

Resumo

O objetivo desta dissertação é analisar o processo de visualidade, quando da leitura de textos multimodais publicados em jornais brasileiros.

A hipótese de nosso trabalho é que, contrário à maneira tradicional de abordar a imagem como documento, isto é, com seu significado estático e inerente a ela, acreditamos que a imagem é uma construção sócio histórica, carregando traços de seu contexto de produção; como tal a leitura e a interpretação dessa imagem serão influenciadas pelo contexto sócio histórico no qual se inserem seus intérpretes/produtores.

O trabalho consistiu na contraposição entre análises de imagens jornalísticas e conceitos da Semiótica, Análise de Discurso, Antropologia Visual e Comunicação Visual.

Abstract

The objective of this dissertation is to analyze visual multimodal texts published in Brazilian newspapers. The hypothesis is that, contrary to the traditional approach to the image as a document with a fixed static and inherent meaning, we believe that the image is a socio historic construction carrying traces of its context of production; as such the reading and interpretation of the image is influenced by the socio-historic context to which its interpreters/producers belong.

Our methodology consisted of counterposing the analysis of journalistic images and concepts from Semiotics, Discourse Analysis, Visual Anthropology and Visual Communications.

Apresentação

Um olhar. A imagem. Dois olhares. Nossos múltiplos e infinitos olhares...

Foi a partir desta imagem, até então invisível a meus olhos *de ler*, mas, felizmente, visível aos olhos *de ver* de meu orientador, que esta dissertação torna-se visualmente possível e legível.

“Olhe que interessante.” (Prof. Dr. Lynn Mário disse ao ver esta imagem, enquanto folhava a revista *The Economist* de março de 1999). “Podemos também analisar a imagem criticamente” (leia-se discursivamente, *i.e.*, relacionando imagem e sociedade e ideologias e poderes), encorajou-me meu orientador, com sua afirmação, a começar nosso projeto de pesquisa sobre imagens.

Querendo trabalhar com leitura de textos (verbais) e com a mesma proposta crítica, a qual tinha sido exposta no decorrer de minha participação, na condição de bolsista de iniciação científica e, posteriormente, de aperfeiçoamento, no projeto *Dos Destroços de Babel à Construção de Marfim: A Luta pelo Significado Unívoco na Sala de Aula*, coordenado por ele, e financiado pelo CNPq, fui procurá-lo, com alguns exemplares da já referida revista, para lhe falar sobre essa vontade.

Com algumas perguntas preliminares que me fez, percebi que a vontade estava certa; no entanto, o objeto de estudo, inadequado. Então, ele me propôs que refletisse sobre uma possível delimitação de tema.

Em encontro posterior, já “munida” de algumas outras idéias e com (um)a delimitação, para estudar o discurso e as representações sobre o Brasil durante a crise cambial de



janeiro de 1999, veiculadas pela *The Economist*, sobretudo no encarte especial da edição de março de 1999, cuja capa é a bandeira brasileira com um ponto de interrogação (composto pelas estralas da bandeira), ouvi aquela afirmação de Lynn que me fez definitivamente deixar de olhar a imagem e sua relação alfabético-visual (no caso a fotografia em textos publicados pela mídia impressa) com *olhos de ler*. Possibilitando-me uma nova e interessante *estratégia* de lidar com o papel canônico dessa imagem, todos os ensinamentos e todas as trocas oriundas da orientação do Prof. Dr. Lynn Mário proporcionaram-me a oportuni-

dade de ver a imagem com *olhos de ver*, ou seja, como um texto, um discurso ideologicamente construído, enfim, um signo bakhtiniano.

‘Nossa’ bandeira representada pela publicação *The Economist*, ou melhor, a representação bidimensional da bandeira brasileira – já que não temos, na folha de papel, nem a bandeira do Brasil de pano, por exemplo, em três dimensões, nem vento para balançá-la, criando as “ondulações” em seu tecido, como são sugeridas pelos diferentes tons de verde nessa representação – foi o ponto inicial que me levou a muitas outras imagens, algumas delas apresentadas nesta dissertação, bem como a alguns questionamentos preliminares.

Por exemplo. Apesar dessa consciência da diferença entre o plano da realidade tridimensional e o da realidade bidimensional, e apesar da criação feita com as estrelas desse símbolo nacional, acreditamos que o que vemos É (noss)a bandeira brasileira exatamente tal como ela é em um momento de crise nacional, devido à desvalorização de nossa moeda e à (suposta) certeza de um momento de incerteza (decorrente dessa desvalorização cambial), ainda mais quando ancorada e legitimada pelo texto verbal *The (dis)order of progress* – A (des)ordem do progresso.

No entanto, se deixarmos de ver essa imagem como uma afirmação sustentada por um texto verbal, poderemos tomá-la como um (dos n possíveis) discurso – ou seja, construção simbólica que reflete e refrata (Bahktin, 1929/1992) a intrínseca e invisível relação de seu tempo histórico e de seu espaço social. Longe de ser um documento sobre a Verdade da crise cambial brasileira (como é vendida por essa revista), essa imagem é uma possível interpretação sobre a incerteza financeira pela qual o país passou (a mais hegemônica ou mais privilegiada daquele momento, talvez), que, ao ser lida, atualmente (ou em qualquer outro momento de leitura), por exemplo, suscita outras leituras, outros significados, já que estamos situados em um outro contexto – a incerteza política devido às eleições presidenciais de 2002, por exemplo.

O ponto de interrogação questiona o discurso positivista e moderno de desenvolvimento de um mercado emergente em crise (cambial) ou o impacto da corrida ao Planalto? Ou ainda o efeito cíclico de crise e de incerteza na economia do país, acentuado atualmente por essa corrida? Ou simplesmente esse ponto tem a ver com o olhar de um país que se considera desenvolvido e que classifica outros, a sua vontade, com base em seu único e exclusivo modelo de desenvolvimento e de progresso? Ou tudo isso é fruto de especulações internas e externas (de investidores)?

Tudo depende do olhar contextualizado de um leitor situado em seu espaço-tempo, ou seja, em sua prática cultural – olhar esse que também compõe o processo de construção da imagem.

Como expus anteriormente, essa imagem me fez ver outras imagens, que, em nossa sociedade, são consideradas ainda mais documentais, informativas e verdadeiras – as imagens fotográficas de jornais diários. Tidas como veículo transparente de informações e de Verdades, essas imagens, devido a suas propriedades físico-químicas (e digitais) e a sua iconicidade que as aproximam das características físicas e visuais de seu referente, ainda são tratadas como espelhos, como código e documento à espera de um decifrador ou recuperador de seus sentidos ocultos ou transparentes.

Como analisar essas imagens na sua relação com a realidade que retrata, bem como com seu papel documental? Como se estabelecem as relações de poder e verdade? Como entender a força persuasiva de um plano bidimensional que, fazendo-se passar por um tridimensional, convence seu espectador de que ele afirma a Verdade?

Esses questionamentos intensificaram-se e passaram a ter mais razão de ser, a partir do momento que comecei, em 2000, a lecionar Língua Inglesa e Língua Portuguesa, em nível superior, para cursos de Comunicação Social, com habilitações em Publicidade e Propaganda, bem como em Jornalismo, pois passei a entender esse discurso documental e transparente da fotografia de dentro de sua formação discursiva.

Influenciada por esses questionamentos preliminares, praticava com meus alunos exercícios comparativos de jornais e revistas (principalmente sobre matérias do mesmo assunto), para sensibilizá-los, pouco a pouco, da dimensão dialógica e social dessas imagens, mesmo quando em uma relação alfabético-visual. Desses exercícios tive muita satisfação e muitas contribuições – algumas delas trago para esta dissertação em sua forma materializada (as fotografias trazidas para minha sala de aula por esses alunos já sensibilizados com olhos de ver); já a satisfação, em minha mente e em meu coração por ter ouvido de alguns deles que, atualmente, olham ou “desconfiados” ou “intrigados” para qualquer publicação ou produção da mídia.

Que sejamos muito bem-vindos ao mundo da visualidade que nos permeia e constitui!

Índice

Introdução	12
 Capítulo 1 – Imagem-código: a visão canônica	
Introdução	21
1.1 Lucia Santaella e Winfried Nöth.....	21
1.1.1 Os paradigmas da imagem	22
1.1.1.1 O paradigma fotográfico	23
1.1.2 Imagem e (Con)texto	24
1.2 Boris Kossoy	26
1.2.1 As realidades da fotografia.....	27
1.2.1.1 Fotografia e seus tempos	28
1.2.1.2 Processos de produção e de recepção	29
1.3 Conclusão	30
 Capítulo 2 – Imagem-discurso, alguns conceitos-chave	
Introdução	32
2.1. Eni Orlandi	34
2.1.1 Memória discursiva e Interdiscurso	35
2.1.2 Condições de produção	36
2.1.3 Opacidade, Interpretação e Correlação x Constituição	38
2.2. Mikhail Bakhtin.....	40
2.2.1 Signo	40
2.2.1.1 O conceito de texto	44
2.2.2 Cronotopo e Fotografia jornalística.....	45
2.2.2.1 Cronotopo histórico ocidental	48
2.2.2.2 O fato na foto?.....	49
2.2.2.2.1 Perspectiva e os planos da fotografia: uma construção do espaço-tempo	53
2.2.3 Dialogismo na visualidade da imagem fotográfica.....	57
2.3. Michel Foucault	58
2.3.1 Heterotopia: os outros espaços da fotografia jornalística	58
2.3.2 Representação	61
2.3.3 Verdade e Poder	62

2.4. David Barton	65
2.4.1 Letramento: uma prática cultural de leitura.....	65
2.5 Conclusão	66

Capítulo 3 – Imagem fotográfica, construção do leitor

Introdução	69
3.1. Construção do fotógrafo	70
3.1.1 Modalidade e seus marcadores	71
3.1.2 Composição	76
3.1.3 O Sentido dos marcadores e elementos	79
3.1.4 Multimodalidade da fotografia	82
3.1.4.1 A Primeira página	84
3.1.4.2 A Legenda	88
3.2. Construção do espectador	92
3.2.1 “Competência para atuar em um evento comunicativo”	93
3.2.2 Orlandi, Bakhtin e Barton revisitados	97
3.2.3 Narratividade visual	98
3.2.3.1 Narratividade visual e a legenda.....	100
3.3 Conclusão	103

Capítulo 4 – Cultura Visual, uma tática

Introdução	105
4.1 A Tática	107
4.2 Uma Abordagem policêntrica.....	110
4.3 O Deslocamento	112
4.4 Conclusão	114

Considerações finais	117
-----------------------------------	------------

Bibliografia	122
---------------------------	------------

Introdução

Um mundo tridimensional representado em um plano bidimensional da fotografia. Plano esse em que, no entanto, cria-se a impressão de que se olha aquele mundo ‘do jeito que ele é’.

Uma parte (ou um aspecto daquele mundo que mais interessa ao fotógrafo) transformada em um (suposto) todo, em uma representação universal deste, (ou pior) em uma Verdade sobre este mundo.

Realidade(s) (virtual)? Ficção? Não. Construção, apenas.

Observemos, na representação da imagem da capa desta dissertação, o contraste entre o tom marrom *dégradé* do fundo na parte superior esquerda e uma sombra, cuja função é delinear parte da cabeça e da lateral do rosto de um homem, marcando a divisão entre primeiro e o segundo planos nessa imagem. Tom *dégradé* que, de cima para baixo, partindo do tom mais escuro ao mais claro, ao se encontrar com uma mancha preta no final da folha, delinea o contorno do pescoço, bem como dos ombros desse homem cobertos por uma blusa preta de gola olímpica (a forma representativa dada à referida mancha preta). Esse contraste, descrito do lado esquerdo, se repete no lado direito.

Assim, temos uma ausência de contextualização – um fundo de cor *dégradé* que pouco aparece “atrás” do contorno da representação da cabeça e do pescoço do referido homem –, sugerindo que essa imagem pode ser entendida como uma generalização, uma informação já conhecida/difundida/‘universal’, que não precisa de nenhum ancoramento “à realidade” para ser tomada como verossímil.

Destaca-se, a partir do contraste entre o fundo *dégradé* e a referida ‘mancha preta’, no centro da imagem, o primeiro plano representado pelo rosto daquele homem, cujos traços, cor ‘branca’ da *cútis*, barba e cabelos grisalhos assemelham-se a um tipo físico de homem branco ocidental. As laterais de seu rosto, bem como a parte superior de sua testa, têm pouca luminosidade se comparadas à zona ‘T’ (região que se estende da testa – pouco acima das sobrancelhas – ao queixo). Essa zona, com mais luminosidade que as demais partes da imagem, torna-se, então, o foco da imagem. Mas por que esse foco nesse rosto descontextualizado?

Talvez pelo fato de destacarem-se, no lugar dos olhos, duas lentes objetivas de uma máquina fotográfica; sugerindo que esse homem olha o espectador por meio de lentes, que desempenhariam o mesmo papel de nossas lentes naturais, os olhos.

Lentes fisicamente naturais, mas culturalmente ensinadas, a nossos olhos conferem-se uma aptidão e um exercício considerados, em nossa sociedade ocidental, uma experiência essencialmente passiva – a experiência da visão.

Essa imagem da capa serve de exemplo para nós discutirmos uma maneira aparentemente natural de se lidar com essa experiência e com a questão da visualidade, gerando atitudes e interpretações corroboradas inconscientemente, *i.e.* um *habitus* (Bourdieu, apud Ortiz, 1985, e Pouza, 2002), ainda presente e muito hegemônico em nossa sociedade ocidental, disciplinar e industrializada: o *habitus* da credibilidade e passividade conferida ao sentido da visão, que, por conseqüência, (re)produz o *habitus* da representação naturalista do mundo, ou seja a realidade naturalista implica o quanto de correspondência há entre a representação visual de um evento e o que normalmente (acreditamos em que) vemos desse evento.

Dialogando, nessa sociedade, com o *habitus* de que a visão é eleita como um dos seis sentidos (audição; olfato; paladar; tato, presentes em nosso corpo; e mente, sentido que possibilita interação com o mundo sem utilizar os outros cinco presentes no corpo físico) mais críveis em nossa sociedade (Kress e van Leeuwen, 1996, p. 159), seja devido ao resqúcio da influência da pesquisa judiciária na Grécia arcaica no processo para a busca e o estabelecimento da Verdade, que privilegia o olhar do testemunho, conferindo-lhe poder por gerar um saber/um conhecimento oriundo de um olhar empírico de uma testemunha (Foucault, 1996), seja devido a um procedimento e pensamento ‘cristão’ a partir de São Tomé, essa imagem o ratifica e intensifica, associando-o a um produto da tecnologia moderna: as lentes objetivas de uma máquina fotográfica.

Nesse exemplo da capa, os olhos e as lentes desempenham, em tese, o mesmo papel: capturar o mundo real e (re)apresentá-lo às pessoas do ‘jeito que ele é de fato’, produzindo imagens fotográficas ‘Verdadeiras’ e correlatas a este, tomadas como provas factuais de sua existência, isentas de julgamentos e interpretações.

Notem, por exemplo, que não se trata de um olhar de uma criança, de um adolescente, de uma mulher de quaisquer idades, ou de uma pessoa idosa, mas de um olhar de um homem adulto – representado com traços que indicam maturidade (barba e cabelos grisalhos, por exemplo) –, o que confere a esse olhar mais credibilidade e autoridade.

Afirmar que essa imagem ‘diz tudo’ por meio de sua materialidade visual, ratificando que as lentes objetivas, funcionando como os olhos humanos, captam e re(a)presentam fielmente o mundo a nosso redor do jeito que ele é, pode ser, no mínimo, uma audácia da tradição ocidental logocêntrica.

Primeiramente, afirmar isso seria acreditar em um sentido transparente, imanente, ‘literal’ e inerente à imagem sem interferência das interpretações de seus leitores, ou seja, seria crer na estabilidade do significado e na relação direta e objetiva entre a representação visual e seu referente concreto, bem como no bordão “uma imagem vale por mil palavras”.

Segundo, justamente por se acreditar nessa literalidade e transparência, o espectador, sujeito que tem a ilusão de ter consciência plena, acha que não interpreta a imagem devido a sua clareza e sua objetividade, que lhe permitem compreendê-la independentemente de sua cultura, já que ele ‘recupera’ ou descobre o significado latente da imagem em um piscar de olhos!

Terceiro, em um contexto cada vez mais visual e visualizado, no ápice do turno visual (Mirzoeff, 1999), tomar a imagem como prova incontroversa do real, cujo significado é evidente e claro, devido a sua iconicidade, é lançar véus, ou pior, atirar areia nos olhos do espectador, pois se ignoram a possibilidade de tratamento de imagem por meio de softwares gráficos e a manipulação dos *pixels* que constituem imagens digitais (fatores que podem levar a construções de mundos ‘imateriais’).

Não nos interessamos, no entanto, em tomar essa imagem como auto-explicativa e a representação de um todo, de uma Verdade, nem em descrever os elementos que compõem essa imagem e verificar até que ponto eles estão verdadeiramente correlacionados a seus referentes no mundo físico – ou seja, de nada vale identificar **o que** o referente *é* (ou o que parece ser: um homem, ‘de fato’, branco com barba e cabelos grisalhos e cujos olhos estão substituídos por duas lentes objetivas de uma máquina fotográfica) sem entender que todos esses elementos juntos criam um texto visual considerado verdadeiro por leitores-espectadores ocidentais que acreditam na transparência da fotografia, criada por meio do uso de lentes objetivas.

Na verdade, estamos interessados por **como** essa imagem, considerada verdadeira, pode significar. Sendo, então, nosso objeto de estudo imagens fotográficas publicadas em jornais diários, o caminho que nos leva a essa proposta é problematizar e analisar o processo de visualidade na leitura desses textos multimodais.

Entendemos que essa imagem reproduz o *habitus* de credibilidade na visão e aproxima o leitor-espectador a essa ‘Verdade’ institucionalizada, produzindo efeitos de verdade (Foucault, 1990), já que é construída sem nenhuma contextualização no segundo plano, ou pano de fundo (a não ser um fundo em tom marrom *dégradé*), fazendo essa imagem parecer uma generalização, um saber universalizado/aceito/tomado como verdadeiro, e com o foco no primeiro plano, ou no rosto do referido homem branco adulto, que olha, por meio de lentes objetivas, o leitor-espectador. Homem esse cuja barba e cujo cabelo meio grisalhos, bem como cuja indumentária (mesmo que representada metonimicamente por uma blusa de gola olímpica preta), lhe conferem credibilidade, por serem aceitos, em nossa sociedade, como indicadores/marcadores de pessoa com (uma suposta) experiência, maturidade e sabedoria oriundas de sua idade, ou seja, de uma pessoa séria e bem (in)formada – pessoa

essa que, aqui, é o estereótipo do homem branco ocidental bem-sucedido (em vez de uma mulher!).

Tomemos a mesma imagem da capa, antes do pequeno tratamento gráfico que demos a ela para eliminar o texto verbal sobre o visual.



Veiculada na mídia impressa, revista *Time*, de 11 de junho de 2001, como um anúncio publicitário de página dupla para Hewlett Packard (HP), empresa norte-americana de equipamentos eletrônicos, essa imagem prima em vender a mais nova geração de câmeras digitais, que funcionam automaticamente como o olho humano, registrando o mundo real com extrema definição, resolução e acuracidade.

Essa peça publicitária mistura o texto visual do lado esquerdo, a imagem da capa, com o texto verbal tanto no próprio lado esquerdo como no lado direito, compondo um texto multimodal (Kress e van Leeuwen, 1996, p. 183) – texto construído e que se comunica por intermédio de mais de um código semiótico –, significando em seu todo.

Esse texto multimodal, ratificando o *habitus* da credibilidade da visão e a idéia de que ‘o que você vê é o que você apreende do mundo’ (informação já conhecida, por isso localizada no lado esquerdo, Kress e van Leeuwen, 1996), ancora a imagem do homem à informação de seu nome (Ross Allen) e de seu local de trabalho (laboratórios da HP), no texto verbal do canto superior esquerdo. Além disso, no canto inferior esquerdo, escrito em uma fonte diferenciada da do texto verbal já mencionado, temos informações sobre o anunciante – Hewlett Packard Company.

O texto verbal da página ímpar, lugar atribuído à informação nova (Kress e van Leeuwen, 1996), por meio do signo escrito, descreve a nova tecnologia e sua vantagem, ou seja, ‘vende’ a novidade da empresa, sem mostrar o aparato *per se* (o espectador não vê a imagem da máquina fotográfica por estar em desenvolvimento), mas acredita ver como ela funciona, a partir da associação entre olhos humanos e lentes objetivas, sendo visualmente persuadido a partir do *habitus* da acuracidade e transparência da visão.

Crer que a imagem diz tudo em comunhão com o texto verbal é o procedimento mais corrente e mais disseminado em nossa sociedade, para se interpretar esse texto multimodal – afinal esse gênero de texto é construído com esse objetivo. Afirmar, no entanto, que o texto visual depende do verbal para ser mais bem compreendido, além de ser a audácia da cultura ocidental logocêntrica, também demonstra seu olhar grafocêntrico, olhar esse que, a nosso ver, diminui e menospreza o valor simbólico e a capacidade sígnica do texto visual subjugando-o sempre ao texto verbal (ao legado do Verbo).

A imagem, signo opaco, já utiliza outros signos para construir e corroborar *o habitus* de credibilidade na visão, vendendo-a com “what you see is what you get” (elementos visuais). Além disso, o texto verbal também já é outro signo referindo-a ao signo visual. Assim, nenhuma relação direta entre ambos há nessa utilização de textos visual e verbal. Somos levados a crer que o verbal ancora (Barthes, apud Evans e Hall, 1999, p. 37) o visual, descrevendo denotativamente o que se vê na imagem visual, por ser menos polissêmico do que esta (ou seja, que o verbal reflete objetivamente os significados múltiplos do visual).

Assim, o homem branco é Ross Allen, o inventor da mais nova geração de câmeras digitais da HP, que contém chips de processamento de imagens que funcionam como o olho humano.

Mas não podemos nos esquecer de que temos vários signos, oriundos dos códigos escrito e visual, interagindo com outros para construir um texto multimodal que não deve ser somente analisado por meio de seu texto verbal.

Por isso, tomamos essa imagem também para apresentar a proposta de nosso trabalho – refletindo sobre o processo de visualidade, consideramos que a imagem fotográfica é uma construção social.

Em face disso, pretendemos refutar aquele *habitus* de credibilidade e passividade da visão e o status de transparência, objetividade e neutralidade da imagem fotográfica veiculada na mídia impressa – em jornais – (tomada aqui como uma das possíveis materializações do processo de visualidade em nossa sociedade e analisada em seu momento de recepção por nós, intérpretes-receptores situados), mostrando que essa imagem, uma construção social, é motivada e influenciada por seu contexto de produção e de

veiculação, bem como pelas formações discursivas que a permeiam. Dessa forma, esta estabelece uma relação de constituição (Orlandi, 1998) e de correlação (Worth, 1981) com a realidade, a serviço de ideologias e poderes mais hegemônicos do que outros dentro de nossa sociedade visualizada).

Essa imagem-construção nada diz se ela não for considerada um signo por seu intérprete-espectador, situado em uma determinada comunidade interpretativa (Fish, 1981) ou prática cultural (Barton, 1994; Souza, 2001 e 2002) que lhe ensina a ver e interpretar textos visuais como este, além de treinar seus olhares a considerar determinadas materializações visuais como provas mais verdadeiras de um mundo real do que outros textos (materializações visuais) “desqualificados” como tais provas (usamos “desqualificados” no sentido de textos que não são modalizados para ter um efeito de “literalidade” do real, ou seja, textos que rompem as representações naturalistas de mundo, quando, na verdade, seus espectadores esperam essas representações).

Com base nessas primeiras reflexões sobre o signo visual, procuramos entender, explicar e analisar a imagem como construção social, considerando o processo de visualidade responsável pela sua produção e significação, tendo as seguintes perguntas de pesquisa em mente:

- a) como se dá a relação entre imagem/realidade/intérprete da imagem?
- b) qual conceito de realidade que as imagens do *corpus* (re)produzem?
- c) como o leitor produz seu sentido diante de um texto multimodal, como a fotografia em jornais diários, por exemplo?
- d) por que a imagem é um signo opaco?
- e) qual é a relação entre visualidade e contexto?

Chegamos a esses questionamentos, primeiramente, entendendo o modo pelo qual a imagem é habitualmente estudada e analisada, sobretudo no Brasil. As principais diretrizes que norteiam esse estudo e essa análise são apresentadas no **Capítulo 1**. Percebemos que, dentre a bibliografia canônica, essas diretrizes advêm de duas abordagens distintas – a abordagem semiótica (Santaella e Nöth, 1999) e a abordagem historicista (Kossoy, 1999 e 2001).

Apesar de distintas, essas abordagens compartilham de uma característica comum: o estudo da imagem como código. Ou na condição de registro de um traço luminoso de um referente que existiu em um espaço-tempo anterior ao da representação fotográfica, ou na condição de documento que contém em si tanto a realidade de um passado capturado e registrado quanto a dimensão de um contexto de uso idealizado, a fotografia, nessas duas

abordagens, é sempre estudada como um produto mecânica e tecnicamente passível de reprodução e de usos diversos.

Considerando essa imagem como o principal objeto de estudo que compõe a comunicação em massa atualmente, essas abordagens não privilegiam o processo de visualidade do leitor nem o processo cultural que regula a produção e circulação dessas imagens em nossa sociedade.

Posteriormente, na tentativa de abrir uma brecha ou um deslocamento no entremeio dessas abordagens e da abordagem discursiva de estudo da linguagem (até então predominantemente verbal), e com base em uma recente bibliografia sobre a ‘emergente’ área de estudo Cultura Visual (*Visual Culture*), nós nos baseamos em alguns conceitos-chave de Orlandi, Bakhtin, Foucault e Barton para formar nosso olhar discursivo.

Para não cairmos em uma perspectiva producionista, reproduzindo uma visão centrada em valores culturais canônicos, apresentamos esses conceitos no **Capítulo 2**, em que vimos explicar esse olhar discursivo e o que está latente em nosso *locus* de enunciação, bem como o que embasará e permeará os demais capítulos. Acreditamos que o processo de visualidade pode ser problematizado com base nesse olhar, que vê a imagem, como fruto de uma convenção social simbólica, produzida e lida por intérpretes contextualizados.

Entendemos, a partir disso, essa imagem, ou qualquer outra, como uma construção, hipótese-interpretativa essa que será colocada no **Capítulo 3**, cujo objetivo é explicar que a imagem tanto é uma construção do fotógrafo quanto do espectador (ambos tomados como leitores situados). Explicamos nossa hipótese utilizando a figura “Competência para atuar em um evento comunicativo”, proposta por Worth e Gross (1981). Essa escolha se justifica à medida que Worth e Gross, conscientes de seu *locus* de enunciação, não propõem, com essa figura, um modelo universal de análise. Considerando as imagens um sistema simbólico, oriundo de convenções sociais, esses autores analisam os níveis de interpretação desse signo visual, levando em consideração um leitor sempre contextualizado.

Privilegiando a interação entre leitores e imagem para entender como esse signo visual pode significar, o olhar etnográfico de Sol Worth e Larry Gross permitiu diálogos com contribuições da emergente área de estudo Cultura Visual, que nos proporcionou a relação transdisciplinar, neste trabalho, entre conceitos da Análise do Discurso, colocações foucaultianas e bakhtinianas, bem como sobre letramento, para entendermos a visualidade como um processo de construção de sentidos, a partir de signos visuais, que não se restringe aos perímetros da fotografia. Essas contribuições da Cultura Visual são apresentadas no **Capítulo 4**.

É necessário destacar que a organização dessa dissertação é cíclica, ou seja, um constante vaivém entre seus capítulos, que acrescentam sempre um novo aspecto da construção da imagem, em relação ao anterior. Nesse vaivém, selecionamos algumas imagens fotográficas publicadas, entre 1999 e 2002, em jornais¹ publicados em São Paulo e no Rio de Janeiro, para mostrar, à medida que colocamos nosso embasamento teórico nos capítulos, como estas são construídas, em função de um aspecto tratado por esse embasamento, e como elas podem significar em relação a nossa visualidade contextualizada na sociedade brasileira de início de século XXI e já influenciada por *olhos de ver*.

Essas imagens selecionadas, publicadas, em geral, em primeira página, foram produzidas, em sua maioria, para os jornais *Folha de S. Paulo* (FSP) – cinco fotografias – e *O Estado de São Paulo* (OESP) – cinco fotografias. Fazemos uso também de: uma publicada em matéria interna no jornal *Agora* (São Paulo); uma publicada na capa do *Jornal do Brasil* (JB) (Rio de Janeiro); e uma outra veiculada pela Agência de Notícias Reuters (tirada de circulação desde o primeiro semestre de 1999). Essa diversidade já aponta a diferença de seus leitores, ainda que brasileiros, em sua maioria, porém situados em práticas de leituras distintas dentro da mesma sociedade.

A partir de nossa insatisfação com a visão tradicional da imagem, nossa metodologia também compreende um vaivém teórico-analítico – *i.e.*, mescla entre análise de imagens e análise bibliográfica. Dessa maneira, à medida que surgiam elementos na análise das imagens, buscávamos suporte teórico para compreendê-los na bibliografia correspondente. Fizemos esse vaivém, utilizando as 13 imagens jornalísticas mencionadas, na condição de intérpretes-analistas situados em um determinado contexto sócio histórico brasileiro.

Em face disso, às vezes, utilizamos, mais de uma vez, a referência à mesma imagem para mostrar e explicar modos de construção distintos. E, ao mesmo tempo, justificamos o porquê de entendermos que todas as imagens apresentadas aqui, até as representações da litografia de Escher e as imagens da capa e quarta capa, são heterotopias, ou cronotopos visuais de uma cultura visual ocidental.

¹A escolha dos jornais FSP e OESP justifica-se pelo fato que são formadores de opinião na cidade de São Paulo. No entanto, a fotografia publicada no JB, selecionada para uma aula, me fez procurar o mesmo evento no OESP. Já a publicada no *Agora* foi uma das contribuições levadas para minha sala de aula.

Uma breve informação sobre os jornais em questão. Verificamos que a tradição do jornalismo brasileiro, sob grande influência da imprensa norte-americana, conforme Carmagnani (1996, p. 116) aponta, autoriza, principalmente na primeira página, o uso de “textos mais curtos, tipos maiores, chamadas mais agressivas e **grande utilização de fotos**”(destaque nosso). No caso do OESP, direcionado à elite cultural e empresarial do Estado, com posicionamento político de direita, a linearidade gráfica e o uso moderado de fotos na primeira página materializam seu status conservador. Já o jornal FSP, direcionado a uma “elite” cujo posicionamento político é de esquerda ou centro-esquerda, tem seu projeto gráfico mais arrojado, dando prioridade aos recursos visuais – fotos e infográficos, por exemplo, são muito utilizados, acompanhando a tendência (pós)moderna de nossa Cultura Visual. Percebemos que o JB, voltado, no entanto, para leitores cariocas, privilegia muito seu visual gráfico. No caso do jornal *Agora*, pertencente à mesma empresa da FSP, embora voltado a um público mais “popular”, notamos que sua prioridade é ter um projeto gráfico muito mais visual do que verbal.

Esse constante retomar da mesma fotografia ou a apresentação de novas imagens para apresentar conceitos e/ou demonstrar sob quais aspectos as imagens são construções foi uma saída pela qual optamos para tentar minimizar os conflitos entre o código visual de nossos objetos de análise e o código verbal da apresentação final de nosso trabalho. Esse conflito é gerado porque tivemos de nos referir à multiplicidade de planos concomitantes e de sentidos da fotografia (que, em um piscar de olhos, são compreendidos por qualquer leitor letrado nesse código) por meio da escrita, código semiótico que impõe uma ordem seqüencial, sintática e linear de apresentação (incompatível com a simultaneidade e a multidimensionalidade da imagem).

Enfim, optamos por estabelecer um diálogo entre os capítulos e, inclusive, as capas dessa dissertação como uma tentativa de “reproduzir/passar” a idéia da pluralidade de elos que podemos estabelecer quando lidamos com o fluido processo de visualidade.