há uma série de elementos que podem ser analisados na ilustração de uma reportagem: cores, linhas dominantes, ângulos, luz, entre outros. Entretanto, o que se pretendeu aqui não é exatamente essa análise técnica e detalhada, mas, sim, o estabelecimento de um possível diálogo entre as ilustrações com o que está além do palpável.

Inicialmente, é importante ressaltar o tom acusativo sugerido em todo o texto das figuras. O título já traz uma afirmação pontual para o leitor: *O crime passo a passo*. Há também dois subtítulos acompanhando todos os catorze quadros das ilustrações: *FATO* e *EVIDÊNCIA*. Ao pontuar os quadros com esses substantivos, não é dado espaço para uma possível contraprova. Essa também parece ser uma estratégia persuasiva de arrebatamento. Não é proposto ao leitor nenhum modo de pensamento diferente do apresentado.

Soma-se a essa estratégia também o fato de que, em todos os textos das ilustrações, há a predominância do uso do tempo pretérito perfeito, modo indicativo, sugerindo a certeza de que pai e madrasta assassinaram Isabella.

As ilustrações apresentam uma vantagem em relação ao texto na hora de arrebatá-lo o leitor. “Pessoas resistem ao esforço de ler: isso significa trabalho. [...] Então, quanto mais informação puder ser acondicionada sem usar palavras, melhor.” (HERNANDES, 2006, p.215). Partindo desse pressuposto, parece inquestionável o poder persuasivo das ilustrações nessa reportagem.

As ilustrações de *Frios e Dissimulados* são permeadas pelo ponto de vista de seu enunciador, pois, feitas à mão, via computador, representam figuras e situações que “carregam” o estilo e o propósito comunicativo de quem as produziu.

Se considerarmos o princípio, aqui adotado, que até mesmo uma fotografia expressa uma *segunda realidade*, o que dizer de imagens produzidas por um ilustrador? Por que “filtro” passou cada traço, linha, forma das ilustrações da reportagem? A essa reflexão parece pertinente a ideia de que “Não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular [...] Sempre que tentamos dar conta da realidade empírica, estamos às voltas com um real construído, e não com a própria realidade.”

(CHARAUDEAU, 2007, p.131). Por esse viés, são tomadas aqui as ilustrações que compõem a reportagem *Frios e Dissimulados*.

Cabe trazer à análise dessas ilustrações a primeira e segunda leis da diagramação definidas por Hernandez (2006). Segundo a primeira lei, os elementos da reportagem que ocupam a maior área são os mais valorizados pelo enunciador. Por essa perspectiva, pode-se afirmar que as ilustrações recebem destaque, uma vez que preenchem seis das oito páginas da reportagem *Frios e Dissimulados*.

A segunda lei de diagramação (HERNANDES, 2006) aparece na disposição das ilustrações, uma vez que elas estão todas na parte superior das páginas, ocupando, inclusive, mais da metade de cada página. O que interessa saber é se há e qual é o ponto de vista que permeia as ilustrações.

Mais propensas a revelar o ponto de vista do autor do que as fotografias, as ilustrações desta reportagem são apresentadas de modo muito semelhante às histórias em quadrinhos. Há uma “roteirização” das (prováveis) cenas do crime. A explicação para essa composição pode ser dada pela seguinte afirmação de Charaudeau:

[...] a reportagem deve adotar um ponto de vista distanciado e global (princípio de objetivação) e deve propor ao mesmo tempo um questionamento sobre o fenômeno tratado (princípio de inteligibilidade). É por isso que recorre a diversos tipos de roteirizações, utilizando recursos designativos, figurativos e visualizantes da imagem para, por um lado, satisfazer às condições de credibilidade da finalidade de informação [...], por outro, satisfazer às condições de sedução da finalidade de captação (dramatizações destinadas a tocar a afetividade do espectador). (CHARAUDEAU, 2007, p. 221- 2).

O questionável dentro de uma reportagem de fatos, pressupostamente objetiva, é como se dá essa “sedução da finalidade de captação”. A objetividade da reportagem jornalística parece se perder nas estratégias de “sedução”.

### O crime passo a passo

Ilustrações

Davi

Calil



**FATO:** Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, acompanhados dos dois filhos e de Isabella, participaram de uma festa no prédio onde moram os pais de Anna Carolina, em Guarulhos. A comemoração se deu por volta das 21 horas no salão de festas. Em dado momento, Nardoni se enfureceu com o que seria uma má-criação de Isabella. Gritou com ela e lhe deu um safanão. A menina caiu no chão. Ainda nervoso, ele disse à filha chorosa: "Você vai ver quando chegar em casa"

**EVIDÊNCIA:** câmeras do prédio dos pais de Anna Carolina registraram imagens de Isabella brincando na festa. A agressão de Nardoni foi presenciada por convidados que prestaram depoimento à polícia

Figura 7 – Primeira ilustração da reportagem *Frios e Dissimulados*

Uma outra constatação que chama a atenção nas ilustrações são os desenhos que representam Alexandre e Anna Carolina. Os semblantes de ambos são desenhados como se tivessem enraivecidos. Mais uma vez, se insinua um tom acusativo da reportagem.

O aspecto de movimento das ilustrações – as figuras, principalmente a do pai, parecem movimentar-se bruscamente – fisga a atenção do leitor, que pode ser persuadido a assumir uma atitude responsiva diante do que é posto pelo enunciador.

Apesar da brevidade desta análise, o que se pretendeu aqui foi uma reflexão sobre o diálogo estabelecido entre as ilustrações, o propósito comunicativo do enunciador e a possível atitude responsiva do interlocutor.

### **3.5.1. Ainda o diálogo estabelecido pela linguagem verbo-visual: Imagem e palavra caminhando juntas em *FRIOS E DISSIMULADOS***

Se os elementos verbais e visuais selecionados para compor a reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*, em si mesmos, já revelam uma posição assumida pela equipe de reportagem em relação à autoria do crime cometido contra a garota Isabella Nardoni, a articulação desses elementos evidenciam ainda mais esse posicionamento e intenção de encaminhar o leitor para tal leitura.

Mais uma vez, a análise dos recursos verbais e visuais deve ser orientada pela perspectiva de que a diagramação, o projeto gráfico da página, a maneira de colocar as informações verbais e visuais nesse espaço podem determinar os sentidos estabelecidos pelo enunciador para determinada leitura. No caso da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*, também o princípio norteador é o do diálogo entre texto e imagem.

Cabe aqui o registro de Brait :

Em determinados textos ou conjuntos de textos, artísticos ou não, a articulação entre os elementos verbais e visuais forma um todo indissolúvel, cuja unidade exige do analista o reconhecimento dessa particularidade. São textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva. (BRAIT, 2009, p.143).

Ainda que se considere que a reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS* é impressa, seu projeto discursivo se revela constitutivamente verbo-visual. Nas páginas que compõem a reportagem, há um número significativo de elementos visuais, que, pelo espaço ocupado, chamam a atenção do leitor. Entre os elementos visuais, as fotos são bastante destacadas.

A seleção de fotografias e sua sequência, as legendas das fotos, as ilustrações e seus títulos já revelam um planejamento por parte do enunciador para uma leitura direcionada. Em uma reportagem com fotografias, é importante que se perceba a sequência dada a elas. Quando a reportagem apresenta um número considerável de fotos (três ou mais), percebe-se com mais clareza a importância da ordem sequencial das imagens. Há, muitas vezes, um “trânsito” entre as fotos. A sequência fotográfica parece “contar uma história”. A edição dos registros imagéticos pode fazer com que o leitor compreenda o contexto da reportagem sem que precise recorrer ao texto. Nesse caso, texto e imagem devem ser concordantes.

A reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*, publicada nas páginas 84 a 91, apresenta um total de seis fotografias. Sua sequência assim foi estabelecida:



Figura 8 - Primeira fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*



Figura 9 – Segunda fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*



Figura 10 - Terceira fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*



Figura 11 – Quarta e quinta fotografias da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*



Figura 12– Sexta fotografia da reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*

Considerando essa ordem sequencial, estabelecida pela equipe de edição da reportagem, o leitor pode inferir um enredo do caso Isabella Nardoni.

A primeira fotografia, página 84, é uma montagem assinada por Davi Calil, que traz as “personagens” deste “crime bárbaro”: Anna Carolina Jatobá (a madrasta), e Alexandre Nardoni (o pai) – os assassinos (na versão de *Veja*) e Isabella Nardoni (a vítima). Levando em conta a sequência de uma estrutura narrativa, essa primeira fotografia corresponderia à **situação inicial**. Na situação inicial, os personagens são apresentados ao leitor. A foto que abre a reportagem pode ter essa carga de informação

Pai e madrasta são retratados com um olhar que aparenta ausência de emoção. Há, no entanto, uma ambigüidade porque esse olhar também pode significar diferentes sentimentos (culpabilidade, indiferença em relação à morte da menina...). A menina aparece com um semblante feliz. O sorriso da garota, saudável, que aparece na foto, pode “fisgar” o leitor de *Veja*, isso porque, se um crime contra uma criança por si só já emociona as pessoas, um crime emociona ainda mais quando se mostra a criança assassinada ao lado de seus prováveis assassinos. Somando o fato de que os algozes são pai e madrasta, a carga emotiva da foto ganha maior dimensão.

Essa primeira fotomontagem tem um tamanho bastante grande e ocupa mais da metade das duas primeiras páginas da reportagem. Os rostos de Anna Carolina, Isabella e Alexandre em mais da metade do espaço confere ao leitor a impressão de ser possível tocar realmente nos “personagens”.

Em uma narrativa, na situação inicial, aparecem as características dos personagens. Na primeira fotografia da reportagem, uma marca que chama a atenção para a caracterização de Anna Carolina é a posição em que aparece. Anna Carolina Jatobá ocupa o lado esquerdo da fotografia, e o rosto de Alexandre fica no lado direito. Pelo sistema de leitura ocidental, o lado esquerdo é o que mais chama a atenção. Dessa forma, é como se a madrasta fosse a “personagem central” da história. O que se investigava na época era a autoria do crime ser de responsabilidade de Anna Carolina (com a cumplicidade de Alexandre Nardoni). Sabe-se que a figura da madrasta é tida culturalmente como significação do que é negativo. Os contos infantis expressam a ideia. Certamente, por seu caráter polissêmico, a fotografia permite várias leituras, mas essa seria, subliminarmente, uma delas. Ainda em relação à caracterização de pai e madrasta, cabe observar que, sendo esta reportagem uma *reportagem de fatos*, há predomínio da narrativa, mas há também considerável número de trechos descritivos. Os trechos que se referem à descrição de pai e madrasta de Isabella também encaminham a leitura para uma ideia negativa sobre essas pessoas. No interior das passagens narrativas e descritivas está também a citação do discurso alheio estruturado de modo a denegrir a imagem de pai e madrasta, conforme já analisado em outro momento neste trabalho. Um novo diálogo se dá entre os trechos da reportagem e o visual de suas páginas.

Articulando essa imagem ao título *FRIOS E DISSIMULADOS*, alguns pontos de aproximação podem ser percebidos. Em ambos, há um caráter hiperbólico, enfático.

A hipérbole do título se dá pela sua grafia: ele é escrito em letras garrafais, todas maiúsculas e preenchidas pela cor preta, as quais se destacam pelo fundo branco da página. Esses recursos visuais (letras garrafais, maiúsculas, preenchidas pela cor preta em contraste com o branco da página) tornam visual o que é verbal e constituem estratégia para atrair e induzir o leitor, que arrebatado se transforma em um mero espectador.

Nas duas primeiras páginas (84 e 85), foto e título dialogam, e os dois elementos (verbal e visual) se remetem. A primeira imagem da reportagem “invade” os olhos do leitor assim como o título *FRIOS E DISSIMULADOS* “grita” a acusação. Está estabelecida uma relação dialógica. A dimensão dada à articulação entre fotografia-título faz com que o crime bárbaro seja ainda mais hediondo.

As demais fotografias podem significar a sequência dos fatos da história: Complicação; Clímax e Desfecho.

Na segunda foto, Carolina e Alexandre são conduzidos por seus advogados; na terceira imagem, o casal é escoltado por policiais até a delegacia. Essas fotos poderiam corresponder à **complicação** da história. O crime ocorrido é revelado, os assassinos encaminhados para a prisão. A quarta e quinta fotografias trazem as imagens, respectivamente, de Isabella e Ana Carolina (a mãe biológica), que aparece chorando. As imagens de mãe e filha, colocadas lado a lado, funcionariam como o **clímax** da narrativa. Há emoção, depois do desenrolar dos fatos. A última imagem é de pai, irmã e amiga de Alexandre, que se apresentam com olhares perdidos. Há uma expressão ambígua nos rostos que fica entre a atonia e o espanto. A foto é acompanhada pela “eloquente” legenda “O silêncio dos Nardoni”. É como se a história chegasse a seu **desfecho**: o crime fora desvendado.

Vê-se, assim, que, se o leitor quisesse saber da história do crime só pelas imagens sequenciadas, ele teria um enredo já pronto por essa sequência de fotografias. É o visual possível de ser lido. A materialidade imagética pode significar tanto quanto a linguística.

Uma outra sequência pode sugerir a narrativa: a dos títulos das legendas que acompanham as fotografias: *Indiciados* (primeira fotografia); *Assassinos!* (segunda fotografia); *Escolta* (terceira fotografia); *Amor incondicional* (quarta e quinta fotografias); *O silêncio dos Nardoni* (última fotografia). Os títulos das legendas articulados às imagens podem remeter o leitor à determinada interpretação dos signos verbais e não-verbais, que, sequencialmente, narrariam a “história”. Ainda quanto a esses títulos que acompanham as fotos, chama a atenção que, em todos eles, aparece o traço do sublinhado. O sublinhado não é geralmente utilizado para destacar títulos de legendas de fotos em reportagens. Por isso, em *FRIOS E DISSIMULADOS*, ele chama a atenção, pois atrai o leitor para os títulos, deixando o texto da legenda em segundo plano. Puzzo (2009), fundamentada por estudos de Neveu, assevera que “o texto escrito é principalmente visual, e que os sinais de pontuação desempenham importante papel na segmentação da cadeia verbal e na espacialização do discurso, refletindo na semântica textual”. (PUZZO, 2009, p.69). Dentre esses sinais tipográficos, destacam-se o itálico e o sublinhado. No caso dos títulos das legendas, um traço visual (o sublinhado) atrai para o verbal. Os títulos das legendas, que, como já visto, podem compor uma sequência narrativa, são todos escritos com letras maiúsculas, o que não deixa também de ser um recurso visual para o texto escrito. Desse modo, a materialidade imagética e linguística estão imbricadas para que o discurso do enunciador prevaleça.

Da mesma forma que a sequência das imagens das fotografias e a dos títulos das legendas podem constituir uma narrativa do episódio, a sequência das ilustrações pode sugerir a narrativa do crime. Mesmo que o leitor não leia os textos que acompanham as ilustrações (com os títulos pontuais: **Fato** e **evidência**, os quais, inclusive, recebem o

destaque do negrito), ele é capaz de “construir” uma sequência das cenas do crime. A “história contada” no visual das ilustrações coaduna com a mostrada pela sequência das fotografias e dos títulos das legendas, ou seja, pode-se ler, também, no visual das ilustrações a versão de que a menina foi morta por pai e madrasta.

O que mais evidencia o encaminhamento da leitura do acontecimento, pelo viés de *Veja*, é a articulação que se dá, em todas as páginas, dos elementos verbais e visuais. Fotografias, ilustrações e texto se interagem e formulam, nessa arquitetura, um só discurso. Em todas as oito páginas que compõem a reportagem, há um grande apelo ao visual cuja mensagem vai ao encontro do que está expresso no texto escrito. Há, em todas essas páginas, uma articulação de materialidade linguística e imagética que apelam para a emoção. Tal estratégia pode ser comprovada, principalmente, nas páginas em que estão as ilustrações. Os desenhos que retratam as mãos enforcando a menina e o homem jogando-a pela janela ganham destaque em tamanho nas páginas em que aparecem. Logo abaixo da ilustração que representa a cena da criança sendo atirada pela janela, está a imagem da mãe de Isabella chorando. A seu lado, aparece a imagem da menina sorrindo, em primeiro plano. Toda essa organização de apelo emocional carrega consigo a voz do enunciador da reportagem, cujo propósito comunicativo vai se impondo pela trama discursiva criada.

Percebe-se todo um “arsenal” de elementos visuais que coadunam com o verbal (o conteúdo da reportagem), resultando em um projeto discursivo que atrai e encaminha a leitura. Diante dessa arquitetura hiperbólica do visual e verbal, o leitor pode não perceber o tratamento de espetáculo dado à informação.

O tom acusativo que permeia verbalmente a narração das cenas do crime e a descrição de pai e madrasta de Isabella não causaria tanto impacto ao leitor se as imagens não tivessem a mesma intensidade dramática acusativa. Estabelecem-se, assim, relações dialógicas entre o verbal e visual “a partir de um ponto de vista assumido por um sujeito, personificadas na linguagem, em enunciados concretos”. (BRAIT, 2009, p.145).

É possível mais de uma interpretação para a arquitetura elaborada no projeto gráfico da reportagem; no entanto, a articulação dos elementos verbo-visuais de determinada forma é voltada para um público prefigurado pela equipe com o qual se estabelece o diálogo. De acordo com Bakhtin, o enunciador tem um público presumido ao qual se dirige e, na visão de Lotman, também os signos são compartilhados por uma comunidade, neste caso os leitores da revista que são de classe média e afinados com a ideologia do periódico. Num outro espaço, os enunciados seriam lidos de modo diferente.

### 3.6. Os diálogos se completam: capa e reportagem do caso Isabella Nardoni

Entre os pontos que promovem o imbricamento do discurso realizado na capa *FORAM ELES* e na reportagem *FRIOS E DISSIMULADOS*, as fotografias que aparecem na capa (figura 2) e nas duas primeiras páginas da reportagem (figura 6) se destacam. Ambas podem ser consideradas estratégia discursiva, principalmente pelo fato de que as imagens são resultantes da utilização de recursos pós-fotográficos. Não é possível ao leitor perceber detalhes de cenas do momento em que as fotografias foram feitas, pois esses detalhes foram omitidos através da edição de imagens. Trata-se, nos dois casos, de fotomontagens. Na fotografia da capa, só se vê, praticamente, a imagem do casal Anna Carolina e Alexandre Nardoni; na foto, da reportagem também só há a figura do casal e, no meio, a menina Isabella. O que é ocultado põe em destaque os elementos que o autor quer que se leia. Percebe-se que há incidência de luz (um clarão) no olhar de pai e madrasta na capa, assim também nas páginas iniciais de *FRIOS E DISSIMULADOS*, a imagem apresenta um recorte para o olhar de pai, madrasta e criança. O olhar oblíquo do casal que aparece na capa se repete na imagem das duas primeiras páginas internas. Nos dois casos, não há como definir ou apreender o real sentimento expresso pelo olhar de Anna Carolina e Alexandre. A imagem montada nos dois enunciados carrega a mesma carga informativa: a culpa de pai e madrasta pela morte de Isabella. A estratégia conativa empregada na primeira imagem das páginas internas vem reforçar o discurso iniciado na capa da revista. A semelhança entre os dois registros imagéticos enfatiza o sentido de culpabilidade. Se na capa ou nas páginas internas da reportagem as imagens não se aproximassem tanto, talvez o sentido final produzido não fosse o mesmo.

O destaque e disposição espacial de título e primeira fotografia predispõe o leitor ao ponto de vista do autor. Há um tom acusativo também nessas páginas da reportagem. As estratégias são idênticas nessa articulação entre título e imagem fotográfica. Na capa, as letras garrafais do título, preenchidas pela cor branca, aparecem destacadas pelo plano de fundo preto; nas páginas iniciais da reportagem, *FRIOS E DISSIMULADOS*, escrito também em letras garrafais e preenchidas pela cor preta, são destacadas no plano de fundo branco.

Pode-se considerar também uma sequência entre os títulos da capa e da reportagem elaborando um só texto: *FORAM ELES* [Alexandre e Anna Carolina] *FRIOS E DISSIMULADOS*. Descortina-se, aí, a posição de um sujeito que condena.

Nessa relação entre capa e reportagem, chama a atenção o fato de que, embora em *FORAM ELES* já se enuncie a condenação sumária dos acusados, não há na capa todos os detalhes do “crime bárbaro”. A capa pode, para o leitor, cumprir o papel de sinopse do que vai ser narrado. Ela atrai para a leitura das páginas da reportagem. É como se ali o leitor tivesse apenas um *flash* da história a ser contada.

A edição hiperbólica de imagens tanto na capa como nas páginas da reportagem pode dar ao leitor a sensação de assistir a um grande espetáculo de palavras e imagens articuladas para elaborar um discurso de acusação. Dessa forma, verbal e visual revelam a posição da revista em relação ao caso Isabella Nardoni. Ao leitor, cabe “assistir ao espetáculo” preparado pelo enunciador.

Observa-se também, tanto na capa quanto na reportagem, um forte tom apelativo, ou seja, a edição de imagens e texto parece buscar o leitor pelas vias da emoção. Na capa, o apelo emocional dá-se pela acusação ao pai e madrasta pela morte de Isabella. O assassinato de uma criança por si só é um acontecimento que choca, horroriza, emociona. Se somada à acusação de pai e madrasta feita por *Veja*, a informação está prenhe de emoção. Nas páginas, ocorre o clímax: detalhes do crime são visual e verbalmente narrados. O leitor pode ficar enredado nessa trama discursiva.

Há, ainda, uma outra aproximação observada na capa e reportagem de *Veja*: a estratégia para salvaguardar a revista de possíveis processos judiciais é a mesma em capa e reportagem: A expressão *FORAM ELES*, escrita em letras garrafais, causa um impacto inicial que marca o leitor. Somente após esse impacto, o locutor se salvaguarda apresentando, em letras em tipo bem menores, quem são os responsáveis pela afirmação: ***Para a polícia, não há mais dúvidas sobre a morte de Isabella.*** (grifo nosso). Na reportagem, observa-se também esse procedimento. O título *FRIOS E DISSIMULADOS*, escrito em letras garrafais, preenche a parte superior das duas primeiras páginas da reportagem e, em letras de tipo bem menores, no subtítulo, o locutor atribui a acusação à polícia: *Pai e madrasta mataram Isabella, numa seqüência de agressões que começou ainda no carro, **conclui a polícia.*** (grifo nosso).

Percebe-se nessa estratégia a mesma intenção implícita do autor, que permeou toda a construção composicional de capa e reportagem e definiu seu estilo: ocultar o que não se quer lido, evidenciando o que o autor quer que se leia. Há toda uma construção que coincide em capa e reportagem que impossibilita “o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de junção assumidas por essas dimensões para produzir sentido.” (BRAIT, 2009, p.143).

Em relação, ainda, a essa posição de condenação de *Veja* em relação ao caso Isabella Nardoni cabe observar que nas duas páginas seguintes à reportagem, páginas 92 e 93, a revista traz um artigo da seção *Psicanálise*, com o título *A família está acabando*. É como se a reportagem ainda não tivesse sido encerrada. No artigo, um psicanalista francês de linha lacaniana discorre sobre o fim da instituição familiar. A inferência que pode ser feita é de que realmente é correta a posição de *Veja*: vive-se hoje um momento em que a família está desaparecendo: “pais matam seus próprios filhos”. Não há como dizer se esta

inferência é resultado de uma escolha consciente da revista; no entanto, essa disposição espacial do artigo logo após a reportagem pode viabilizar essa inferência.

À reflexão sobre as relações de diálogo entre os dois enunciados poderiam ser acrescentados novos olhares ante a arquitetônica percebida em capa e reportagem. Sem esgotar, portanto, todas as observações possíveis, esta etapa da análise encerra-se com os dizeres elucidativos de Bakhtin para que se possa entender a “arquitetônica” de um projeto editorial de uma capa de revista e de uma reportagem:

As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas que por si mesmas carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 1929/ 2002, p.183).

### **3.6.1. As reportagens, as capas de revista e o contexto sócio-histórico**

De acordo com a perspectiva enunciativo-discursiva bakhtiniana, na análise de um enunciado, é necessário que sejam consideradas as condições de sua produção, ou seja, o contexto histórico-social em que o enunciado foi produzido. As condições de produção atuam diretamente na constituição dos sentidos e, portanto, regem os gestos de interpretação.

Sob esse viés, levando-se em conta todas as análises desenvolvidas até aqui, o objetivo nesta etapa é refletir sobre a relação de diálogo entre a reportagem e capa da revista *Veja* referentes ao caso Isabella Nardoni e o contexto sócio-histórico imediato, bem como suas condições de produção do discurso.

Sendo a situação extraverbal parte constitutiva do enunciado, não há como analisar uma reportagem, ou qualquer outro enunciado, sem levar em conta seu caráter histórico. O enunciado só é compreendido a partir de uma dimensão comunicativa, interativa, avaliativa, indo além do extremamente linguístico. Há que se considerar um contexto maior em que o verbal e o extraverbal interagem, e processos interativos dependem mais do contexto, do propósito comunicativo e da cultura, do que propriamente da palavra.

Para que as reportagens e capas de *Veja* sejam analisadas como resultado de uma interação entre indivíduos socialmente organizados, são pertinentes também as palavras de Berti-Santos, que, pela ótica da teoria de Bakhtin, afirma:

Os enunciados compreendem duas partes: o verbal e o extraverbal, sendo a primeira relacionada à língua e a segunda, à situação, ligada ao enunciado, constituindo-se o semanticamente. Por ser o enunciado organizado em uma dada sociedade, dentro de espaço/tempo específicos, carrega marcas históricas – sociais e lingüísticas pontuadas na escolha das palavras,

constituindo diversos discursos a partir das esferas de produção e recepção em se atualizam os enunciados discursivos. Nesse fazer discursivo, tanto sujeito enunciador quanto receptor são igualmente participativos da esfera discursiva em que o texto se insere e acontece. (BERTI-SANTOS, 2008, p. 5).

Evidencia-se, então, a importância de se considerar o momento de produção da reportagem e capa de *Veja* que trataram do caso Isabella Nardoni, para que se entenda como se constituem os processos de produção e recepção desse discurso midiático.

A hipótese levantada é a de um tratamento de espetáculo dado pela revista *Veja* ao caso Isabella Nardoni para atrair seu público-leitor e atingir seu propósito, o qual provavelmente está ligado a sua ideologia de cunho empresarial.

Como orientação inicial dessa reflexão, é necessário que se retome aqui o pressuposto de que as finalidades e condições específicas de determinado campo de atividade humana são refletidas pelos elementos que compõem o gênero discursivo: estilo de linguagem, construção composicional e conteúdo temático. Pela arquitetônica articulada desses elementos, o enunciador pode veicular sua ideologia.

Como enunciados concretos, a capa e a reportagem de *Veja* estão relacionadas a um contexto histórico imediato que envolve leitores presumidos e aqueles cuja construção de sentidos o enunciador nem sempre consegue prever.

Que contexto sócio-histórico abriga, então, a produção de enunciados como a capa de revista e a reportagem de *Veja* as quais aqui foram analisadas?

Arbex-Júnior (2005) apresenta uma possível resposta:

**Ora, em um mundo em que a informação existe em abundância, para todos, tanto a rapidez como a eficácia na capacidade de obter uma informação exclusiva e na de disseminá-la adquiriram uma urgência dramática, acirrando ainda mais a competição entre os vários veículos de comunicação de massa.** Ser mais rápido tornou-se uma demonstração de prestígio, de poder financeiro e político. É por essa razão que toda a produção da mídia passa a ser orientada sob o signo da velocidade (não raro da precipitação) e da renovação permanente [...] não importa se o furo será mesmo visto ou lido, ou muito menos compreendido pelos telespectadores e leitores, mas sim o fato de que uma empresa possa afirmar que ela foi mais rápida e eficaz do que as outras. (ARBEX-JÚNIOR, 2005, p. 88-9, grifo nosso).

O sujeito-leitor de capas e reportagens da revista *Veja*, independente de suas características específicas, é o homem de uma época em que, pela crescente velocidade das inovações técnicas, percebe cada vez mais a fugacidade do tempo presente, principalmente por se encontrar enredado pelas malhas de um sistema capitalista.

O paradoxo dessa época se instala quando o capitalismo contemporâneo ao mesmo tempo em que instiga o indivíduo ao consumismo torna esse mesmo sujeito cada vez mais inseguro por ter que encontrar os meios de atender aos apelos dessa ideologia do consumo.

Há um enfraquecimento da estabilidade da identidade do sujeito contemporâneo. Uma das consequências dessa instabilidade para o homem desta época é a perda, ou enfraquecimento, de sua capacidade de interlocução. (ARBEX-JUNIOR, 2005). E é nesse contexto que o discurso midiático é veiculado. E é também nesse contexto em que estão inseridos os leitores de *Veja*.

A veiculação de uma tragédia como a noticiada na capa e reportagem que compõem o *corpus* desta pesquisa parece ir ao encontro dos interesses de um discurso midiático que enseja um tratamento de espetáculo aos fatos noticiados. São fatos que, ao mesmo tempo em que podem provocar um sentimento catártico no leitor, uma intensidade de sentimentos, podem conduzir a uma leitura superficial, rápida, bem afeita à velocidade imposta pelo mundo contemporâneo, guiado pela ideologia capitalista. Ao leitor de uma época em que a voz do senso comum adverte que “tempo é dinheiro”, a veiculação de uma tragédia como um espetáculo parece providencial. A leitura do fato, com o tom colorido do entretenimento, não lhe rouba o “precioso” tempo de que precisa.

Importante também é perceber que, em uma sociedade governada por uma ideologia predominantemente capitalista, como é a de hoje, o discurso que uma empresa editorial defende, certamente, é o da (re) produção do ideário neoliberal e empresarial. Se o periódico *Veja* (re) produz essa ideologia para um sujeito que historicamente tem seu poder de interlocução enfraquecido, que sentidos serão construídos a partir de capas e reportagens cuja arquitetônica discursiva é articulada para expressar o tom valorativo de seu enunciador? Neste momento, importa o olhar extraposto, de que nos fala Bakhtin, para todo leitor em relação a qualquer discurso, mas, principalmente, em relação ao discurso jornalístico. O discurso da informação [os veículos que difundem esse discurso] se afirma, por seus princípios, como aquele constituído pela objetividade e imparcialidade. Muitas vezes, essa pretensa objetividade avaliza a veiculação de um discurso capitalista, articulado por estratégias linguístico-discursivas, as quais o leitor, com “poder de interlocução enfraquecido”, não consegue desnudar.

A resposta a esse discurso pode ser conduzida e preparada pelo locutor. No entanto, como Bakhtin preconiza: há o superdestinatário, aquele cujas respostas não podem ser presumidas pelo enunciador. Essas respostas não presumidas são muitas vezes resultantes de vozes nem sempre próximas, pertencentes a um contexto sócio-histórico imediato, antes podem advir de vozes infinitamente distantes, anônimas, quase imperceptíveis. (BAKHTIN, 2003).

A (re)produção de um discurso que visa ao enfraquecimento de interlocução não pode ser aceito pelo leitor mais crítico, aquele que entende e vê o que excede a materialidade linguística.

## **CAPÍTULO 4 – ENCAMINHANDO DIÁLOGOS**

### **CONSIDERAÇÕES (IN)ACABADAS**

*Sigo à minha frente e atravesso as minhas fronteiras, posso percebê-las  
de dentro como obstáculo, mas nunca como acabamento.*

*(Mikhail Bakhtin)*

Não há a pretensão de esgotar, nas leituras aqui empreendidas, as possibilidades de novas discussões e olhares para as questões levantadas; afinal, segundo Bakhtin, para cada enunciado, há uma multiplicidade de respostas, uma vez que os contextos em que esses enunciados são lidos e pronunciados são novos e irrepetíveis. Além desse pressuposto, há que se considerar também o superdestinatário, aquele leitor que não pode ser presumido pelo enunciador. Desses pressupostos é que se entende a possibilidade de diferentes leituras. O espaço de realização e recepção do enunciado atualiza elementos que autorizam diferentes análises. (BRAIT, 1996).

Não obstante esse caráter de inconclusão, as análises realizadas autorizam algumas considerações, as quais podem ser chamadas de inferências, sobre os desdobramentos da linguagem midiática em capa e reportagem da revista *Veja*.

Buscou-se, no percurso das análises, não se perder de vista o objetivo principal deste trabalho, qual seja o de apresentar uma proposta de leitura da linguagem verbo-visual presente no discurso midiático de capa e reportagem de uma revista informativa como um subsídio à formação de leitores mais críticos em relação à superdivulgação de alguns fatos, aos quais foi dado um tratamento de espetáculo.

A apresentação de uma proposta de leitura mais crítica do discurso midiático vai ao encontro ao pensamento bakhtiniano de que, ao compreender o significado do discurso, o leitor ocupa o papel de co-enunciador, pois pode concordar com esse discurso, discordar dele, enfim o leitor ocupa sua posição responsiva em relação ao enunciado.

Vale afirmar que o domínio dos diferentes gêneros jornalísticos permite que os leitores tornem-se mais críticos, com domínio nas diversas linguagens. Formam-se, assim, cidadãos capazes, inclusive, de modificar seu entorno social. (BERTI-SANTOS, 2008).

Especificamente o que se pretendeu nas análises é um rastreamento de mecanismos linguístico-discursivos que a revista *Veja*, em uma capa e respectiva reportagem interna, utilizou para informar sobre fatos, no caso de uma tragédia, que foi intensamente divulgada pela mídia. As evidências apresentadas é a de que a revista *Veja*, apesar de ser considerada como um periódico informativo, pressupostamente imparcial e objetivo, deu um tratamento de espetáculo à informação sobre o assassinato de uma criança, veiculando o discurso que lhe interessava. E valeu-se, para que isso tenha ocorrido, de uma arquitetura linguístico-discursiva. Como consequência, a isenção de capa e

reportagem da revista informativa *Veja*, como objetivo primordial dos textos noticiados pela imprensa, é abandonada.

Sem perder de vista os limites dos registros das análises, mas pela ótica da teoria dialógica da linguagem, a reflexão se estabeleceu por meio de paralelos, confrontos, diálogos para que esse rastreamento fosse feito.

Nesse percurso, o que se pôde observar é que a capa e reportagem de *Veja*, ao menos no episódio da morte da menina Isabella Nardoni, descortinaram um tom valorativo, distanciando da objetividade que deveria marcar uma reportagem de fatos e também a capa de uma revista informativa. Esse tom valorativo, a posição axiológica do enunciador, é sugerido pela articulação da palavra (o verbal) à imagem (o visual). Elementos que se enredam por meio de “fios ideológicos”, na provável tentativa de deslocar o enunciatário de sua capacidade de resposta ativa. Uma proposta de leitura mais atenta tem o papel de desfazer essa trama.

No caso específico da reportagem que trata da morte da garota Isabella, o que se pôde observar foram prováveis estratégias linguístico-discursivas de dramatização e julgamento prévio articuladas de tal forma que o leitor fosse predisposto à leitura feita pela revista. Como consequência, o leitor menos atento pode ser conduzido a uma pré-leitura, desconcertado por uma organização linguístico-discursiva, atraído para uma opinião antecipada do fato. A isenção que deveria caracterizar a veiculação da informação parece abandonada em nome dos interesses do grupo editorial de *Veja*, cuja ideologia é expressamente capitalista. Em razão de maior venda de exemplares, possivelmente a revista veicula um discurso de julgamento prévio, afinado com a superdivulgação dos fatos por outros veículos de comunicação do país. Essa veiculação ocorre por meio de mecanismos de discurso de dois enunciados imbricados não só pelos elementos estáveis de significação, mas, principalmente, pelo mesmo propósito comunicativo.

O que parece ser mais grave, porque mais sutil, é o fato de que nesse discurso arquitetado, por meio de escolhas lexicais, sintáticas, estratégias e técnicas visuais, não há, apenas, a provável expressão do julgamento prévio de supostos assassinos de uma criança, um caso isolado de injustiça; podem ser veiculados também, implicitamente, valores defendidos pelo enunciador (empresa). Esse implícito nem sempre é desnudado, porque falta ao leitor, muitas vezes, justamente o olhar que excede a materialidade linguística, o olhar extraposto. Esse entrave, como foi observado durante as análises, relaciona-se diretamente com o contexto sócio-histórico imediato, pois há, de um lado, uma empresa que lidera as vendas de revistas no país, tentando manter essa posição no *ranking*; de outro, um leitor possivelmente enfraquecido em seu poder de interlocução. Essa ausência de maior criticidade por parte do leitor deve-se, em grande parte, ao seu próprio contexto sócio-histórico.

Na reportagem e capa da revista sobre o assassinato de Isabella Nardoni, as análises evidenciam estratégias linguístico-discursivas definidas para que o acontecimento fosse informado de modo “espetaculoso”. O tom emocional parece ter prevalecido no registro dos fatos.

Esse apelo emocional registra-se até mesmo pela escolha e destaque de um episódio trágico envolvendo uma menina pertencente à classe média. Esse fato parece contribuir para que o público de *Veja* se identifique com a matéria publicada, o que, até certo ponto, serve de “isca” para atrair a atenção desse leitor. Há, por parte do enunciador, uma expectativa de resposta – uma atitude responsiva – de seu público-leitor, a qual se concretiza com a compra ou mesmo com a manutenção da assinatura da revista.

Embora o objetivo maior desse estudo não seja a espetacularização do fato em si, mas sim **como** – por qual arquitetura discursiva – ela se deu, é importante refletir sobre os prováveis sentidos construídos a partir dessa organização linguístico-discursiva. As estratégias para dramatização da informação tendem a “construir uma visão obsessiva e dramatizante do espaço público, a ponto de não se saber mais se estamos diante de um mundo real ou de ficção.” (CHARAUDEAU, 2007, p.261).

O leitor pode gozar com o espetáculo da dor por ver projetados, na publicação de *Veja*, os seus próprios medos, anseios, desejos, ódios, sejam eles conscientes ou não. A capa e reportagem servem de palco à encenação mais íntima de cada um. Os recursos linguístico-discursivos utilizados significam ao leitor de *Veja* porque estão prenhes de simbologia, a qual ele consegue, muitas vezes, decodificar, mas nem sempre entender. Em segurança, os leitores podem vivenciar seus melhores e piores sentimentos por alguns instantes sem realmente se expor. Após esse momento catártico, é inteiramente provável a passividade.

A partir desse ponto de vista, os recursos linguístico-discursivos empregados pela revista atendem à ideologia capitalista, defendida pelo grupo empresarial que publica o semanário. A passividade que se cria é interessante para uma sociedade individualista, pois a manipulação de determinados interesses é, assim, facilitada.

Cabe aqui a reflexão de Barthes sobre a instauração do *mito* na sociedade moderna. Ao apresentar sua teoria sobre o *mito*, o autor traz o exemplo sobre o *catch*, um tipo de encenação de luta livre, um espetáculo quase que circense, de natureza parecida com a dos grandes espetáculos solares, teatro grego e touradas. A ênfase nos movimentos do *catch* é comparada às máscaras do teatro e seu acentuado tom trágico. No *catch*, não se exige uma leitura imediata dos significados justapostos, não é necessário que eles sejam ligados, uma vez que tudo não passa de uma encenação. O que importa é a execução dos gestos que se esperam dele. (BARTHES, 1993).

Esse conceito de mito pode ser aplicado ao contexto em que a reportagem e capa foram produzidas. A ênfase na dor e no sofrimento alheios pode constituir sentidos contraditórios, pois

Quando o herói ou o vilão do drama, o homem que há minutos se vira possuído de um furor moral, desenvolvido até a dimensão de uma espécie de signo metafísico, sai da sala do *catch*, **impassível, anônimo [...]**, ninguém pode duvidar de que o *catch* contém o poder de transmutação que é próprio do Espetáculo e do Culto. **No ringue [...] os lutadores são deuses, porque são durante alguns instantes a chave que abre a Natureza, o gesto que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça, enfim inteligível.** (BARTHES, 1993, p.20, grifo nosso).

A leitura que Barthes realiza da instauração do mito na sociedade parece caber perfeitamente ao sentimento catártico provocado pelo discurso midiático arquitetado linguisticamente para dar à informação um tratamento de espetáculo. Por alguns instantes, possivelmente, alguns dos leitores da reportagem e capa de *Veja*, enredados em uma trama discursiva, tiveram a chance de *ser a chave que separa o Bem do Mal*; no entanto, terminada a leitura, saem dela “impassíveis”, “anônimos”. A construção de uma provável “passividade” diante dos acontecimentos, na verdade, pode ser interpretada como uma atitude “responsiva” de concordância com o discurso posto em capas e reportagens de *Veja*. Essa não deixa de ser uma das repostas possíveis ao discurso veiculado pelo enunciador (empresa) de *Veja*. Possíveis, mas não necessariamente conscientes.

Importa, finalmente, entender, pelas análises empreendidas, que a compreensão do discurso extrapola a decodificação do que está materialmente exposto. Compreender um autor “significa ver e compreender outra consciência”. Na compreensão, existem duas consciências, dois sujeitos. Dessa perspectiva, a compreensão do discurso é sempre dialógica. (BAKHTIN, 2003).

Uma proposta de leitura crítica de uma capa de revista e reportagem impressa não pode desconsiderar o fato de que os signos ideológicos que irão compor um texto jornalístico carregam em si uma posição de seu enunciador e que, por mais que se deseje a neutralidade, há sempre um diálogo entre ideologias diferentes. O que deve ser minimizado, no entanto, são “os efeitos persuasivos” de uma arquitetura discursiva possivelmente pensada para enfraquecer o poder de interlocução do leitor, ou, pelos dizeres de Bakhtin, para minimizar a natureza ativamente responsiva do enunciado vivo.

As análises e as considerações apresentadas neste trabalho apontam para a necessidade de se discutir continuamente as questões relacionadas à leitura crítica dos diferentes gêneros discursivos, pois “quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (BAKHTIN, 2003, p. 285).

Apesar de seu caráter de inacabamento, as análises desta pesquisa podem se constituir subsídio para que o leitor perceba a linguagem como elemento articulador entre o eu e o outro – duas consciências de dois sujeitos.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, V. T. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: Unesp, 2004.

ALMEIDA, N. M. de. **Gramática Metódica da Língua portuguesa**. 40. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

ARÁN, P. O. O (im) possível diálogo Bakhtin-Lótman: para uma interpretação das culturas. In: MACHADO. I. (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p.145-156.

ARBEX JÚNIOR, J. **Showrnalismo**: A notícia como espetáculo. 4.ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. (Trad. Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. **De Anima**. (Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis). São Paulo, Editora 34, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. (Trad. Paulo Bezerra). 3. ed. Rio: Forense Universitária. 2002.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. (Trad. do francês- Paulo Bezerra). 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. (VOLOCHÍNOV) **Marxismo e filosofia da linguagem**. ( Prefácio de Roman Jakobson, Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira)12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006. (Original russo – 1929 )

BARROS, D.L.P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D.L. P.; FIORIN, J.L. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. 2.ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. (Traduzido por Rita Buongiorno e Pedro Souza). 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BERTI-SANTOS, S.S. Léxico e cultura: a palavra 'javanês'. Do discurso literário ao discurso jornalístico. In: XV CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA

Y FILOLOGIA DE AMÉRICA LATINA (ALFAL), 2008, Montevideo (Uruguay). **Anais...** versão eletrônica, p. 1-19.

BRAIT, B. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. Estilo. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, pp.79-102.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_ e MELO, R. Enunciado / enunciado concreto / enunciação. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 61-78.

\_\_\_\_\_. **Práticas Discursivas**. Texto apresentado em março 2007 na Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICSUL, sob o título *Práticas discursivas: leitura e escrita*.

\_\_\_\_\_. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v.1. n. 1, p.142-160, 2009.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

CASTRO, Gilberto de. Formas sintáticas de enunciação: o problema do discurso citado no Círculo de Bakhtin. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009, p.117-136.

CEREJA, W. Significação e Tema. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.201-220.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. (Trad. Ângela S. M. Correa). São Paulo: Contexto, 2007.

CHAUÍ, M. **Simulacro e Poder**. Uma análise da mídia. 1. reimpressão, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CORRÊA, T.S. A Era das revistas de consumo. In: MARTINS, A.L. e LUCA, T.R.(Org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Apud: CHAÚÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. Uma análise da mídia. 1. reimpressão, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

DISCINI, N. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DORNELES, Vanderlei. Do verbal para o visual: status da imagem nas Revistas Semanais de Informação In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27. 2004. Porto Alegre. **Anais...**: comunicação, acontecimento e memória. Porto Alegre: Intercom, 2004. 1 CD-ROM.

FARACO, C.A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.37-60.

FARIA, A. A leitura do jornal e do fotojornalismo. In: MARINHO, M. (Org.). **Ler e navegar**. Campinas: Mercado de Letras, ALB, 2001.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4ª ed., São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

FERREIRA, A.B.H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1975.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p.160-193.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

HERNANDES, N. **A mídia e seus truques**: o que o jornal, revista, TV, rádio e internet fazem para captar e manter a atenção do público. São Paulo: Contexto, 2006.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KOVACS, M.J. (Coord.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LINHARES, J. *Frios e Dissimulados*. **Revista Veja**, São Paulo, n. 2057, abr. 2008.

LONARDONI, M. O discurso da ascensão, auge e queda de Antonio Palocci, na ótica das capas de *Veja*. In: NAVARRO, Pedro (Org.). **Estudos do texto e do discurso**: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006.

LOPES-ROSSI, M.A. **Práticas de leitura de gêneros discursivos**: a reportagem como proposta. No prelo, 2008.

LÓTMAN, I. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 31-41.

MACHADO, I. Os Gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p.131-148.

\_\_\_\_\_. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.151-166.

\_\_\_\_\_. Circuitos dialógicos: Para além da transmissão de mensagens. In: MACHADO, I. (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p.57-68.

MARINHO, M.C.N. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. In: In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p.235-245.

MELO, J. M. **Jornalismo opinativo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira. 2003.

MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.167-176.

MOITA-LOPES, L.P. **Oficina de Lingüística Aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/ aprendizagem de línguas**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

NEVES, T. C.C. A dramatização no telejornalismo. **Caligrama**, Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia, Eca - USP, v. 1, n. 3, set. a dez. 2005.

PLATÃO. **Diálogos: A República**. (Trad. Leonel Vallandro). Porto Alegre: Globo, 1964.

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

PUZZO, M.B. A pontuação nos textos informativos: informação e constituição de sentido. In: SILVA, E. da; UYENO, E.Y.; ABUD, M.J.M. (Org.). **Cognição, Afetividade e Linguagem**. Taubaté: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2007, p. 123-146.

\_\_\_\_\_. A leitura verbo-visual de capas de revista e a formação do leitor. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM LINGÜÍSTICA APLICADA (SePLA), 5, 2009, Taubaté. **Anais...** Taubaté: Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada da Universidade de Taubaté, 2009. CD - ROM.

\_\_\_\_\_. As capas de revista: relações dialógicas. **Revista do GEL**, São Paulo, v.6, n.1, p.135-150, 2009.

\_\_\_\_\_. Gêneros discursivos: capas de revistas. **Revista Caminhos em Linguística Aplicada**. Taubaté: Unitau. Revista Eletrônica. v. 1, n.1, p.63-71, 2009.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RAMOS, A.V. et al. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, I. (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RANGEL, E.O. Letramento literário e livro didático de Língua Portuguesa: Os amores difíceis. In: PAIVA, A.; MARTINS, A.; PAULINO, G.; VERSIANI, Z. (Org.) **Literatura e letramento**. Espaços, suportes e interfaces. O jogo do livro. Belo Horizonte: Autêntica/Ceale/FaE/UFMG, 2003.

SOBRAL, A. Ato, atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.11-36.

\_\_\_\_\_. Ver o texto com os olhos do gênero: uma proposta de análise. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v.1. n. 1, p.85 -103, 2009.

SCALZO, M. **Jornalismo de revista**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, G.T. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochínov/Medvedev**. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Trad. Ângela Lobo de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TAGÉ, T. Discurso e tecnoimagens: confluências entre linearidade e visibilidade na leitura de textos da imprensa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32, 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Curitiba, 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/R4-0117-2.pdf>. Acesso em 12 jan.2010.

TEIXEIRA, L. Leitura de textos visuais: Princípios metodológicos. In: BASTOS, N.B. (Org.). **Língua portuguesa: lusofobia – memória e diversidade cultural**. São Paulo: Educ, 2008, p. 299-306.

\_\_\_\_\_. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, G.M.P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. (Orgs.). **Análises do discurso hoje**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.169-198.

VOLOSHINOV. V.N. ; BAKHTIN.M. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. Traduzido da versão inglesa "Discourse in life and discourse in art", publicada em *Freudism*, New York, Academic Press, 1976, para fins didáticos, por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza.

WITTGENSTEIN, L. **Tratado Lógico Filosófico e Investigações Filosóficas**. (Tradução e Prefácio M.S. Lourenço) 2.ed. rev., Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1995.

*Revista*

*Veja*. São Paulo: Editora Abril, Edição 2057, 23 abr.2008.

## ANEXO

### FRIOS E DISSIMULADOS

Pai e madrasta mataram Isabella, numa seqüência de agressões que começou ainda no carro, conclui a polícia

Juliana Linhares

Montagem sobre ilustração Davi Calil e reprodução



### INDICIADOS

Os resultados da perícia mostram que Nardoni jogou Isabella pela janela minutos depois de Anna Carolina, madrasta da menina, tê-la asfixiado

O "monstro" que matou a menina Isabella e que seu pai, Alexandre Nardoni, em carta divulgada à imprensa, prometeu não sossegar até encontrar estava, afinal, diante do espelho. E a mulher, que também em carta afirmou ser a criança "tudo" na sua vida, ajudou a matá-la com as próprias mãos. Tal é a conclusão a que chegaram os responsáveis pelo inquérito policial que apura o assassinato de Isabella Nardoni, de 5 anos, ocorrido no dia 29 de março. A polícia está convencida de que Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá combinaram jogar Isabella pela janela na tentativa de encobrir o que supunham já ser um assassinato. Para os investigadores, Anna Carolina Jatobá asfixiou Isabella ainda no carro, no trajeto entre a casa dos pais dela e o apartamento da família. A menina ficou inconsciente e o casal achou que ela estava morta. Na sexta-feira, vinte dias depois da morte de Isabella, Nardoni e Anna Carolina foram indiciados por homicídio doloso e co-autoria de homicídio. A investigação que culminou no indiciamento do casal foi realizada por investigadores do 9º Distrito Policial de São Paulo. Ela não ficou a cargo da Delegacia de Homicídios porque se achou por bem manter no caso os policiais que a iniciaram. Com isso, ganhou-se em precisão. "Fizemos um trabalho sem pressa e sem pressão, privilegiando o aspecto técnico do caso", diz o delegado Aldo Galiano, diretor do Departamento de Polícia Judiciária da Capital (Decap).

Filipe Araujo/AE



**"ASSASSINOS!"**

Sob gritos e xingamentos da multidão, Anna Carolina e Nardoni saem para depor

Não se sabe ainda o que motivou o crime, mas é certo que a brutalidade a que Isabella foi submetida no dia de sua morte teve início mais cedo do que se pensava até agora. Por volta das 21 horas do dia 29 de março, poucas horas depois de Nardoni e a mulher, aparentemente tranqüilos, terem sido filmados com os filhos fazendo compras em um supermercado de Guarulhos, a família compareceu a uma festa no salão do prédio onde moram os pais de Anna Carolina. Isabella correu e brincou na companhia de outras crianças, conforme imagens registradas por uma das dezesseis câmeras instaladas no edifício. Em determinado momento, como disseram à polícia testemunhas presentes à festa, a menina fez algo que enfureceu o pai. Nardoni, então, gritou com ela e lhe deu um safanão. Isabella caiu no chão e começou a chorar. Nesse momento, Nardoni, segundo as testemunhas ouvidas pela investigação, disse à filha: "Você vai ver quando chegar em casa". A ameaça começou a ser cumprida já no carro. No assoalho e no banco de trás do Ford Ka de Nardoni, a polícia encontrou marcas de sangue compatíveis com o de Isabella. Segundo os investigadores e os peritos, ela foi espancada e asfixiada pela madrasta no interior do veículo. Como sangrava ao chegar ao prédio, o casal usou uma fralda de pano para embrulhar e levar a menina desacordada até o apartamento, evitando, assim, que o sangue pingasse no chão da garagem e do elevador. No apartamento, o casal discutiu sobre o que fazer com Isabella. Por acreditarem que ela estava morta, ambos chegaram à decisão de simular um assassinato cometido por um invasor. O rosto sujo de sangue da menina foi limpo com uma toalha. Nardoni, então, cortou a tela de proteção da janela de um dos quartos e arremessou a filha para a morte. Quando foi lançada, Isabella estava viva, em estado de letargia por causa da asfixia sofrida no carro. Em seguida, o casal deu início a seu espetáculo de frieza e dissimulação.

Marcelo Liso

**ESCOLTA**

Sete carros policiais acompanharam o casal à delegacia

Alexandre Nardoni, de 29 anos, sempre teve uma vida confortável. Quando era estudante de faculdade, tinha um Vectra último modelo, comprado pelo pai, e uma moto esportiva Honda CBR 900 RR (hoje avaliada em 60 000 reais). Era dono de uma concessionária de motos e fazia estágio no escritório do pai, o advogado tributarista Antonio Nardoni. Apesar de ter se formado em direito em 2006 pelas Faculdades Integradas de Guarulhos, Nardoni ainda está impedido de exercer a advocacia, já que fracassou nas três tentativas de passar no exame da OAB: em abril e em agosto de 2007 e em janeiro deste ano. Em todas as ocasiões, foi reprovado ainda na primeira fase das provas. Nardoni se apresentava como "consultor jurídico" e dizia trabalhar no escritório de Antonio Nardoni, localizado no bairro de Santana, Zona Norte de São Paulo. Mas tanto funcionários do prédio onde fica o escritório quanto um vizinho de porta do advogado afirmaram nunca ter visto Alexandre Nardoni por lá. Amigos dizem que o sustento do rapaz e de sua família ainda provinha do pai. O apartamento na Zona Norte de São Paulo em que Nardoni morava com a mulher e os dois filhos – com três quartos, piscina, sauna, quadra poliesportiva e sala de ginástica, avaliado em 250.000 reais – também foi presente de Antonio Nardoni.

Na época em que Alexandre Nardoni começou a namorar Ana Carolina Oliveira, a mãe de Isabella, tinha 21 anos de idade e fama de "filhinho de papai", como dizia, em tom jocosos, a mãe de Ana Carolina, Rosa Maria Cunha de Oliveira, que no princípio não aprovou o namorado da filha. Três anos depois, durante a gravidez de Ana Carolina, Nardoni entrou na faculdade e conheceu Anna Carolina Jatobá, com quem passou a manter um romance paralelo. Em depoimento à polícia, a mãe de Isabella afirmou que a relação com Nardoni terminou em 2003 porque ela "teve a certeza e a convicção" de que o namorado a estava traindo. Com a madrasta de Isabella, Nardoni sempre teve uma relação tumultuada. Amigos e vizinhos relatam episódios de ciúme e agressão entre os dois. Se Nardoni tinha fama de briguento, Anna Carolina é freqüentemente descrita como "esquentada". Algumas vezes, era ela quem começava a bater no marido, segundo afirmaram à polícia vizinhos do prédio em que o casal morou antes de se mudar para o edifício em que Isabella morreu. Anna Carolina, ela própria, não vinha de uma família que se poderia chamar de harmoniosa. O pai, Alexandre Jatobá, responde a nove processos na Justiça (a maioria por não pagamento de dívidas e um por furto de energia). Em duas ocasiões, em 2004 e 2005, a própria Anna Carolina prestou queixa à polícia contra o pai por lesão corporal, injúria e ameaça. Um ex-empregado de uma loja de carros que Jatobá teve em Guarulhos descreve o ex-patrão como "um homem muito nervoso".

Reprodução/Futura Press e Tiago Queiroz/AE



### **AMOR INCONDICIONAL**

Segundo Ana Carolina, mãe de Isabella, a menina tinha um "amor incondicional" pelo pai

Em depoimento à polícia, Ana Carolina Oliveira, a mãe de Isabella, disse que a filha nunca reclamou de maus-tratos por parte do pai ou da madrasta. Mas falou de dois episódios que sugerem que o casal, ao menos por duas vezes, maltratou seus dois filhos. Ambos teriam sido relatados a ela por Isabella. O primeiro dá conta de que Anna Carolina, em meio a uma discussão com o marido, motivada por ciúme, "jogou sobre a cama" o filho Cauã, de 11 meses, antes de partir para cima de Nardoni, furiosa. A criança teria começado a chorar e Isabella a acudiu. No outro episódio, Nardoni teria suspenso o filho mais velho, Pietro, de 3 anos, no ar e o soltado no chão, como forma de repreendê-lo por ter beliscado Isabella. Ainda que tenha presenciado esses episódios, Isabella não se sentia mal ao lado do pai e da madrasta. Mesmo pessoas ligadas à família de Ana Carolina Oliveira, mãe da menina, concordam que Isabella gostava do pai e da madrasta e afirmam que ela pedia para ser levada à casa deles. Isabella tinha especial afeição por Pietro, que estudava na mesma escola que ela.

Dois dias antes de Isabella morrer, a pedido dela, Pietro foi pela primeira vez à casa da irmã. Foi a avó materna da menina, Rosa Maria Cunha de Oliveira, quem contou o episódio a uma amiga. "Rosa disse que a Isa havia ficado muito feliz com a visita do irmãozinho", relata a amiga. Inicialmente, contou Rosa a ela, o pai da menina não queria permitir a visita, mas, diante da insistência de Isabella, concordou com o pedido e Pietro passou o dia na casa da irmã. Lá, sob a supervisão de Rosa, as duas crianças comeram pizza e brincaram. Isso aconteceu na quinta-feira. No sábado, Isabella foi morta. Pelo que foi possível reconstituir do crime até agora, a polícia acredita que Pietro assistiu a boa parte dos episódios que resultaram na morte da irmã. A delegada Renata Pontes, assistente no inquérito que investiga o caso, queria ouvir o menino, mas o Ministério Público foi contrário à idéia.

Rivaldo Gomes/Folha Imagem



### **O SILÊNCIO DOS NARDONI**

O advogado Antonio Nardoni, pai de Alexandre, ao lado da filha Cristiane e uma amiga. Ele disse que entregaria o filho "se ele fosse culpado"

Ao longo do inquérito que investiga o assassinato de Isabella, a delegada Renata acabou ficando próxima de Ana Carolina Oliveira, que lhe telefona todas as noites para saber do andamento das investigações sobre a morte da filha. Nessas ligações, Ana Carolina, que poucas vezes foi vista chorando em público, cai freqüentemente em prantos. Sua mãe, Rosa, contou na semana passada à mesma amiga que chegou a sair de casa um dia desses por não suportar assistir ao sofrimento da filha, que chorava compulsivamente enquanto recolhia objetos de Isabella pela casa. "Ela disse que Ana Carolina apanhava coisa por coisa: até uma presilha da menina que estava caída na garagem", disse a amiga. Rosa contou ainda que se sente aflita pelo fato de Ana Carolina "não se abrir com os pais e os irmãos". "Ela disse que a filha não comenta o que está acontecendo ou o que está sentindo. Fala só de coisas do passado: lembranças de festas de aniversário de Isabella, dos momentos que elas passaram juntas."

Ana Carolina, que é bancária, já voltou a trabalhar. Por iniciativa da sua chefia, ela foi temporariamente afastada dos serviços de atendimento ao público e está incumbida de atividades administrativas. Entre 2004 e 2006, a mãe de Isabella estudou na Universidade Nove de Julho, onde se graduou no curso de formação específica em administração de recursos humanos. Durante o curso, além de trabalhar em empresas da área, ela vendia roupas e bijuterias para reforçar o orçamento. No início da manhã de sexta-feira, data em que Isabella completaria 6 anos de idade, Ana Carolina visitou o túmulo da filha pela primeira vez.

A polícia tenciona pedir a prisão preventiva de Nardoni e Anna Carolina. Se condenados ao final do processo, a morte de Isabella não será a única e aterradora culpa que carregarão. Eles são pais de duas crianças, cuja vida estará para sempre marcada pelas cenas a que elas – muito provavelmente – assistiram aterrorizadas.

## O crime passo a passo

Ilustrações Davi Calil



**FATO:** Alexandre Nardoni e Anna Carolina Jatobá, acompanhados dos dois filhos e de Isabella, participaram de uma festa no prédio onde moram os pais de Anna Carolina, em Guarulhos. A comemoração se deu por volta das 21 horas no salão de festas. Em dado momento, Nardoni se enfureceu com o que seria uma má-criação de Isabella. Gritou com ela e lhe deu um safanão. A menina caiu no chão. Ainda nervoso, ele disse à filha chorosa: "Você vai ver quando chegar em casa"

**EVIDÊNCIA:** câmeras do prédio dos pais de Anna Carolina registraram imagens de Isabella brincando na festa. A agressão de Nardoni foi presenciada por convidados que prestaram depoimento à polícia



**FATO:** já no carro, de volta para casa, Nardoni e Anna Carolina começaram a espancar Isabella. A madrasta asfixiou-a a ponto de a menina desmaiar. Quando chegaram ao prédio, Isabella sangrava. O casal embrulhou a menina em uma fralda de pano para evitar que o sangue pingasse no trajeto até o apartamento

**EVIDÊNCIA:** a convicção de que Isabella já subiu ferida se deve ao fato de a perícia ter detectado marcas de sangue no carro de Nardoni. O DNA do sangue é o mesmo de Isabella. Também foram encontrados no carro fios de cabelo da menina com bulbos. Isso significa que ela teve os cabelos puxados com força. O tamanho das marcas no pescoço de Isabella é compatível com o das mãos de Anna Carolina. A polícia encontrou a fralda que foi usada para envolver a menina lavada e pendurada no varal do apartamento – mas ainda foi possível encontrar vestígios de sangue.



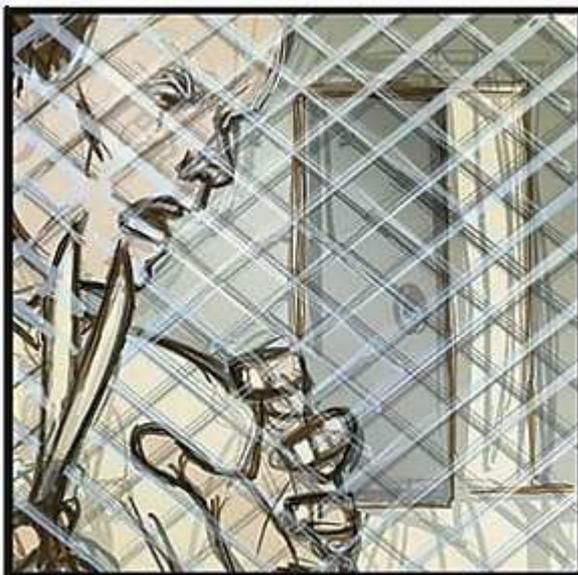
**FATO:** o casal entrou em casa com Isabella no colo de Nardoni. O sangue começou a pingar já no hall do apartamento

**EVIDÊNCIA:** a perícia detectou marcas de sangue de Isabella em vários lugares: no hall, na entrada do apartamento, no corredor, no quarto da menina e no quarto dos irmãos. Também havia sinais de sangue na sola do sapato de Anna Carolina



**FATO:** Anna Carolina e Nardoni iniciaram uma feroz discussão. Decidiram, então, simular um crime cometido por um suposto invasor. A polícia não encontrou indício nenhum da presença de um terceiro adulto no apartamento

**EVIDÊNCIA:** vizinhos relataram à polícia ter escutado gritos e palavrões proferidos por Anna Carolina



**FATO:** com uma faca e uma tesoura, Nardoni cortou a tela de proteção do quarto dos meninos. Antes disso, limpou com uma toalha, que depois foi lavada, o sangue que escorria de um corte na testa de Isabella

**EVIDÊNCIA:** a perícia encontrou resíduos de tela na roupa que Nardoni usava naquela noite e vestígios do sangue de Isabella na toalha lavada e pendurada no varal



**FATO:** Nardoni jogou a filha pela janela

**EVIDÊNCIA:** a perícia concluiu que é do seu chinelo a pegada encontrada no lençol da cama próxima à janela. Ele apoiou um dos pés na cama para lançar a filha. O buraco está a 1,60 metro de altura do chão, altura aproximada de Anna Carolina. A perícia concluiu que só alguém mais alto do que ela, como Nardoni, teria força suficiente para erguer Isabella, que pesava 25 quilos e media 1,13 metro de altura, até o buraco na tela



**FATO:** assim que Isabella caiu, Anna Carolina telefonou para o pai. Em seguida, Nardoni ligou para o seu e só então desceu para ver a filha caída.

**EVIDÊNCIA:** os registros das ligações feitas pelo casal mostraram que não houve tentativa de pedir socorro médico. O resgate foi solicitado por vizinhos



**FATO:** Anna Carolina desceu em seguida, com seus dois filhos, e começou a gritar que o prédio não tinha segurança. Dirigiu palavrões a todos à sua volta e chamou o marido de "incompetente"

**EVIDÊNCIA:** vizinhos relataram a cena em depoimento à polícia



**FATO:** os bombeiros chegaram e tentaram reanimar Isabella. A menina foi declarada morta a caminho do hospital

*Com reportagem de Naiara Magalhães, Adriana Dias Lopes, Kalleo Coura e Renata Moraes*

***Autorizo cópia total ou parcial desta obra apenas para fins de estudo e pesquisa, sendo expressamente vedado qualquer tipo de reprodução para fins comerciais sem prévia autorização da autora.***

***Taubaté, março de 2010.***