

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

LAENE MUCCI DANIEL

**A CONFIGURAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO GÊNERO DISCURSIVO
FOTOPOTOÇA DE ZIRALDO**

BELO HORIZONTE

2020

LAENE MUCCI DANIEL

**A CONFIGURAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO GÊNERO DISCURSIVO
FOTOPOTOCA DE ZIRALDO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística do texto e do discurso.

Área de Concentração: Linguística do texto e do discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Carmen Aires Gomes.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Mucci, Daniel, Laene.
A configuração e o funcionamento do gênero discursivo **topoploca** de Ziraldo [manuscrito]. / Laene Mucci, Daniel. – 2020.
286 f., enc., il., tabs., p&pb., color.
Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes.
Área de concentração: Linguística, do Texto e do Discurso.
Linha de pesquisa: Análise do Discurso.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 267-286.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Jornalismo – Linguagem – Teses. 3. Discurso midiático – Teses. 4. Ziraldo, 1932- – Teses. I. Gomes, Maria Carmen. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

PosLin

FOLHA DE APROVAÇÃO

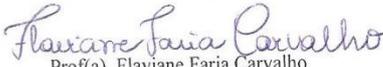
A CONFIGURAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO GÊNERO DISCURSIVO FOTOPOTOCA DE ZIRALDO

LAENE MUCCI DANIEL

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2020, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Maria Carmen Aires Gomes - Orientadora
UFMG


Prof(a). Flaviane Faria Carvalho
UNIFAL-MG


Prof(a). Claudio Mareto do Carmo
UFESJ


Prof(a). Clarice Lage Galberto de Abreu
UFMG


Prof(a). Ana Carolina Lima Santos
UFOP

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2020.


Prof(a). Ana Larissa Azevedo Oliveira
Subcoord. Programa de Pós-Graduação
em Estudos Linguísticos
FALE/UFMG

Dedico este trabalho às pessoas que mais admiro em minha vida, pela sua inteligência, criatividade, humor e ética:

Laene Teixeira Mucci

João Mucci Daniel

Isabella Mafra Moreira

Cristiano José Rodrigues

Nora Presno Amodeo

Zezé (Maria José) Bigois

Acely Hovelacque

AGRADECIMENTOS

À minha amada companheira, Isabella, por dirigir enquanto eu descansava das noites em claro, por me levar e me trazer e me acompanhar e me abraçar e relevar minhas ausências de pensamento e conversa.

À minha orientadora especialíssima, Prof.^a Dra. Maria Carmen Aires Gomes, por me mostrar o prazer e a desmistificação da pesquisa científica e me orientar com inteligência e sensibilidade.

À Penélope, Guga e Shitake, por quebrarem o paradigma da solidão e não me deixarem esquecer de que amor e alegria são imprescindíveis também no mundo científico.

À minha médica e amiga, Acely Hovelacque, por cuidar de minha saúde física, mental e emocional.

Aos professores brilhantes da Faculdade de Letras da UFMG, especialmente à Prof.^a Dra. Emília Mendes, pela sinceridade e exemplo de não comodismo acadêmico; ao Prof. Dr. Renato Mello, pelas aulas vibrantes; à Prof.^a Dra. Helcira Maria Rodrigues de Lima, pelo compartilhamento de sua riqueza intelectual e à Prof.^a Ida Machado, pela disponibilidade e delicadeza.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos – Poslin-, em especial à Maíra Guimarães e à Ariana Carvalho, pela generosidade e coleguismo.

Ao grupo AFECTO - Abordagens Faircloughianas para Estudos sobre Corpo/Discurso Textualmente Orientados.

Aos meus colegas do Departamento de Comunicação Social – DCM -, pelo apoio, em especial à Prof.^a Dra. Mariana Procópio, que me apresentou à AD; ao Prof. Dr. Joaquim Sucena Lannes, por me levar até o Ziraldo; ao Prof. Dr. Henrique Mazetti, por me acessar o livro “esgotado” e ao Prof. Dr. Rennan Mafra, por me incentivar em momentos nublados.

À Prof.^a Dra. Ana Louise de Carvalho Fiúza, pelo perfeito olhar metodológico em meus projetos.

À tia Alice Inês, ao Rubem Mário de Melo e Souza e a José Eduardo Arcuri, pela paciente ajuda na identificação das *fotopotocas*.

A Martim Nunes Mucci Daniel, pela organização das planilhas.

Às *professeurs* Paula Christina e Regina Frantz, pelo desembolar da língua francesa.

Ao Cris e ao Zé, por me oferecerem o clima de estudo na Charneca.

À Georgina e Alfredo, por me acolherem em um refúgio de estudo no Bosque de Cataguases.

À Dalva e Luciene, por me propiciarem um retiro de estudo na Enseada do Bananal.

A João e Maria Aparecida, por me livrarem dos afazeres domésticos enquanto eu estudava.

À professora Dra. Sônia Maria de Oliveira Pimenta e ao professor Dr. Cláudio Márcio do Carmo, pelo cuidado, dedicação e pelo tanto que contribuíram para a qualificação do meu trabalho.

À Prof.^a Dra. Mariana De-Lazzari, pelo olhar de lince na revisão do meu texto.

Aos *my friends*, Camilo Gomides e Joseph Vogel, pelo *help* de última hora.

Aos professores Dra. Ana Carolina Lima Santos, Prof. Dra. Clarice Lage Gualberto, Dr. Cláudio Márcio do Carmo e Dra. Flaviane Faria Carvalho, pela disponibilidade e cuidado com que avaliaram esta tese.

RESUMO

Nesta pesquisa descritivo-qualitativa-quantitativa, averiguamos a configuração e o funcionamento do gênero de linguagem *Fotopotocas de Ziraldo* (FZ), à luz das Teorias de Gênero, baseadas nos estudos bakhtinianos; da Semiótica Social; da Fotografia; do (Foto) jornalismo e do humor, campos aos quais pertencem as FZ. Anteriormente publicadas sob o nome de *Fotofofocas* na revista *O Cruzeiro*, tornaram-se as revistas *Fotopotocas*: fotos descartadas por veículos de comunicação que ganhavam falas inventadas pelo jornalista e ilustrador Ziraldo para provocar o riso. As FZ são um gênero midiático multimodal que comentam os acontecimentos/notícias fotografados jornalisticamente, configurando-se pelos propósitos comunicativos de fazer rir, de criticar e de opinar sobre algum acontecimento/notícia. Nosso *corpus*, 317 *fotopotocas* compostas por fotografias de imprensa do campo jornalístico e paródia e *script* do absurdo do campo humorístico, é atravessado pela ficção. Por isso, e também por ser apontada como um dos fatores da crise jornalística atual, tratamos da questão da ficcionalidade no (foto) jornalismo. A ficção faz parte da representação da realidade, sendo, portanto, um recurso à sua compreensão e crítica. A partir da ficção instaurada pelo humor, as FZ, transcendendo o evento (foto) jornalístico, funcionam como charges fotográficas e provocam o pensar, atendendo, assim, ao uso social do jornalismo. Metodologicamente, à luz Gramática do *Design* visual (GDV), analisamos a multimodalidade do gênero FZ, chegando ao cerne da sua configuração e funcionamento: são os processos narrativos verbais/mentais que disparam o gatilho do riso (uma das estruturas desse gênero multimodal) e que, carregados pelos balões de História em Quadrinhos (HQ), idealizam os propósitos dos gestos e das expressões dos Participantes Representados (PRs), destacando-os e atribuindo-lhes falas e pensamentos. O riso que estrutura as *fotopotocas* e também colabora ao propósito comunicativo não é ingênuo. De forma leve, sem ser sisudo, ele propõe, descontraidamente, novos propósitos de pensar e agir. Ao analisarmos as *construções sociodiscursivas* e as *representações sobre a mulher* nas FZ, identificamos matrizes ideológicas conservadoras as quais marcam relações de poder e hegemonias, perpetuando os discursos machistas e sexistas que inferiorizam a mulher. As FZ analisadas foram produzidas 100% por homens, nos anos de 1963 e 1964. Já praticadas por jornalistas e veículos midiáticos pelo mundo, defendemos que sejam ainda mais usadas profissionalmente por jornalistas brasileiros, como um contraponto às falsas notícias. Defendemos, também, o compartilhar do funcionamento e o uso das *fotopotocas* no ensino do jornalismo, além de elas poderem agir no campo da Educação, contribuindo para o letramento midiático crítico. Cientificamente, propomos a metodologia *Enquadramento do corpo na imagem* para analisar o corpo em imagens.

Palavras-chave: Fotopotoca. Gênero de linguagem. GDV. Multimodalidade. Ziraldo.

ABSTRACT

The research is descriptive qualitative and quantitative, verifying the configuration and functioning of the language of gender in the magazine *Fotopotocas de Ziraldo* (FZ). The verification is in the light of Bakhtinian Studies, Social Semiotics, photography, journalism and humor. *Fotopotocas* (*PhotoSham*, in English) was previously published as *Fotofofocas* (PhotoGossip) in a section of the magazine *O Cruzeiro*. Photos discarded by media outlets were captioned by the journalist and illustrator Ziraldo to provoke laughter. FZ is a multimodal media genre that comments on photographed news events and is configured to induce laughter, while offering critical opinion. The corpus of the magazine is interspersed with 317 photoShams, consisting of journalistic press photographs. Ziraldo applies parody and humor to the captions and in so doing, captures the absurd and comic. We deal with the issue of fictionality in journalism as it is a part of the representation of reality and, therefore, a resource for understanding and criticism. Given the establishment of fiction through humor, the editions of FZ transcend the photojournalistic event and caricatures, to provoke reflection and achieve a social use of journalism. By the light of the Grammar of Visual Design (known by its acronym in Portuguese, GDV), we analyze the multimedia of the gender of FZ, going to its core configuration and function, which are narrative verbal and mental processes that trigger laughter (one of the multimodes): dialog bubbles in the History of Cartoons (HQ) idealize the intentions of the gestures and the expressions of the Characterized Participants (PR), thereby highlighting them and attributing to them, speech and thought. The laughter that structures the photoShams and contributes to the communicative purpose is not naive. However, in a light-hearted fashion, nothing is to be taken too seriously. New intentions of thinking and acting are casually proposed. Upon analyzing the *socio-discursive constructions and the representations of women* in the editions of FZ, we identify an ideologically conservative bent which indicates power relationships and hegemonies, perpetuating machista and sexist discourses that render women as inferior. The editions of FZ analyzed were produced 100% by men in the years 1963 and 1964. Already practiced globally by journalists and media vehicles, we believe that the genre was even more professionally used by Brazilian journalists, as a counterpoint to fake news. We agree that the sharing of the functioning and the use of the photoShams in the teaching of journalism, beyond just educational purposes, contribute to the critical mediatic literacy. Scientifically, we propose a methodology *Enquadramento do corpo na imagem* (Fitting the body into the image) for analyzing the body in images.

Keywords: PhotoSham. Gender language. GDV. Multimodal. Ziraldo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Fotopotoca 04-69.....	21
FIGURA 2 - FZ: Marcação do número na página.....	28
FIGURA 3 - Detalhe da planilha inicial.....	29
FIGURA 4 - Diagrama da significação e constituição do gênero de linguagem multimodal.....	73
FIGURA 5 - Fotopotoca 01-39.....	75
FIGURA 6 - Fotopotoca 04-80.....	77
FIGURA 7 - Capa da revista Fotopotoca, ed. 3.....	78
FIGURA 8 - Origem da Fotopotoca.....	79
FIGURA 9 - <i>A maior risada do ano</i> - Anúncio das FZ.....	79
FIGURA 10 - Edição 2 - Anúncio das FZ.....	79
FIGURA 11 - Fotonotícia: Equipes se enfrentaram debaixo de chuva em Itu.....	86
FIGURA 12 – Fotossequência.....	86
FIGURA 13 - Carpideiras no velório de Juan Larra.....	87
FIGURA 14 - Sem título.....	87
FIGURA 15 - Pesando tomates.....	87
FIGURA 16 - Foto simbólica.....	88
FIGURA 17 - Pif-paf, 17/10/1959.....	91
FIGURA 18 - Arquivos implacáveis.....	92
FIGURA 19 - O amigo da onça, 29/09/1959.....	92
FIGURA 20 - As garotas do Alceu.....	93
FIGURA 21 - David Luiz consola James Rodríguez.....	97
FIGURA 22 – <i>Meme</i>	97
FIGURA 23 - Fotopotoca 03-65.....	99
FIGURA 24 - Rapaz e cão em Carananduba.....	103
FIGURA 25 - Vendedor de amendoins.....	103
FIGURA 26 - Rosa no arraial.....	103
FIGURA 27 - Perfil de Zumira.....	103
FIGURA 28 - Babá Patchouli.....	104
FIGURA 29 - Foto <i>Touché</i>	114
FIGURA 30 - Fotopotoca 04-51.....	114
FIGURA 31 - Fotopotoca 04-32.....	117
FIGURA 32 - O presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, “negocia” com o presidente do Senado, Renan Calheiros (03/04/2015).....	119

FIGURA 33 - Lava-Jato: Temer ficou feliz com a posse do novo diretor-geral da PF (22/11/2017).....	119
FIGURA 34 - Será que já posso pedir minha aposentadoria? Afinal, eu nasci há dez mil anos atrás!.....	119
FIGURA 35 - Coluna do <i>Jornal Última Hora</i> , 18/11/1963.....	121
FIGURA 36 - Capa do <i>Private Eye</i> , 28/06/1963.....	122
FIGURA 37 - Capa do <i>Private Eye</i> , 28/06/2019.....	122
FIGURA 38 - Capa ed. especial, 1986.....	123
FIGURA 39 - Fotopotoca de Sócrates.....	124
FIGURA 40 - Fotopotoca de Tancredo Neves.....	124
FIGURA 41 - Fotopotoca de Jânio Quadros.....	124
FIGURA 42 - Esta é uma espécie de tartaruga rara, que coloca a cabeça para fora de quatro em quatro anos (18/04/2018).....	125
FIGURA 43 - O ministro e seus papagaios de pirata (14/05/2013, foto de Neiva Daltroso/Secom).....	125
FIGURA 44 - Fuga não! Apenas uma ligeira ESCapada (05/4/2011).....	126
FIGURA 45 - Fotopotoca 02-40.....	127
FIGURA 46 - Fotopotoca 03-77.....	134
FIGURA 47 - Fotopotoca 02-54.....	135
FIGURA 48 - Fotopotoca 03-68.....	135
FIGURA 49 - Fotopotoca 02-27.....	136
FIGURA 50 - Fotopotoca 02-40.....	138
FIGURA 51 - Fotopotoca 02-54.....	140
FIGURA 52 - Fotopotoca 01-56.....	141
FIGURA 53 - Fotopotoca 04-70.....	142
FIGURA 54 - Fotopotoca 04-57 - Humor racista.....	144
FIGURA 55 - Fotopotoca 02-31 – Humor de gênero.....	145
FIGURA 56 - Fotopotoca 03-53 – Humor de gênero.....	145
FIGURA 57 - Fotopotoca 01-28 - Humor ecológico.....	146
FIGURA 58 - Fotopotoca 01-23 - Humor futebolístico.....	146
FIGURA 59 - Fotopotoca 02-66 - Humor futebolístico.....	147
FIGURA 60 - Fotopotoca 01-03 – Humor contraideológico.....	147
FIGURA 61 - Fotopotoca 04-47 - Humor sociológico.....	148
FIGURA 62 - Fotopotoca 01-37 - Humor sociopolítico.....	148
FIGURA 63 - Fotopotoca 03-02.....	149
FIGURA 64 - Fotopotoca 03-80.....	149

FIGURA 65 - Esquema das Categorias de constituição do humor nas FZ.....	150
FIGURA 66 - Fotopotoca 01-57 – Paródia.....	151
FIGURA 67 - Fotopotoca 04-12 - <i>Script</i> do absurdo.....	152
FIGURA 68 - Fotopotoca 04-46 - <i>Script</i> do absurdo.....	152
FIGURA 69 - Fotopotoca 02-45.....	153
FIGURA 70 - Fotopotoca 02-19.....	153
FIGURA 71 - Fotopotoca 03-78.....	154
FIGURA 72 - Fotopotoca 03-17.....	155
FIGURA 73 - Fotopotoca 02-78.....	155
FIGURA 74 - Fotopotoca 01-39.....	156
FIGURA 75 - Fotopotoca 01-76.....	156
FIGURA 76 - Fotopotoca 03-09.....	157
FIGURA 77 - Fotopotoca 04-14.....	157
FIGURA 78 - Fotopotoca 02-38.....	158
FIGURA 79 - Fotopotoca 01-27.....	158
FIGURA 80 - Fotopotoca 01-15.....	160
FIGURA 81 - Fotopotoca 01-73.....	162
FIGURA 82 - Fotopotoca 03-04.....	162
FIGURA 83 - Fotopotoca 03-30.....	164
FIGURA 84 - Fotopotoca 01-68.....	164
FIGURA 85 - Fotopotoca 04-31.....	165
FIGURA 86 - Fotopotoca 01-30.....	166
FIGURA 87 - Fotopotoca 01-74.....	166
FIGURA 88 - Fotopotoca 02-12.....	171
FIGURA 89 - Fotopotoca 02-C.....	172
FIGURA 90 - Fotopotoca 02-53.....	173
FIGURA 91 - Fotopotoca 01-24.....	173
FIGURA 92 - Fotopotoca 02-09.....	174
FIGURA 93 - Fotopotoca 02-06.....	174
FIGURA 94 - Fotopotoca 02-18.....	175
FIGURA 95 - Fotopotoca 03-22.....	175
FIGURA 96 - Fotopotoca 04-78.....	176
FIGURA 97 - Fotopotoca 04-49 – Demanda.....	178
FIGURA 98 - Fotopotoca 04-59 – Oferta.....	178
FIGURA 99 - Fotopotoca 04-52 - <i>Close-up</i> /Plano fechado.....	179

FIGURA 100 - Fotopotoca 03-40 - Plano Médio.....	180
FIGURA 101 - Fotopotoca 03-42 - Plano aberto.....	180
FIGURA 102 - Fotopotoca 03-41 - Ângulo frontal.....	181
FIGURA 103 - Fotopotoca 03-37 - Ângulo oblíquo.....	181
FIGURA 104 - Fotopotoca 01-58 - Ângulo vertical - Câmera baixa.....	182
FIGURA 105 - Fotopotoca 03-56 - Ângulo vertical - Câmera alta.....	182
FIGURA 106 - As dimensões do espaço visual.....	188
FIGURA 107 - Esquema <i>Margem centro margem</i>	188
FIGURA 108 - Fotopotoca 03-71.....	189
FIGURA 109 - Capa ed. 1.....	192
FIGURA 110 - Capa ed. 2.....	192
FIGURA 111 - Capa ed. 3.....	193
FIGURA 112 - Capa ed. 4.....	193
FIGURA 113 - Da esquerda para a direita e de cima para baixo: edições 1, 2, 3 e 4.....	194
FIGURA 114 - Editoriais das FZ.....	194
FIGURA 115 - Fotopotocas 01-CC/01-47.....	195
FIGURA 116 - Fotopotocas 02-CC/02-19.....	195
FIGURA 117 - Fotopotoca 03-CC.....	196
FIGURA 118 - Fotopotoca 04-CC.....	196
FIGURA 119 - Fotopotoca 02-03.....	197
FIGURA 120 - Fotopotoca 01-36.....	197
FIGURA 121 - Fotopotoca 01-42/43.....	197
FIGURA 122 - Fotopotoca 01-09.....	198
FIGURA 123 - Fotopotoca 02-30.....	198
FIGURA 124 - Fotopotoca 04-15.....	199
FIGURA 125 - Fotopotoca 04-26.....	199
FIGURA 126 - Fotopotoca 02-37.....	199
FIGURA 127 - Fotopotoca 02-09.....	200
FIGURA 128 - Fotopotoca 04-40.....	200
FIGURA 129 - Fotopotoca 03-58.....	201
FIGURA 130 - Fotopotoca 02-62.....	201
FIGURA 131 - Fotopotoca 01-45.....	202
FIGURA 132 - Fotopotoca 01-53.....	202
FIGURA 133 - Fotopotoca 04-74.....	203
FIGURA 134 - Fotopotoca 03-08.....	203

FIGURA 135 - Fotopotoca 01-04.....	203
FIGURA 136 - Fotopotoca 02-10.....	204
FIGURA 137 - Fotopotoca 01-49.....	204
FIGURA 138 - Fotopotoca 03-05.....	205
FIGURA 139 - Fotopotoca 04-27.....	205
FIGURA 140 - Fotopotoca 03-41.....	205
FIGURA 141 - Fotopotoca 01-14.....	207
FIGURA 142 - Fotopotoca 02-34.....	208
FIGURA 143 - Fotopotoca 02-79.....	209
FIGURA 144 - Fotopotoca 02-68.....	209
FIGURA 145 - Fotopotoca 03-39.....	209
FIGURA 146 - Fotopotoca 03-13.....	210
FIGURA 147 - Fotopotoca 03-C.....	211
FIGURA 148 - Fotopotoca 02-44.....	211
FIGURA 149 - Fotopotoca 04-30.....	212
FIGURA 150 - Fotopotoca 01-64.....	212
FIGURA 151 - Fotopotoca 04-39.....	214
FIGURA 152 - Fotopotoca 04-21.....	214
FIGURA 153 - Fotopotoca 03-64.....	215
FIGURA 154 - Fotopotoca 01-62.....	215
FIGURA 155 - Fotopotoca 01-13.....	216
FIGURA 156 - Fotopotoca 03-62.....	217
FIGURA 157 - Fotopotoca 04-23.....	217
FIGURA 158 - Fotopotoca 04-30.....	217
FIGURA 159 - Fotopotoca 04-45.....	218
FIGURA 160 - Fotopotoca 02-33.....	219
FIGURA 161 - Fotopotoca 03-74.....	219
FIGURA 162 - Fotopotoca 03-44.....	221
FIGURA 163 - Fotopotoca 03-06.....	222
FIGURA 164 - Fotopotoca 04-35.....	222
FIGURA 165 - Fotopotoca 01-35.....	222
FIGURA 166 - Fotopotoca 04-79.....	223
FIGURA 167 - Fotopotoca 02-67.....	223
FIGURA 168 - Fotopotoca 04-11.....	223
FIGURA 169 - Fotopotoca 03-C.....	224

FIGURA 170 - Fotopotoca 01-18.....	224
FIGURA 171 - Fotopotoca 02-74.....	227
FIGURA 172 - Fotopotoca 04-25.....	230
FIGURA 173 - Fotopotoca 03-73.....	231
FIGURA 174 - Fotopotoca 02-17.....	231
FIGURA 175 - Fotopotoca 03-29.....	232
FIGURA 176 - Fotopotoca 03-20.....	233
FIGURA 177 - Fotopotoca 01-22.....	234
FIGURA 178 - Fotopotoca 03-66.....	234
FIGURA 179 - Fotopotoca 03-27.....	235
FIGURA 180 - Fotopotoca 03-24.....	237
FIGURA 181 - Fotopotoca 02-46.....	238
FIGURA 182 - Fotopotoca 03-07.....	239
FIGURA 183 - Fotopotoca 02-30.....	239
FIGURA 184 - Fotopotoca 02-24.....	240
FIGURA 185 - Fotopotoca 04-21.....	240
FIGURA 186 - Fotopotoca 04-31.....	240
FIGURA 187 - Fotopotoca 04-68.....	241
FIGURA 188 - Fotopotoca 03-03.....	241
FIGURA 189 - Fotopotoca 03-44.....	241
FIGURA 190 - Fotopotoca 02-42.....	242
FIGURA 191 - Fotopotoca 02-15.....	242
FIGURA 192 - Fotopotoca 01-50.....	243
FIGURA 193 - Fotopotoca 04-54.....	243
FIGURA 194 - Fotopotoca 02-25.....	244
FIGURA 195 - Fotopotoca 02-52.....	245
FIGURA 196 - Fotopotoca 03-36.....	245
FIGURA 197 - Fotopotoca 03-28.....	245
FIGURA 198 - Fotopotoca 03-16.....	246
FIGURA 199 - Fotopotoca 03-63.....	247
FIGURA 200 - Fotopotoca 03-67.....	247
FIGURA 201 - Fotopotoca 03-71.....	247
FIGURA 202 - Fotopotoca 04-66.....	248
FIGURA 203 - Fotopotoca 01-54.....	248
FIGURA 204 - Fotopotoca 04-45.....	249

FIGURA 205 - Fotopotoca 04-65	249
FIGURA 206 - Fotopotoca 03-48	250
FIGURA 207 - Fotopotoca 01-41	250
FIGURA 208 - Fotopotoca 03-55	251
FIGURA 209 - Fotopotoca 03-14	251
FIGURA 210 - Fotopotoca 03-39	252
FIGURA 211 - Fotopotoca 04-56	254
FIGURA 212 - Fotopotoca 03-51	255
FIGURA 213 - Fotopotoca 03-34	255
FIGURA 214 - Fotopotoca 02-70	256
FIGURA 215 - Fotopotoca 01-12	263
FIGURA 216 - Fotopotoca 03-32	264

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - O uso da fotopotoca na mídia digital.....	120
Tabela 2 - Número de fotopotocas pela orientação e enquadramento.....	206
Tabela 3 - Número de fotopotocas por processo verbal/mental e paginação.....	213
Tabela 4 - Participantes Representados no campo da política.....	218
Tabela 5 - Campo do PR.....	220
Tabela 6 - Número de fotopotocas que representam a mulher.....	226
Tabela 7 - Número de mulheres nas FZ.....	237
Tabela 8 - Mulher – enquadramento situacional.....	237
Tabela 9 - Mulher – tipo de relação com o PR.....	244
Tabela 10 - Mulher – papel representado nas FZ.....	246
Tabela 11 - Mulher participante – tipo de reação sociodiscursiva multimodal.....	252
Tabela 12 - Mulher – tema do enunciado.....	253

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Perspectivas teóricas sobre gênero segundo Bunzen (2004), Motta-Roth (2008) e Ramalho (2008).....	40
Quadro 2 - Gêneros relacionados ao jornal arrolados nos manuais de estilo, nos dicionários de comunicação e na literatura acadêmica de Comunicação.....	116
Quadro 3 – Metafunções.....	170
Quadro 4 - Metafunção ideacional	172
Quadro 5 - Metafunção interpessoal.....	177
Quadro 6 - Categorias e significados interativos.....	183
Quadro 7 - A metafunção textual.....	186
Quadro 8 - Dimensões analíticas da GDV.....	191

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACD - Análise Crítica de Discurso
ACG - Análise Crítica de Gêneros
ED - Edição
ESP - *English for Specific Purposes*
FIG - Figura
FZ – Fotopotocas de Ziraldo
GSF - Gramática Sistêmico-funcional
GVD - Gramática do Design Visual
HQs - Histórias em Quadrinhos
IFILP - Instituto de Formação e Investigação da Língua Portuguesa
ISD - Interacionismo Sociodiscursivo
JPEG - *Joint Photographic Experts Group*
LA – Linguística aplicada
LSF - Linguística Sistêmico-funcional
MST – Movimento dos sem terra
PR – Participante Representado
PI – Participante Interativo
P&B - Preto e Branco
PCNs - Parâmetros Curriculares Nacionais
PIG - Partido de Imprensa Golpista
RSDV - Reação Sociodiscursiva Verbal
RSDM - Reações Sociodiscursivas Verbais para Multimodais
SESC – Serviço Social do Comércio
SIGET - IX Simpósio Internacional de Gêneros Textuais/Discursivos
SINDIMED - Sindicato dos Médicos de Salvador
SS - Semiótica Social
ST - Semiótica Tradicional
SSTH – Teoria de Script Semântico do humor
TRS - Teoria das Representações Sociais
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1.1 Justificativa	25
1.1.1 Justificativa pessoal	26
1.2 Percursos metodológicos	27
1.2.1 Procedimentos de coleta e sistematização de dados	28
1.2.2 Procedimentos de análise	31
PARTE I: PERCURSOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	
CAPÍTULO 1 – GÊNERO DE LINGUAGEM	37
1.1 Abordagens teóricas	37
1.2 Estudos precursores bakhtinianos	42
1.3 Estudos contemporâneos	45
1.4 O percurso da Semiótica Social	52
1.5 A multimodalidade	69
1.6 O gênero de linguagem multimodal <i>Fotopotocas de Ziraldo</i>	74
CAPÍTULO 2 – GÊNERO MIDIÁTICO	82
2.1 A fotografia no jornalismo - discutindo a relação realidade/ficção	84
2.2 A fotorreportagem e o humor na revista <i>O Cruzeiro</i>	89
2.3 A foto de imprensa – foto jornalística e foto-ilustração	94
2.4 A ficção e o factual na fotografia e no (foto) jornalismo	100
2.5 O gênero midiático <i>As Fotopotocas de Ziraldo (FZ)</i>	115
PARTE II: ANÁLISES	
CAPÍTULO 1 - DA PRODUÇÃO	132
CAPÍTULO 2 - DA RECORRÊNCIA MULTIMODAL HUMORÍSTICA	137
CAPÍTULO 3 - DA RECORRÊNCIA MULTIMODAL: ANÁLISE DAS CATEGORIAS DA GDV	168
3.1 Metafunção ideacional e categorias representacionais	171
3.2 Metafunção interpessoal e categorias interativas	176
3.3 A modalidade e a função interpessoal	183
3.4 A metafunção textual e categorias composicionais	185
3.5 Quem produz as narrativas verbais e mentais nas FZ?	216
CAPÍTULO 4 - REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA DO MUNDO E DAS PESSOAS: FOCO NA MULHER	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
REFERÊNCIAS	267



Fotopotoca 04-80

INTRODUÇÃO

Esta tese estuda o gênero de linguagem *Fotopotocas de Ziraldo*, com o objetivo principal de averiguar sua configuração e funcionamento sociodiscursivos. Os objetivos específicos são:

1. Descrever e analisar a estrutura genérica;
2. Descrever e analisar as regularidades e singularidades sociodiscursivas;
3. Categorizar e analisar os tipos de humor presentes nas *fotopotocas*;
4. Identificar e analisar as construções sociodiscursivas e as representações sobre a mulher, por meio dos elementos multimodais.

O gênero *fotopotoca* – uma prática particular que se insere na rede de práticas sociais midiáticas – é o resultado das mudanças e recombinação de gêneros midiáticos preexistentes – fotografia de imprensa e piada visual (CHAVES, 2013; LOPES, 2016). A própria denominação *Foto + potoca* (gíria¹ que significa lorota, balela) marca sua intergenericidade

Fotopotoca é um termo próprio da área da Comunicação Social e está muito próximo da ideia de *charge* ou *cartum* fotográfico. Tecnicamente se trata do aproveitamento de fotos – já publicadas ou não pela imprensa – ou de gravuras antigas, em outro contexto, para a inserção de balões ou legenda com diálogos humorísticos (FRANCISCO, 2010, p. 81).

A *fotopotoca* (FIG.1), desse modo, pode ser compreendida como um tipo de gênero de linguagem multimodal que funde a fotografia de imprensa à linguagem do humor, para construir informações multimodais como potenciais múltiplos de significação.

Originais em sua composição e inéditas em seus estudos, tanto na Comunicação como na Linguística, as *FZ* nos convidam a repensar paradigmas do (foto) jornalismo. Elas “não se limitam a regras contextuais, mas propõem estatutos comunicacionais alternativos” (BODSTEIN, 2006, p. 241). Explicamos: as *FZ* existem no contexto do jornalismo (e, conseqüentemente, do factual), mas extrapolam, transitando pela ficção através do humor. Nessa reconfiguração contextual, as

¹ Essa gíria não é muito usada nos dias atuais, sendo substituída por “bafo” ou (<https://qualeagiria.com.br/giria/potoca/>) ou “abobrinha”. Nos dicionários Houaiss e Aurélio, é tida como sinônimo de mentira, lorota.

fotopotocas estabelecem novas interações e inauguram factuais. Mesmo inventando, abordam realidades; mesmo brincando, falam seriamente.

FIGURA 1 - Fotopotoca 04-69



Eu ainda posso contar com a confiança da minha família!

Embora pertença ao campo do (foto) jornalismo, não pretendemos, neste trabalho, discutir os valores do ficcional e do factual na constituição da *fotopotoca*. Entretanto, precisamos abordar a questão da ficcionalidade no (foto) jornalismo, que tem sido apontada como fator importante na crise em que se encontra (o jornalismo) atualmente.

Apesar de ser recebida por alguns como parte das transformações históricas que envolvem qualquer fenômeno cultural (LEAL *et al.*, 2013), posicionamo-nos ao lado de quem, sob o ponto de vista da importância das características fundamentais do jornalismo, observa, de forma preocupada, a crise no campo jornalístico.

Importa mencionar que essa crise a qual focamos não é a financeira - que tem gerado desemprego e crises de identidade dos jornalistas - nem a crise como discurso recorrente na história do fazer jornalístico “emitido pelo próprio grupo profissional como uma forma de autolegitimação” (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 41). Também não se trata dos efeitos de inovações estruturais pelas quais a atividade jornalística passa, tais como tecnologia digital, convergência de mídias e redações, novos estilos e gêneros, proliferação de matérias no formato de *publirreportagem*², entre outras (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011). Consideramos, assim

¹ Segundo o Instituto de Formação e Investigação da Língua Portuguesa (IFILP), a *publirreportagem* é “um texto que se destina a publicitar um determinado acontecimento, conceito ou produto, revelando as características de uma de carácter meramente informativo, à partida” (QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS DO JORNALISMO).

como Leal *et al.* (2013), que o jornalismo é uma “instituição” social cuja função existencial é de natureza política, vinculada à democracia e à vida pública. Dessa forma, a crise à qual nos referimos é a de caráter ético. A imprensa, que “deveria ser uma instituição da sociedade civil cujo papel social seria o de produção de informação pública para a cidadania” (GENTILLI, 2000, p. 1), afasta-se da sua função: de compromisso com o cidadão (de acordo com a Teoria de Responsabilidade Social³) para o comprometimento com o mercado (PEREIRA, 2004). Essa função social, segundo Perdomo (2015), é imprescindível para a existência do jornalismo como parte essencial da sociedade democrática. Já em 1998, em artigo no *Observatório de Imprensa*, o jornalista Alberto Dines avalia o “processo de degradação jornalística” no Brasil, causado pela mentalidade e cumplicidade dos

jornalistas-executivos, aqueles que nos seminários idolatram os leitores mas, no dia-a-dia, massacram suas necessidades informativas e culturais mais elementares. Pensam que estão apenas enterrando uma fase na vida da nossa imprensa. Estão enterrando a própria noção de imprensa quando imaginam que se pode fazer jornalismo sem jornalistas (DINES, 1998, n.p.).

Em concordância, Gentilli (2000) defende que essa crise se formara na segunda metade do século XX, quando o jornalismo, descomprometido com o interesse público, volta-se exclusivamente para o mercado. Nessa perspectiva, “o jornalismo tornara-se superficial, irresponsável, viciado” (GENTILLI, 2000, p.16). Para Luiz Gonzaga Motta (2002, n.p.), o jornalismo, ao invés de denunciar o esvaziamento dos debates das grandes questões sociais, vem se modernizando pelo caminho do entretenimento vulgar, valorizando o banal e a superficialidade. A crise que abarca o jornalismo e atinge também “a decadente sociedade de consumo como um todo”, para ele, é a crise da palavra.

O jornalismo é parcialmente responsável pelo que Motta (2002) denomina hipertrofia da palavra na sociedade ocidental contemporânea. Ou seja, temos visto o silenciamento do papel social do jornalismo pela crescente supremacia do poder econômico. Não encontramos predominantemente um jornalismo cuja principal

³ Surgida nos Estados Unidos da América em resposta à crescente concentração empresarial dos meios de comunicação norte-americanos, instituiu diretrizes para orientar a atividade jornalística de forma a melhorar a qualidade da produção noticiosa e separá-la da necessidade de gerar lucros (PEREIRA, 2004).

finalidade seja a de “fornecer aos cidadãos a informação de que necessitam para serem livres e se autogovernar”, conforme defendem Kovach e Rosenstiel (2004, p. 31). Ao contrário, conforme Thomé (2015), a imprensa, especificamente a grande mídia, trata de temas e acontecimentos, de acordo com interesses particulares e conveniências comerciais (seus ou de seus anunciantes, fornecedores, amigos, apoiadores políticos etc.). Thomé (2015) afirma que a mídia mundial, incluindo a brasileira, tornou-se, sem assumir isso, um partido político de direita: o famoso Partido de Imprensa Golpista (PIG), assim denominado pelo jornalista e escritor Fernando de Moraes, em entrevista de 2015, ao jornal *Notícias do Dia*. Se, por um lado, o jornalismo hegemônico convenientemente se cala, por outro mente ou alia-se a falsas notícias. Temos exemplos recentes, tais como o da TV Globo que, em 1984, além de negar-se a cobrir a *Campanha das Diretas Já*, mente sobre as imagens do comício, relacionando-as ao aniversário da cidade de São Paulo ou, mais recentemente, a falta de reportagens (o silêncio) que abranjam a questão de refugiados no mundo. O cientista social Alberto Fiaschitello assim analisa a mídia contemporânea:

Hoje a mídia mundial – e especialmente a mídia brasileira – está saturada de informações fabricadas, meias-verdades, omissões de eventos, de induções através de propagandas corporativas e ideologias políticas sutis e outros estratagemas. A realidade comum é a mentira, branda ou não, que procura alienar as pessoas das informações verdadeiras e dos conteúdos essenciais do que acontece à sua volta. A notícia é utilizada como meio de confundir e induzir. A opinião pública se torna caótica e dirigida, sem bases informativas reais e confiáveis (FIASCHITELLO, 2014, n.p.).

Fiaschitello (2014) ainda alerta sobre a sutileza entre o que denomina de notícia real – a de utilidade pública - e notícia ideológica – servidora do consumismo e ideologias. Segundo o jornalista Marcos Nobre (2008), o formato notícia está em crise, minado pela Internet: “os processos colaborativos entre produção e consumo de informações, a cultura dos *blogs*, a proliferação acelerada de fontes virtuais destruiu na prática o monopólio do formato notícia” (NOBRE, 2008, n.p.).

Para Traquina (2005), reduzir a notícia à mercadoria impede o reconhecimento da responsabilidade social por parte das empresas de jornalismo e dos jornalistas, o que acarreta perda da legitimidade do negócio. A transformação da notícia em produto, entretanto, não nos parece ser a principal responsável pela crise do jornalismo nos dias atuais. Para além da profissionalização das empresas

jornalísticas, da desvalorização do diploma jornalístico - assim como de profissionais experientes -, da relação, por vezes, híbrida entre jornalismo e publicidade, do surgimento de novas práticas jornalísticas e dos problemas de gestão administrativa, apontamos a falta de credibilidade como a causa da crise que o jornalismo vem enfrentando atualmente.

Conforme alguns teóricos, dentre os quais Bucci (2000), a credibilidade é o maior patrimônio de jornalistas e dos meios de comunicação. Em tempos de algoritmos e boatos disfarçados de notícias, o público se distrai, desorienta-se e se confunde, passando a desacreditar até em fontes confiáveis (LISBOA, 2018), acreditando nas falsas notícias que se repetem e que são compartilhadas incessantemente. A perda da credibilidade⁴ do jornalismo, segundo Lisboa e Benetti (2017), também é fruto da desconfiança nas instituições democráticas. Inferimos que, nesse círculo vicioso de desconfiança e falta de credibilidade, a função social (fundamental) do jornalismo desaparece, isto é, a ausência da função fundamental do jornalismo se relaciona diretamente à descredibilidade.

Segundo o professor Rafael Fonseca Santos, em entrevista a Caio Menezes, em 18 de julho de 2017, a crise de credibilidade no jornalismo é incentivada pela profusão de notícias falsas. Essa também é a opinião dos estudiosos que participaram, no dia 04 de abril de 2018, do Seminário *Desafios da Internet no debate democrático e nas eleições*, promovido pelo Comitê gestor da Internet no Brasil. Para o professor de teoria da comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Wilson Gomes, o cidadão não distingue o que é jornalismo, basta parecer jornalismo pela diagramação e pela retórica factual. Na mesma linha de raciocínio, o jornalista Leonardo Sakamoto afirma que parte do público não diferencia opinião e informação. Apesar de saberem o que são *fake news*, as pessoas apontam como notícias falsas aquelas que divergem da sua opinião (MENEZES, 2017).

Apesar de a produção de *fake news* por parte de jornais, revistas, *blogs*, por jornalistas profissionais e jornalistas-cidadãos⁵ nos fazer pensar sobre a relação entre credibilidade e ética, não cabe, nesta pesquisa, o aprofundamento sobre esse

⁴ Para maior aprofundamento acerca da perda de credibilidade do jornalismo, sugerimos a leitura do artigo *Credibilidade no jornalismo: uma nova abordagem*, de Sílvia Lisboa e Márcia Benetti (2017), publicado na revista *Estudos em Jornalismo e Mídia*.

⁵ A partir da década de 1990, a participação dos cidadãos comuns (os jornalistas-cidadãos) na produção de notícias se fortalece. Essa participação é denominada de jornalismo cidadão, jornalismo colaborativo ou participativo. O ataque às Torres Gêmeas, em 2001, nos Estados Unidos, foi um marco desse formato (VIEIRA, 2016).

debate⁶. Importa, contudo, afirmarmos que defendemos o uso do gênero fotopotoca no jornalismo brasileiro, como um dos caminhos possíveis à aproximação entre jornalistas e público e à credibilidade jornalística.

1.1 Justificativa

Nosso interesse científico no estudo da *fotopotoca* se dá não somente por ser uma prática sociocomunicativa diferente da usual, mas pelo seu ineditismo. Não encontramos, no banco de teses da UFMG nem em periódicos das áreas de Linguística e de Comunicação, estudos relacionados às *fotopotocas* do Ziraldo e nem pesquisas que a relacionam com os *memes*⁷ atuais.

Pesquisar a configuração das FZ como prática sociodiscursiva é algo que ainda não foi realizado, e é nesse âmbito que reside a principal justificativa teórico-acadêmica desta pesquisa. Além disso, é válido apontar que a pesquisa apresenta relevância transdisciplinar, ao evocar uma discussão que permeia o campo das humanidades, com vinculação explícita aos campos da Linguística e da Comunicação.

Desse modo, suas contribuições pretendem instituir um debate necessário à compreensão do funcionamento das *fotopotocas* e a seus usos como elementos discursivos midiáticos, no âmbito das relações cotidianas e frente à necessidade de uma tematização sensível de questões vinculadas ao campo da atualidade, sobretudo porque pretende verter um caminho metodológico discursivo para a problematização de um fenômeno comunicacional que solicita interpretações.

Assim, o campo da Linguística se torna também atravessado por uma realidade empírica que o estende à problematização da própria vida social. O campo da comunicação (e, em especial, o do fotojornalismo) se abre ao espaço das contribuições teórico-metodológicas da linguística, sobretudo no que se refere à complexa trama relacional e discursiva que envolve o jornalismo, a contemporaneidade, os sujeitos e as instituições.

Averiguar como se configura e funciona a prática sociodiscursiva *Fotopotocas*

⁶ Sugerimos a leitura de *Sobre ética e imprensa*, de Eugênio Bucci.

⁷ Compreendidos como palavras, imagens, fotos, bordões, desenhos, ideias, fragmentos de ideias, sons, gírias, comportamentos, falas, costumes: tudo aquilo que se multiplica, digitalmente, a partir da cópia/imitação (SOUZA, 2014).

de Ziraldo (FZ) é uma contribuição social, uma vez que caminha no sentido de deslindar a trama intertextual de um fenômeno contemporâneo, cujos usos acontecem nos espaços cotidianos, em que os sujeitos e instituições travam interações ideológicas e lutas hegemônicas, marcadas por conflitos e disputas de sentido.

Investigar o contexto de origem em que as FZ emergiram e buscar compreender seu funcionamento vai contribuir para a apreensão do humor presente nos usos contemporâneos das *fotopotocas*, em meio às quais a comprovação do real acontecido, pela fotografia e a transgressão do humor instituem marcas discursivas potentes à publicização de processos sociais de resistência e de busca por invenção de novas realidades.

Por sua vez, compreender como se configura e funciona o gênero social *fotopotoca* é não só focalizar a linguagem como modo de mediação, manutenção e mudança das práticas sociais e identidades sociais, mas também entender que mudanças discursivas implicam dialeticamente em mudanças sociais. Nessa mistura de linguagens que se imbricam no factual e no ficcional, interessa-nos compreender o funcionamento do gênero multimodal FZ.

1.1.1 Justificativa pessoal

Encontrei a fotopotoca quando ministrava disciplinas ligadas à área da imagem no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, em 2013. Seu formato transgressor me chamou a atenção. A miscelânea de gêneros, formatos e linguagens se apresentaram como uma possibilidade de narrativa jornalística interessante, inovadora, criativa e inteligente: o falar sério brincando, que passa despercebido à censura ou à lógica de mercado, e que agrada a tendência atual do Infotainment (jornalismo com entretenimento), mas sem se entregar à superficialidade de pautas distantes do interesse público. Descobrir que havia sido produzida há 50 anos pelo Ziraldo e por outros jornalistas visuais aumentou meu interesse em estudar esse gênero.

Como jornalista de formação e atual professora de fotojornalismo e editoração gráfica, acredito que novos ares precisam ser soprados na crise que tem desacreditado essa profissão originalmente ligada à democracia, cuja função social não deveria ser deixada de lado. A *fotopotoca* funciona, para mim, como um sopro

de criatividade diante da mesmice da notícia-*lead* e do aprisionamento da fotolegenda. Um gênero que desencaixota outros e os mistura em um novo hibridismo: fotografia e quadrinhos, humor e fotojornalismo. Ficção a serviço da realidade.

A *fotopotoca* não é *fake news*. É jornalismo comprometido com o pensar o mundo. Como um índio Koshari⁸, ela subverte os papéis e sutilmente informa, educa, critica. Pode informar, argumentar, provocar e sacudir os cenários político-sociais desse país. Ziraldo a praticava na revista *O Cruzeiro* e, depois, como revista independente. Jô Soares usava sua fórmula na TV. Atualmente, *sítes* jornalísticos postam *fotopotocas* e os *memes*, que são herdeiros diretos dela, propagam-se constantemente pelas redes sociais. É um gênero que, em minha opinião, poderia ser usado como forma de letramento multimodal nas escolas de ensino fundamental e médio como meio de propagação de ideias a favor da humanidade. Quanto mais pesquiso sobre as *fotopotocas*, mais desejo pesquisar.

1.2 Percurso metodológico

Esta pesquisa, que objetiva descrever o funcionamento do gênero *fotopotoca* por meio de um viés discursivo, tem, portanto, caráter descritivo-quali-quantitativo. Devido à escassa bibliografia e poucas pesquisas a respeito do tema, este estudo adquire também caráter exploratório, em profundidade. Quanto à dimensão do tempo, caracteriza-se por ser uma pesquisa transversal por tendência *ex-post facto* (GIL, 2008), já que vai estudar a *fotopotoca* produzida no período de 1963 a 1964.

Para que cumpramos nosso objetivo de averiguar a configuração e o funcionamento do gênero de linguagem multimodal FZ, abordamos nosso *corpus*, inicialmente, como textos comunicativos, à luz das teorias de Gênero, da Semiótica Social (SS) e do Fotojornalismo, ou seja, como partes de eventos socialmente situados.

⁸ Como nos explica o Xamanismo, o índio Koshari, também chamado de Heyokah, é o “sábio tolo”, um palhaço que, ao tomar atitudes contrárias, leva seus ensinamentos ao povo através do riso e dos contrários (Cf. em: <https://www.xamanismo.com.br/o-heyokah/>).

1.2.1 Procedimentos de coleta e sistematização de dados

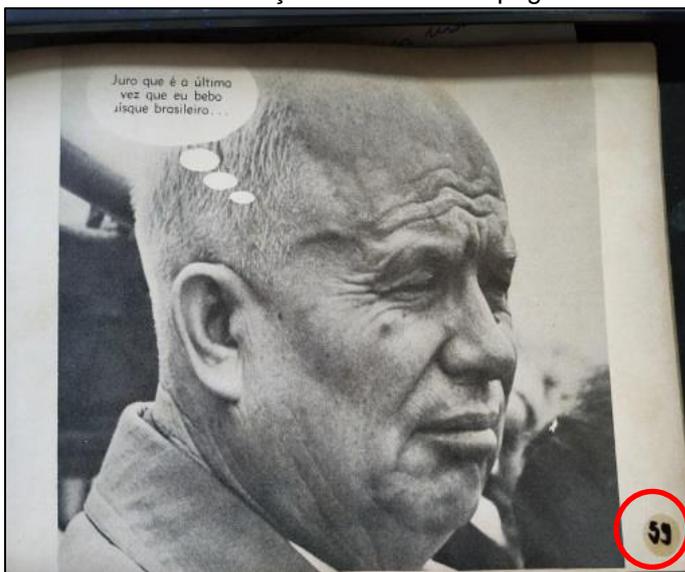
Após uma busca pela Internet, constatamos que foram publicadas 14 edições da revista *Fotopotocas de Ziraldo*. Desse conjunto, excluimos de nossa análise as edições 13 e 14, por serem seleções e, portanto, repetirem as *fotopotocas* das edições anteriores. Adquirimos, em 18 de março de 2013, duas edições no sebo de livros *Bambu*, hospedado no site Estante Virtual e, em dois de setembro do mesmo ano, compramos 10 edições no site de compras Mercado Livre.

Das 960 *fotopotocas* reunidas nas 12 revistas, sistematizamos o *corpus*, inicialmente, a partir de quatro procedimentos:

- a) organização;
- b) contextualização;
- c) mapeamento;
- d) seleção de amostras.

No procedimento *Organização*, cada página da revista recebeu uma etiqueta colante, transparente, com a sua numeração, conforme FIG. 2. Para a anotação em tabelas e registros, cada *fotopotoca* foi identificada com o número da sua edição e página. Por exemplo, a *fotopotoca* na página 3 da primeira edição é a 01-03, como demonstra a FIG. 3.

FIGURA 2 - FZ: Marcação do número na página



Fonte: Fotopotocas, ed. 1, 1963, p. 9.

FIGURA 3 – Detalhe da planilha inicial

REF.	ED.	PAG.		
			Política	F. Arr
01.00	1	CAPA	1	
01.03	1	3		
01.04	1	4		
01.05	1	5	1	
01.06	1	6	1	
01.07		7	1	
01.08	1	8		
01.09	1	9	1	
01.10	1	10		
01.11	1	11		
01.12	1	12		

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Em seguida, todas as *fotopotocas* foram digitalizadas por escaneamento e fotografia digital e arquivadas no computador, em formato jpeg⁹, em pastas separadas/nomeadas por cada edição.

Na *Contextualização*, a fim de descrever o momento político-sócio-econômico brasileiro, à época da produção das revistas e já observando que algumas fotos eram de anos anteriores ao Golpe civil-militar de 64, consultamos livros e textos que tratam do tema, bem como jornais e revistas dos anos próximos a 1960 até 1964, especialmente às vésperas do golpe, no final de março e início de abril. Optamos por pesquisar em veículos cujos acervos estão totalmente digitalizados e disponíveis na Internet.

Assim, pesquisamos os acervos digitais do jornal *O Globo*, do *Jornal do Brasil*/*JB*, da *Folha de São Paulo*, bem como o acervo digital da biblioteca do Senado Federal, para a consulta de documentos, discursos, artigos, livros e textos relacionados ao período e ao tema.

Ainda no processo de contextualização, pesquisamos por *fotopotocas* no arquivo de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira, nos acervos dos jornais da cidade do Rio de Janeiro¹⁰, da década de 1960, e encontramos as datas (pelo

⁹ O formato **JPEG** - *Joint Photographic Experts Group* - utiliza *compressão de imagens* para sua distribuição e armazenamento em arquivos de tamanho pequeno com níveis razoáveis de qualidade (Cf. em: <https://www.infowester.com/imagens.php>).

¹⁰ Foram encontradas referências às revistas FZ nos jornais *Última Hora*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*.

menos, os anos precisos) dos lançamentos das edições. Conforme o *Jornal do Brasil*, de 13 de novembro de 1963, especificamente a coluna *De homem para homem*, de Carlos Leonan, a primeira edição das FZ foi lançada no dia 14 de novembro do mesmo ano. Como informado por Pinto [Ziraldo] a maioria das fotos usadas nas *fotopotocas* provém de imagens jornalísticas¹¹ descartadas na seleção técnica para a publicação em jornais e revistas, já outras correspondem a *frames*¹² de cenas de filmes da época. Para a identificação das fotos propriamente ditas, das suas cenas e personagens (onde, quem, quando, o quê), as 960 imagens digitalizadas foram investigadas pela ferramenta *pesquisa por imagem* do Google, que procura em toda a Internet imagens idênticas ou semelhantes. Essa identificação também contou com a procura nos acervos dos jornais da época (entre aqueles que têm as fotos e imagens digitalizadas) e no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, além de grupos na internet ligados ao Cinema. Contribuíram, também, para a identificação das fotos, pessoas¹³ que reconhecem os representados nessas fotos e/ou se lembram dos fatos e personalidades dos anos 50 e 60.

Durante o *Mapeamento*, observamos certas regularidades linguísticas, textuais e discursivas nas *fotopotocas* que foram se repetindo, gerando um esgotamento de regularidades de personagens, temas e construções, o que nos levou ao recorte metodológico de *seleção de amostras*. Elegemos, assim, as quatro primeiras edições da revista, com suas 317 *fotopotocas* (78 na primeira edição, 79 na segunda edição, 80 na terceira edição e 80 na quarta edição), como *corpus* desta pesquisa, considerando um recorte temporal, como já foi mencionado. A primeira e a segunda edições foram lançadas, respectivamente, em novembro e dezembro de 1963; a terceira e quarta, em 1964.

¹¹ De acordo com o *Jornal Correio da Manhã*, de 17 de maio de 1964, a grande maioria das fotos com políticos utilizadas por Ziraldo provinham do arquivo do fotógrafo Paulo Lorgus.

¹² Em TV e cinema, diz-se da imagem contida em um fotograma. Sinônimo de quadro (RABAÇA; BARBOSA, 2001).

¹³ Em especial, a antropóloga Alice Inês, o administrador Rubem Mário de Melo e Souza e o ator José Eduardo Arcuri.

1.2.2 Procedimentos de análise

Organizamos, inicialmente, uma planilha¹⁴ para cada edição da revista, em que cada *fotopotoca* foi identificada de acordo com a localização (número da página) na revista, o campo profissional e a nacionalidade (brasileiro ou estrangeiro) do(a) participante principal e do(a) coadjuvante e a contextualização (data, ambiente e tipo de evento, descrição da cena, identificação – nomes - dos participantes, descrição da ação narrativa).

Considerando as FZ como um tipo de *representação discursiva do mundo e das pessoas*, identificamos o(s) discurso(s) no texto do nosso *corpus*, analisando os temas - o que Resende e Ramalho (2006) denominam como *identificação de que partes do mundo são representadas* -, os traços linguísticos (perspectiva particular de representação do mundo, segundo as autoras) e as vozes representadas nas FZ: quem fala de quem e sobre o quê. Ao delinear os, então, o “quem /o quê e o como” da representação do fato, percebendo os significados dos recursos semióticos, trabalhamos à luz da abordagem da SS, cujo principal procedimento é a exploração e o mapeamento do significado, considerando as dinâmicas culturais e ideológicas nas quais ele emerge (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009). Como afirmam Resende e Ramalho (2006), verificar quais vozes são incluídas/excluídas e examinar a relação entre as vozes articuladas são questões do estudo da intertextualidade constitutiva de todo gênero textual discursivo.

No decorrer do nosso trabalho teórico-metodológico reflexivo e analítico, contudo, percebemos que algumas identificações não se faziam necessárias ao nosso objetivo de pesquisa. Redirecionamos, portanto, nosso caminho metodológico, compreendendo que seu roteiro, excetuando a Gramática do Design Visual (GVD), não seria pré-definido nem marcado, ou seja, as metodologias seriam adotadas durante o percurso, à medida que a análise do *corpus* avançava. Assim aconteceu, por exemplo, quando analisamos a *Representação discursiva do mundo e das pessoas* – especificamente a representação da mulher – e optamos pela metodologia Reações sociodiscursivas verbais, segundo Gomes (2018).

Desde o início, abordamos nosso *corpus*, a cada final de capítulo, em um diálogo teórico-metodológico. Nossa tese foi desenvolvida de forma, digamos,

¹⁴ Essa planilha, denominada *Planilha inicial*, encontra-se no anexo digital que acompanha o impresso desta tese.

orgânica, em que os procedimentos teórico-metodológico-analíticos se desenvolveram, indissolúvelmente, em uma relação mútua e dinâmica. Portanto, esta pesquisa se distancia dos modelos ideais e se aproxima, segundo Bakhtin ([1953] 2003), da flexibilidade, da diversidade, da heterogeneidade e da multiformidade dos gêneros do discurso.

Por entendermos as FZ como um gênero de linguagem midiático multimodal, conforme concluímos nos capítulos 1 e 2, nosso trabalho se baseia na GDV, elaborada conforme os princípios da SS e da Linguística Sistêmico-funcional (LSF) e cujo arcabouço teórico-metodológico se desenvolve a partir de uma perspectiva multimodal e multifuncional da linguagem. À luz da GDV, analisamos os elementos recorrentes nas FZ a partir das etapas/categorias:

a) *Multimodalidade:*

texto;
discurso;
produção;
distribuição;
consumo;
contexto social.

b) *Conhecimento convencionalizado:*

recorrências;
propósito comunicativo;
recorrências retóricas;
organização estrutural

c) *Gramática do Design visual:*

Metafunção representacional;
Metafunção interativa;
Metafunção composicional.

d) *Representação discursiva do mundo e das pessoas:*

Temas;
Participantes representados.

Para apresentarmos o resultado desta pesquisa, organizamos a tese em duas partes. A parte I, *Teórico-metodológica*, conta com dois capítulos, quais sejam:

1. *Gênero de linguagem*;
2. *Gênero midiático*.

A parte II, *Analítica*, foi organizada em quatro capítulos, a saber:

1. *Da produção*;
2. *Da Recorrência multimodal humorística*;
3. *Da recorrência multimodal: análise das categorias da GDV*;
4. *Representação discursiva do mundo e das pessoas: foco na mulher*.

No capítulo 1, *Gênero de linguagem*, apresentamos o suporte teórico sobre o qual compreendemos o conceito de gênero de linguagem nesta pesquisa, discutindo essa noção a partir das escolas tradicionais. Em seguida discutimos o gênero de linguagem *fotopotoca* à luz da SS, apresentando suas premissas, conceitos e categorias de análise, em especial a multimodalidade. Para encerrar, apresentamos nosso *corpus*, relacionando-o às discussões teóricas apresentadas;

No capítulo 2, *Gênero midiático*, discutimos, inicialmente, a noção de mídia e, logo após, os conceitos dos campos teórico-midiáticos fotografia, jornalismo e fotojornalismo nos quais constituem as *fotopotocas*. Em seguida, debatemos sobre a antiga e a presente relação realidade/ficção nesses campos. Por último, relacionamos nosso *corpus* às reflexões teóricas empreendidas até o momento e, enfim, comentamos o uso, pela mídia contemporânea (da mesma época das FZ e recente), de gêneros de linguagem semelhantes ao nosso *corpus*.

Na parte II – *Análises* -, o capítulo 1, *Da produção*, trata de contextualizar as FZ: de onde vieram, quando, como e quem as produziu. O capítulo 2, *Da Recorrência multimodal humorística*, trata do humor e de sua relação com o jornalismo, tipologia, técnicas e estilos de construção; discute a ligação entre a paródia, a ironia e a intertextualidade; debate o humor enquanto campo, discurso, formador e propósito comunicativo, refletindo sobre quais propósitos comunicativos as FZ intencionam e, por fim, trata das FZ como gênero discursivo humorístico. O capítulo 3, *Da recorrência multimodal: análise das categorias da GDV*, trata, especialmente, da GVD, analisando as FZ segundo suas dimensões, processos e categorias e destacando a importância dos processos mentais/verbais na

constituição das FZ, bem como sua relação com o humor. Por fim, o capítulo 5, *Representação discursiva do mundo e das pessoas*, aborda, especificamente, a representação das mulheres nas FZ: qual posição ocupam no enquadramento da imagem, como são consideradas, quais funções representam, com quem interagem, quais as reações sociodiscursivas multimodais lhes são dirigidas e também o tipo de assunto/tema dessas *fotopotocas*.

Nas *Considerações finais*, reafirmamos nossa tese, resumizamos os resultados da pesquisa, revendo nossos objetivos, além de refletimos sobre as possibilidades de impacto do nosso trabalho no campo científico.

PARTE I: PERCursos TEÓRICO-METODOLÓGICOS



Fotopotoca 02-62

CAPÍTULO 1 – GÊNERO DE LINGUAGEM

Antes de apresentarmos diretamente a *Fotopotoca*, a qual consideramos um gênero de linguagem produzido dentro da prática social (FAIRCLOUGH, [1992]/2001) jornalística (BUIIONI, 2011; BONINI, 2003), buscamos apresentar as diretrizes teóricas que influenciam a compreensão do conceito de gênero desta pesquisa. Situamos a noção de gênero de linguagem a partir das escolas tradicionais, dos estudos fundadores de Bakhtin e do Círculo e das abordagens contemporâneas fundamentais para este estudo, em especial a partir da visão retórica que relaciona gênero a propósito comunicativo. A fim de discutirmos o gênero multimodal *Fotopotoca*, trazemos o percurso da SS, que se constitui a base teórica do nosso trabalho. Assim, confrontamos sua noção de signo com a Semiótica Tradicional (ST), assim como a construção do significado sógnico e a perspectiva da relação imagem-texto escrito e linguística-semiótica.

Apresentamos, a seguir, as premissas, os conceitos e as categorias de análise da SS, principalmente, a multimodalidade. Por fim, relacionado às discussões teóricas, apresentamos nosso *corpus*.

1.1 Abordagens teóricas

A concepção de gênero de linguagem adotada nesta pesquisa resulta de abordagens que se baseiam nos estudos precursores bakhtinianos. As teorias de gênero, quaisquer que sejam suas vertentes, passam, impreterivelmente, por Mikhail Bakhtin, especificamente pela obra *Estética da Criação verbal* ([1953]/2003). Dessa forma, além de tratarmos de alguns conceitos fundadores bakhtinianos, apresentamos, brevemente, as escolas tradicionais sobre gêneros e destacamos as abordagens contemporâneas que compreendem o gênero como prática discursiva e social, produzido, distribuído e consumido através de recursos semióticos que visam a propósito(s) comunicativo(s) e, por isso, afins a esta pesquisa.

Desde a antiguidade até o século XX, o gênero era estudado pela sua especificidade artístico-literária, no âmbito da literatura, sem levar em conta seu aspecto linguístico. Estudavam-se os gêneros retóricos e os gêneros discursivos do cotidiano. A classificação aristotélica nos campos da poética e da retórica foi a base de campo da literatura até o surgimento da prosa comunicativa “que passou a

reivindicar outros parâmetros de análise das formas interativas que se realizam pelo discurso” (MACHADO, 2005, p. 152). Hoje os gêneros da linguagem se diferenciam dos literários¹⁵ tradicionais. Em diversas áreas de pesquisa, o gênero deixou de significar tipos de textos e sistema de classificação e passou a ser definido como um “poderoso formador de textos, sentidos e ações sociais, ideologicamente ativo e historicamente cambiante” (BAWARSHI; REIFF, 2013, p. 16). Assim, em substituição à concepção classificatória, surge essa abordagem dinâmica que entende os gêneros como “formas de conhecimento cultural que emolduram e medeiam conceitualmente a maneira como entendemos e agimos tipicamente em diversas situações” (BAWARSHI; REIFF, 2013, p. 16). Por isso, conceber dinamicamente o gênero exige estudos para além de sua formalidade. Essa perspectiva tem partido de abordagens fundamentadas em diferentes tradições.

Segundo Marcuschi (2008, p. 149), “da Escola de Sidney à de Genebra, da nova retórica à abordagem sistêmico-funcional, da linguística de *corpus* à reflexão bakhtiniana”, os gêneros têm sido estudados sob um ponto de vista diferente do aristotélico, como objeto de reflexão de numerosas escolas e vertentes teóricas. Atualmente, são três as escolas que se debruçam sobre a noção de gênero tradicionalmente reconhecida e conduzida por pesquisadores da Austrália, Suíça e Estados Unidos/Canadá.

A escola de Sidney, em meados da década de 1970, baseava-se na perspectiva sistêmico-funcional da linguagem que compreende as escolhas linguísticas como determinadas socialmente pela interação entre os contextos de cultura e situação (visão sociosemiótica).

A escola de Genebra, desde os anos 80, inspira-se no interacionismo sociodiscursivo (uma vertente da Psicologia da Linguagem) para propor uma abordagem centrada na diversificação dos textos e nas relações que esses mantêm com seu contexto de produção, enfatizando os aspectos históricos e sociais.

Tanto a escola de Sidney quanto a de Genebra consideram os textos como unidades de análise em uma acepção sociointeracionista, ou seja, os textos realizam semioticamente uma ação de linguagem efetuada em um modelo de gênero. Nessa concepção, os gêneros medeiam, dão forma e materializam semioticamente as

¹⁵ Para conhecimento das abordagens literárias, recomendamos a leitura de *Gênero: história, teoria, pesquisa, ensino* (BAWARSHI; JEFF, 2013), especificamente o capítulo 2.

ações discursivas entre os sujeitos.

A terceira escola, a Nova Retórica ou Escola norte-americana, que se fundamenta em uma abordagem sociorretórica, cultural e sociológica, surge para contrapor à retórica clássica, propondo uma reconceitualização do gênero baseada em quatro perspectivas do conhecimento humano e da linguagem: a *Virada Retórica (Rhetorical Turn)* – a noção de língua (gem) como ação simbólica; o *Construcionismo Social* – a noção do conhecimento como algo construído socialmente e da linguagem como uma forma de agir e construir representações sobre o mundo; as *Versões Retóricas da Racionalidade* – o foco no conceito de contexto nas interações sociais mediadas pelo discurso; a *Teoria dos Atos de Fala* – a percepção de que as palavras vão além do que simplesmente fazer afirmações sobre o mundo. Nessa escola, influenciada pela antropologia, pela sociologia e pela etnografia, além de preocupada com a organização social e sua relação com a cultura e o poder, o gênero é uma forma de ação social.

As três escolas apresentadas se ocupam de questões do ensino de língua/gênero (BUNZEN, 2004; RAMALHO, 2008). Entretanto, alguns autores, tais como Motta-Roth (2008) e Ramalho (2008), identificam não três, mas quatro vertentes de estudos do gênero. Além da escola sistêmico-funcional de Sidney, da escola do Interacionismo Sociodiscursivo (ISD) e da escola americana da Nova Retórica, incluem a escola britânica de Linguística Aplicada - *English for Specific Purposes (ESP)* -, também de abordagem sociorretórica, dedicada ao ensino do inglês cujo foco é a organização dos tipos de textos em contextos sociais – suas propriedades formais e objetivos comunicativos.

No QUADRO 1, apresentamos uma síntese das perspectivas teóricas acerca de gênero, reunindo as informações de Bezerra (2017), Motta-Roth (2008) e Ramalho (2008) sobre as escolas, suas origens, abordagens, equivalência/associação/base, autores precursores e definição de gênero. Assim, abarcamos um olhar geral a propósito das principais vertentes teóricas que tratam exclusivamente do tema. Esclarecemos a ausência, no quadro, da vertente bakhtiniana porque ela está presente em todas as quatro, como influência central (MOTTA-ROTH, 2008) e princípio fundador (RAMALHO, 2008).

Quadro 1 - Perspectivas teóricas sobre gênero segundo Bunzen (2004), Motta-Roth (2008) e Ramalho (2008)

Escola	Origem/época	Abordagem	Equivalência /associação /base	Autores	Conceito de gênero
Sidney	Austrália Anos 70/80	Sociossemiótica	LSF Linguagem Sistêmica Funcional	Halliday, Hasan, Matthiessen, Martin, Chirstie, Eggins	Funções semióticas específicas à cultura; Conformação recorrente e progressiva de significados para realizar práticas sociais
Genebra	França, Suíça Anos 80	Sociodiscursiva	ISD Interacionismo sociodiscursivo	Bronckart, Schneuwly, Dolz	Textos com características relativamente estáveis
Nova Retórica	EUA Canadá Anos 90	Sociorretórica	ESR Estudos retóricos de gênero	Miller, Bazerman,	Ações retóricas típicas
Britânica	Ing	Sociorretórica	LA (ESP) Linguística aplicada (Ensino do Inglês)	Swales, Bhatia	Evento comunicativo

Fonte: Adaptado de Bunzen (2004), Motta-Roth (2008) e Ramalho (2008).

Apesar de diferentes, as quatro escolas compartilham de dois pontos relacionados ao conceito de gênero, quais sejam: a) usado pela linguagem em atividades sociais; b) ação discursiva recorrente e, por isso, com algum grau de estabilidade na forma, conteúdo e estilo (MOTTA-ROTH, 2008). A partir dessa afinidade, entendemos que, dentre as escolas, o mais apropriado para a finalidade dessa pesquisa – que objetiva descrever o funcionamento do gênero de linguagem *Fotopotoca* – é considerar as quatro perspectivas apresentadas: a da escola australiana, por tratar da “estabilidade” da composição dos gêneros; a da escola suíça, que se preocupa com a questão interacional na produção e contexto do gênero; a da escola inglesa, que se interessa pela organização retórica dos textos; e a da escola norte-americana, que se interessa pela dinamicidade e mutabilidade dos gêneros, compreendendo-os como ações sociais recorrentes, constituídas culturalmente, ou seja, pretendemos observar como a *Fotopotoca* funciona a partir de sua composição ‘estrutural’ - aspectos linguísticos, textuais e multimodais de sua relativa estabilidade - e também como seu funcionamento acontece a partir de sua ação social e de sua interação - aspectos sociológicos de sua mobilidade. Dito de

outro modo, pretendemos analisar o gênero de linguagem *Fotopotoca* a partir das abordagens sociossemiótica, sociorretórica e sociodiscursiva.

Sem entrar na discussão da “visão um tanto generalizante”, artificialmente harmoniosa criticada por Bezerra (2017, p. 88), podemos considerar nossa abordagem como brasileira, pois “combina pressupostos que abrangem desde as tradições linguísticas até as tradições sociológicas e retóricas de estudos de gênero” (BEZERRA, 2017, p. 88), denominada, também, de mestiça¹⁶, “cuja qualidade mais notável”, segundo Motta-Roth (2008, p. 368), é sua intertextualidade entre as várias escolas.

De acordo com Bawarshi e Reiff (2013), a abordagem brasileira permite perceber compatibilidade entre as tradições e oferecer ferramentas teórico-analíticas para a compreensão do funcionamento linguístico, retórico e sociológico dos gêneros.

Os estudos brasileiros de gênero se iniciam na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no começo da década de 1990, coordenados pelos professores José Luís Meurer e Carmen Rosa Caldas Coulthard. Durante essa década, surgem trabalhos voltados ao ensino e à pesquisa da língua escrita baseada em gêneros. O conceito se fortalece ao ser integrado ao conhecimento normalizado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) que, em 1997, estabelecem o conceito de gênero como base da elaboração da proposta pedagógica de ensino de linguagem. Ao longo da década de 2000, núcleos de pesquisas espalhados pelas regiões do país produzem muitos estudos sobre gêneros¹⁷. Em 2006, o conceito de gênero como recurso pedagógico para o ensino do funcionamento da linguagem é reafirmado com a publicação dos PCNs. Ao longo do tempo, o conceito de gênero (discursivo, textual ou de linguagem) vai se ampliando diante das possibilidades de análise, desde a instância imediata do uso da linguagem até o discurso (MOTTA-ROTH, 2008).

Na última década, destaca-se a abordagem teórica *Análise Crítica de Gêneros* (ACG) de José Luiz Meurer, pesquisador da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A ACG, que adiciona à análise de gêneros a Análise Crítica de

¹⁶ Termo usado pelo autor, no sentido de misturado.

¹⁷ Nesse ano, Bernadete Biasi-Rodrigues inicia um projeto de produção coletiva para sintetizar tematicamente os estudos de gêneros no Brasil. Em 2011, a pesquisadora falece e, em 2012, o periódico *Linguagem em (Dis)curso* publica o *Dossiê Biasi-Rodrigues*, com metade dos trabalhos desenvolvidos no projeto inicial.

Discurso (ACD), conforme aponta Motta-Roth (2008), vem incorporar o componente crítico à pesquisa (e ensino) de gêneros. De acordo com Bezerra (2017), a ACG é uma das muitas sínteses possíveis no contexto brasileiro de pesquisa de gêneros. O autor assevera que, apesar de preconizada por Meurer, o pesquisador indiano Vijay K. Bhatia vem trabalhando com tal abordagem sem citar o pesquisador brasileiro. Bezerra informa, ainda, que a concepção tem sido utilizada também pelo estudioso Adair Bonini, que atribui suas raízes tanto a Meurer como Bhatia. Para Bezerra (2017), enquanto a perspectiva de Bonini, mais alinhada à de Bhatia, trata da incorporação da ADC faircloughiana, a perspectiva de Meurer vai ao encontro da síntese, no sentido de tentar delinear uma abordagem teórica mestiça.

Brasileiras e/ou internacionais, as escolas e abordagens sobre gêneros partem de uma perspectiva enunciativa, portanto, os estudos bakhtinianos ocupam um lugar central nos estudos sobre gêneros (RAMALHO, 2008). Segundo Marcuschi (2008), por fornecer subsídios teóricos mais amplos, os estudos bakhtinianos são assimilados proveitosamente por todos.

1.2 Estudos precursores bakhtinianos

Contemporaneamente, os estudos discursivos preconizados por Bakhtin consideram não mais a classificação das espécies, como nos estudos das tradições literárias, mas o dialogismo enquanto constitutivo da produção da língua. Dessa forma, relações interativas produzem língua/linguagem, identidades, saberes e ideologias (RAMALHO, 2008).

No início do século XX, Mikhail Bakhtin, filósofo¹⁸ russo da linguagem, propõe um novo olhar sobre as identidades específicas adquiridas pelos textos, considerando os fatores da interação e as condições socio-históricas de produção da linguagem. Ao criticar as correntes filosóficas que reduzem a essência da linguagem à criação espiritual do indivíduo e propõem o esquema falante-ativo-discurso e ouvinte-passivo-recepção, ele defende a concretude e a dialogia da linguagem.

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 (...) Cedo ou tarde, o que foi ouvido

¹⁸ Em *Os gêneros do discurso* ([1953]/2003), Bakhtin denomina sua análise como filosófica, e não linguística ou filológica. .

e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte (BAKHTIN, ([1953]/2003, p. 271-272).

Para Bakhtin ([1953]/2003), o emprego da língua se dá em forma de enunciados produzidos pelos locutores-falantes dos vastos campos da atividade humana. O conceito de enunciado é fundamental para compreendermos o conceito de gênero, já que o gênero é uma forma típica, relativamente estável, de enunciado. Para explicar a noção de enunciado, Bakhtin ([1953]/2003) o denomina como unidade discursiva, de modo a diferenciá-lo das noções de unidades morfológica (léxico) e sintática (oração). Essa diferenciação, segundo o autor, é imprescindível para elucidar o desconhecimento - causado pela indefinição terminológica e confusão metodológica - da real unidade da comunicação discursiva no pensamento linguístico¹⁹,

porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir (BAKHTIN, ([1953]/2003, p. 274).

Portanto, só há discurso onde há enunciado. Bakhtin ([1953]/2003) ainda destaca que, oral e escrito, concreto e único, expresso por integrantes de qualquer campo da atividade humana, o enunciado é a efetivação do emprego da língua. Cada condição e finalidade de cada campo específico da atividade humana são refletidas pelo conteúdo temático, estilo de linguagem e construção composicional do enunciado: “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, ([1953]/2003, p. 262). A relativa estabilidade acontece, a nosso ver, pelo caráter heterogêneo, dinâmico e dialógico da língua, e pelo conceito de cronotopo. Como explica Rodrigues (2004), cada enunciado se constitui em um novo acontecimento, um evento único, um elo que não se repete na cadeia da comunicação discursiva e mantém relações dialógicas com enunciados não só antecedentes como também posteriores.

¹⁹ Para Bakhtin, esse desconhecimento é causado pela ausência de uma teoria do enunciado como unidade discursiva.

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, [1953]/2003, p. 294-295).

Ora, se os gêneros são (re)construídos socialmente ao longo da história, a fim de atender às necessidades básicas de comunicação da sociedade, eles são, por conseguinte, relativamente “os mesmos” (considerando a relatividade cronotópica) e sempre outros. Como afirma Bakhtin ([1953]/2003), são plenos de tonalidades dialógicas. Daí a sua estabilidade relativa.

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição (BAKHTIN, [1953]/2003, p. 298).

Para o filósofo russo, as características e formas do uso da linguagem são tão multiformes quanto à variedade dos campos da atividade humana e cada campo elabora seus tipos de enunciados, aos quais ele denomina gêneros do discurso. Diante da heterogeneidade dos gêneros discursivos, o que causa a dificuldade em definir a natureza geral do enunciado, Bakhtin ([1953]/2003) recomenda a diferenciação - embora não se trate da diferença funcional - atenta entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos).

Os gêneros primários se formam em “circunstâncias de comunicação verbal espontânea”, em situações imediatas. A partir da reelaboração e da incorporação de gêneros primários, surgem os gêneros complexos ou secundários. Nesse processo, o gênero primário perde “o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados alheios” (BAKHTIN, [1953]/2003, p. 263). Ambos os gêneros são enunciados verbais, o que os difere é a complexidade com que se apresentam.

A partir dessa diferenciação bakhtiniana, podemos inferir que o fotojornalismo, por exemplo, é um ato básico e primário do jornalismo, logo, gênero primário. A partir do momento em que ele participa da elaboração da *Fotopotoca*, deixa de ser simples e cotidiano, torna-se distante da sua realidade concreta e se complexifica

em outro acontecimento. Em termos bakhtinianos, consideramos nosso *corpus*, portanto, um tipo de gênero secundário.

Diante disso, definir a natureza do enunciado é um processo profundo, complexo que deve ser empreendido de forma bilateral.

A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia) (BAKHTIN, [1953]/2003, p. 264).

Ao problematizar a noção de gênero em grande parte da sua obra, Bakhtin amplia o conceito a todas as esferas sociais, para além dos limites da literatura e da arte, defendendo sua constituição sociodiscursiva (histórica e ideológica).

Para Motta-Roth (2008), o foco na noção de gênero nos estudos do discurso escrito tem sido enriquecido pelos conceitos da perspectiva sociológica ou socio-histórica bakhtiniana, com destaque para: a) a heterogeneidade que se relaciona à instabilidade/fluidez dos usos da linguagem; b) o dialogismo que diz sobre a interação entre leitor e autor; c) a polifonia que trata da capacidade do texto de evocar diferentes pontos de vista ou vozes sociais; e d) a intertextualidade que se relaciona à capacidade de um texto evocar outros.

De acordo com Askehave e Swales (2009), a visão bakhtiniana tem sido um dos elementos-chave no conjunto de “nós” multidisciplinares de conexões estabelecidas pelas abordagens contemporâneas de gêneros não literários. Segundo esses autores, os maiores avanços dos últimos anos não surgem da categorização ou da filiação de gêneros, mas de estudos variados que têm ampliado a compreensão do funcionamento do discurso na sociedade.

1.3 Estudos contemporâneos

Para alguns autores, como, por exemplo, Mari e Silveira (2004), a constituição de gênero começa pelas estruturas textuais; já para outros se inicia pela análise do contexto (MOTTA-ROTH, 2005; ASKEHAVE; SWALES, 2009; FAIRCLOUGH, 1989) ou pelo propósito comunicativo (BHATIA, 2009; MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010, entre outros). No entanto, a partir da nossa concordância com Bezerra (2017) acerca de uma abordagem brasileira dos estudos de gênero, conforme já mencionado no

item 1.1 desta tese, tomaremos algumas abordagens teóricas de forma dialógica e não separadas. Como afirma o autor, atualmente, o campo da análise de gêneros dispõe de uma variedade de conceitos que dão conta dos vários aspectos das inter-relações dos gêneros. Independentemente do conceito teórico adotado, é fundamental entender os gêneros como se encontram no mundo real: complexos, dinâmicos e inter-relacionados.

Desde os anos 80, quando os estudos de gêneros floresceram, conforme Askehave e Swales (2009, p. 221) asseveram, tem havido um consenso de que eles “são mais bem definidos como entidades orientadas para objetivos ou propósitos”, portanto, a partir de uma abordagem funcional. “A função, neste caso, diz respeito ao propósito comunicativo” (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2012, p. 276). Vista assim, a noção de propósito comunicativo se aproxima da noção de função do gênero, segundo Van Leeuwen (2005), no sentido do que fazem os textos. Para Bhatia (2009), o propósito comunicativo é um dos aspectos do conhecimento convencionalizado, apontado como uma das três características em comum entre as teorias de gênero, junto à versatilidade e à inovação.

O conhecimento convencionalizado, como nos explica Bhatia (2009), é o que confere integridade a cada gênero. Esse tipo de conhecimento se inter-relaciona, destacadamente, em três aspectos convencionais: propósitos comunicativos compartilhados, recorrência de situações retóricas e regularidades de organização estrutural.

A fim de identificar situações retóricas típicas, pode ser necessário caracterizar os aspectos relevantes do contexto sócio retórico em que um dado evento comunicativo acontece. Uma boa e adequada compreensão da situação retórica típica leva à identificação do (s) propósito (s) comunicativo (s) mutuamente compartilhado (s) por participantes tipicamente associados a uma comunidade discursiva em particular (BHATIA, 2009, p. 161).

Entendemos, então, que o contexto retórico carrega propósito(s) comunicativo(s) compartilhado(s). Percebemos, dessa forma, a importância da noção de propósito comunicativo, pelo fato de ele se inserir em contextos retóricos específicos e determinar formas estruturais e léxico-gramaticais.

O conceito de propósito comunicativo, advertem Askehave e Swales (2009), assume um *status* de certeza absoluta, um ponto de partida - entretanto, subestimado pelos analistas -, por ser um critério indescritível, menos evidente,

discutível e, por isso, complexo. Dito de outro modo, o propósito comunicativo pode não ser sempre o mesmo para uma mesma comunidade, portanto, não podemos tomá-lo como critério principal para observar o funcionamento dos gêneros. Sua operacionalização como instrumento de categorização do gênero apresenta dificuldades.

Askehave e Swales (2009) ainda sugerem que o conceito pode ser porta de entrada para a compreensão de certos *corpora* de discursos, pois mostra a multifuncionalidade desses e desqualifica o *status* de gênero atribuído a certos agrupamentos mais amplos de discurso: “o propósito comunicativo não pode, por si mesmo, ajudar os analistas a decidirem rápida, tranquila e indiscutivelmente quais os textos A, B, C e D pertencem aos gêneros X ou Y” (ASKEHAVE; SWALES, 2009, p. 228). Para os autores, o conceito deve ser tomado no estágio final da análise de gêneros, ou seja, eles assumem que não podemos analisar gêneros tomando o propósito comunicativo como ponto de partida, nem pensar que existe apenas um propósito comunicativo para cada gênero.

Compactuamos com Bhatia (2009) a visão de que o propósito comunicativo faz parte da caracterização essencial do gênero. “É o propósito comunicativo que realmente faz surgir o gênero, ‘moldando a estrutura esquemática’ ou ‘começo-meio-fim’ do discurso e influenciando nas escolhas de conteúdo e estilo” (KAY; DUDLEY-EVANS, 1988, p. 208 apud BIASI-RODRIGUES; BEZERRA, 2012, p. 233). De acordo com Van Leeuwen (2005), são os propósitos comunicativos, segundo os interesses - “o espectro de manipulação estratégica e intenções particulares” (ASKEHAVE; SWALES, 2009) - dos participantes discursivos, que (re)contextualizam os gêneros em práticas sociais. Para Biasi-Rodrigues e Bezerra (2012), é possível reconhecer, à primeira vista, um propósito geral que reúna um conjunto de práticas do gênero em uma mesma classe, para depois surgirem reclassificações a partir de outros propósitos que vão sendo identificados.

O gênero pode conter mais de um propósito comunicativo e a identificação desse(s) propósito(s) não é uma ação isolada. À luz da LSF, essa identificação acontece concomitantemente à análise do contexto. É no “contexto em que o texto é utilizado” (ASKEHAVE; SWALES, 2009, p. 233) que estão as pistas e os sentidos dos propósitos do texto. Para Bhatia (2009, p. 162), propósitos comunicativos podem ser localizados dentro de situações retóricas, “nos usos mais ou menos tópicos de formas léxico-gramaticais e discursivas”.

A versatilidade é a segunda característica compartilhada pelas teorias de gênero. Operando em vários níveis,

trata-se de um modelo teórico para detalhar o relacionamento entre (a) texto e contexto em sentido estrito; (b) o uso que as pessoas fazem da linguagem e o que torna isso possível, especialmente no contexto de culturas disciplinares específicas; e (c) língua e cultura, em sentido amplo (BHATIA, 2009, p. 163).

Essa característica abrange também o conceito de propósito comunicativo que tanto pode ser único como um conjunto de propósitos e pode ser caracterizado em diferentes níveis de generalização.

Relacionada ao caráter dinâmico do gênero, a inovação - terceira característica compartilhada pelas teorias de gênero - parece ser contraditória frente ao aspecto convencional do gênero. De um lado, a integridade genérica²⁰, isto é, “a tendência de ver o gênero como um evento textual retoricamente situado, altamente institucionalizado” (BHATIA, 2009, p. 167); de outro, a tendência natural à mudança. “Os gêneros situam-se tipicamente em contextos sociorretóricos específicos e, dessa forma, modelam futuras respostas retóricas a situações similares” (BHATIA, 2009, p.168). Dito de outro jeito, os processos retóricos constituem os propósitos comunicativos e dão forma aos gêneros.

Diferentes significados são produzidos verbal, visual e digitalmente, criados por uma retórica multimodal que “emprega os recursos variados, de maneira independente ou interativa” (UNSWORTH, 2001, p. 8 apud MOTTA-ROTH; HENDGES 2010, p. 45) na construção de textos multimodais. À luz de Meurer (2002) e Motta-Roth; Hendges (2010), consideramos modalidade retórica a argumentação, a descrição e a exposição nos gêneros discursivos. Segundo Meurer (2002), os gêneros, que são práticas discursivas reconhecidas culturalmente, produzem os enunciados pelas modalidades retóricas.

A cada momento em que interagimos, essas modalidades retóricas nos possibilitam construir uma versão da experiência humana, seja, por exemplo, como algo que acontece, seja como um objeto que tem características, ou ainda como um ponto de vista a ser defendido (MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010, p. 46-47).

²⁰ Termo cunhado por Bhatia, em 1993.

Gêneros discursivos e modalidades retóricas não são sinônimos. Gêneros são práticas semióticas constituídas por modalidades retóricas - tais como narração, descrição, exposição, argumentação - que se articulam de forma interdependente.

O conceito de modalidade retórica está limitado às características da textualização, à forma, enquanto o conceito de gênero discursivo está relacionado à função de determinada prática social mediada pela linguagem (MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010, p. 47).

É possível encontrarmos mais de uma modalidade retórica no mesmo gênero e o predomínio de algumas delas se relaciona ao propósito comunicativo principal²¹ (BROOKS; WARREN, 1950 apud MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010).

Os trabalhos que consideram a linguagem como prática social têm aprofundado cada vez mais a relação entre gênero e contexto. Segundo Fairclough (1989), por exemplo, analisar gêneros discursivos passa por situar a linguagem em contextos específicos. A afirmação do autor atende a um dos princípios fundamentais da LSF, em que a abordagem teórica (SS) da nossa pesquisa se baseia. Para a LSF, “o contexto cultural e situacional acrescenta sentido e propósito ao texto” (ASKEHAVE; SWALES, 2009, p. 233). É preciso, portanto, relacionar linguagem a contexto de situação, esses dois ao contexto de cultura mais amplo, relacionando, ainda, os processos de interação linguística aos processos sociais.

Como afirma Motta-Rooth (2005), o analista de gênero conta com a situação recorrente (o contexto) na qual o gênero se constitui em uma dada cultura. A autora compreende o gênero como atividade cultural mediada pela linguagem em um dado contexto de situação, atravessado por discursos diversos. “O conhecimento humano é construído através de gêneros – linguagem usada em contextos, recorrentes da experiência humana – socialmente compartilhados” (MOTTA-ROTH, 2005, p. 181). A autora propõe a análise (e o ensino) de gênero pela observação da relação estreita entre contexto e texto (funções, formas e conteúdos dos enunciados específicos). Em vista disso, assim como Motta-Roth (2005), entendemos gênero como fenômeno estruturador da cultura.

Na abordagem contemporânea de gêneros textuais-discursivos, tomamos o

²¹ Entendemos como sinônimo de objetivo comunicativo, termo usado pelos autores.

conceito de gênero como uma categoria mediadora entre o texto e o discurso. Vemos, assim como Marcuschi (2008), um contínuo entre texto e discurso. Para ele, o gênero se materializa no texto e “tanto o texto quanto o discurso podem ser relacionados produtivamente com o seu contexto cognitivo e social” (BEZERRA, 2017, p. 12). Além disso, no que tange à questão dos estudos brasileiros sobre se o gênero é textual ou discursivo, a qual insiste na dicotomia entre ambos, compactuamos com Paiva (2019, p. 72), para quem “texto, manifestação do gênero, e discurso, enunciador dos gêneros são partes de um todo complexo”. Dessa forma, contemporizamos, tal como Bezerra (2017), que o gênero é indissociável tanto do discurso quanto do texto, dimensões que o constituem.

No que concerne à terminologia, pactuamos com Bezerra (2017) e Paiva (2019) que os termos são formas distintas de se abordar teoricamente o mesmo objeto e que a precisão terminológica busca a delimitação de territórios teóricos. Segundo Bezerra (2017), na abordagem anglófona, por exemplo, há ocorrências dos termos, mas a forma recorrente é apenas o uso de gênero (*genre*). Em inglês, a expressão gênero textual é usada para distinguir gêneros escritos de gêneros orais ou de outros semióticos. No Brasil, entretanto, pode ser necessário utilizar gênero textual em distinção a gênero social. Os usuários do termo gênero textual são flexíveis e o alternam com gênero discursivo. Marcuschi (2008) opina que, exceto quando é necessário identificar algum fenômeno específico, o uso de ambos os termos é facultativo. Embora o autor tenha preferido usar “gênero textual” (mesmo sendo adepto às ideias de Bakhtin, que usava o termo gênero discursivo), ao longo da sua obra, ele propôs a utilização de um termo que eliminasse as querelas teóricas: textos comunicativos, mas que nunca foi usado (BEZERRA, 2017).

Por mais que a dicotomia de termos marque filiações e pontos de vista teóricos, compactuamos com Bezerra (2017) e Paiva (2019) que o gênero não deve ser reduzido nem a texto nem a discurso. Embora nossa filiação à perspectiva bakhtiniana aponte para a denominação gêneros de discurso, concordamos com a inseparabilidade das dimensões texto, discurso e gênero. E, mesmo simpatizando com a terminologia *gêneros textuais-discursivos*²², optamos, neste trabalho, pelo

²² Sugerida, inicialmente, pelo parecerista prof. Cláudio Carmo, na ocasião da qualificação desta tese.

termo guarda-chuva²³ *gênero da linguagem*, proposto por Paiva (2019), a qual vem sugerindo o conceito desde 2017²⁴, a partir de uma perspectiva da linguagem como um sistema adaptativo complexo. Segundo a autora, “agir na sociedade por meio da linguagem é agir com gêneros materializados não apenas no texto linguístico, mas também em outros sistemas semióticos” (PAIVA, 2019, p.70). Essa abordagem embasada na complexidade da linguagem implica em ver a linguística como uma ciência que estuda as várias linguagens humanas, e não somente a linguagem verbal. Consequentemente, essas várias linguagens produzem gêneros variados.

Por algum tempo, a cultura ocidental produzia uma variedade de gêneros a partir de uma abordagem monomodal da linguagem. Dessa forma, os romances literários, assim como os tratados acadêmicos, relatórios e documentos, entre outros, eram graficamente “uniformes”; as pinturas usavam o mesmo suporte; os músicos em concerto se vestiam de forma idêntica (e ainda se vestem) e até as disciplinas teóricas e críticas falavam sobre essas artes de forma monomodal. Cada uma com seu método, vocabulário técnico, entre outras características. Esse domínio da monomodalidade, entretanto, vem se revertendo. Não somente os meios de massa, as revistas, os quadrinhos, mas também os documentos institucionais têm aumentado o uso de variados materiais, atravessando as fronteiras entre o *design* e a arte, em direção à multimodalidade, eventos de multimídia etc.

Em suma, adotamos a perspectiva multimodal da linguagem, compreendendo-a como uma prática social, produtora de variados gêneros cuja caracterização leva em conta sua função social e propósito comunicativo. Apesar de nos filarmos à abordagem socio-histórica, que considera o gênero sob os conceitos bakhtinianos de dialogismo, polifonia e intertextualidade, optamos pelo termo teórico ***gênero da linguagem***, ao concordarmos com a inseparabilidade das dimensões texto, discurso e gênero.

Por adotarmos a *Fotopotoca* como um gênero de linguagem multimodal, cuja linguagem se realiza por diferentes modos/recursos semióticos, nossa tese parte de uma perspectiva multimodal da comunicação e se insere, por conseguinte, no

²³ A autora inclui no “guarda-chuva” texto, discurso e outros modos semióticos. Não exclui gêneros textuais, do discurso ou discursivos e acolhe gêneros não verbais que, para ela, também são ações de linguagem.

²⁴ Especificamente no IX Simpósio Internacional de Gêneros Textuais/Discursivos (SIGET), ocorrido em Campo Grande.

quadro teórico da SS da comunicação visual - abordagem fundamentada na LSF²⁵ - que concebe a linguagem como um sistema social baseado em semiótica (HALLIDAY, MATTHIESSEN 2014), a qual abarca os textos sob um viés multimodal, ao incluir, para além do modo semiótico verbal, os diferentes recursos semióticos por meio dos quais a linguagem é realizada (CARVALHO, 2012). Dessa forma, julgamos importante tratar das abordagens semióticas na perspectiva dos estudos linguísticos, em especial a SS, à qual esse trabalho se filia.

1.4.0 percurso da Semiótica Social

Segundo Mozdzenski (2009), os estudos linguístico-discursivos têm passado por transformações. Nos anos 1990, acontece a Virada visual (*Visual turn*), quando o interesse acadêmico pelos fenômenos da visualidade faz surgir disciplinas que visem discutir o papel discursivo-cognitivo da imagem, tais como Estudos Visuais e, mais recentemente, Retórica da Imagem, Linguagem da Visualidade, Argumentatividade Visual, além das abordagens semióticas mais tradicionais - americana peircena, francesa greimassiana, barthesiana e saussuriana - e a SS, que teve seu início já marcado em 1988.

A semiótica se desenvolve, no século XX, conforme Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), Carmo (2014), Natividade e Pimenta (2009), Mota-Ribeiro (2011) e Carvalho (2012, 2013), a partir de três escolas. A primeira delas (primeira década²⁶ do século XX), conhecida como Escola de Genebra²⁷, desenvolve estudos em moda, fotografia, cinema e música, baseados na linguística estruturalista. A segunda (segunda década²⁸ do século XX), conhecida como semiótica funcionalista de Praga, trabalha no campo artístico e vem na esteira da linguística formalista russa. Essa vertente contribuiu para o avanço da ciência semiótica ao longo do século devido, principalmente, aos conceitos e métodos desenvolvidos por Roman Jakobson, considerados, atualmente, um clássico da semiótica. A terceira escola emerge de

²⁵ Nosso trabalho não objetiva o aprofundamento da LSF. Para essa finalidade, sugerimos Carmo (2014).

²⁶ Há controvérsias sobre as datas.

²⁷ Seus estudos se desdobraram no “paradigma estruturalista da semiótica” (trabalhos de Louis Hjelmslev, Roland Barthes e Algirdas Greimas) e nos trabalhos “pós-estruturalistas” relativos às áreas humanas que, mesmo sem serem tachados como semiótica, preocupavam-se com as noções de signo, estrutura e sistema sócio (antropologia estrutural de Lévi-Strauss, psicanálise de Jacques Lacan, história das ideias de Michel Foucault e filosofia de Jacques Derrida) (CARVALHO, 2013).

²⁸ Alguns estudos indicam terceira década.

dois movimentos ligados ao linguista Michael Halliday: um na Universidade de East Anglia (Inglaterra), advindo da Linguística Crítica²⁹ que, apesar das críticas, fundou o princípio geral fundamental às teorizações posteriores: “a linguagem faz parte da sociedade, é uma prática social e, como tal, é um dos mecanismos pelos quais a sociedade se reproduz e autorregula” (GOUVEIA, 2002, p. 336) e delineou uma teoria possível de ser aplicada a outros modos semióticos, tendo como expoentes Hodge e Kress (1988); e outro proveniente da Austrália, inspirado no desenvolvimento da LSF de Halliday e em sua aplicação, apresentando como importantes pesquisadores Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006).

Enquanto as duas primeiras escolas, estruturalista e funcionalista, destacavam a linguagem verbal e eram incipientes em estudos voltados a outros tipos de linguagem, a terceira escola, da Sociossemiótica³⁰ ou Semiótica Social, surge com os objetivos de assegurar a importância de todos os modos semióticos na construção dos significados e sistematizar métodos para a análise de todos os recursos semióticos (além do verbal) envolvidos nos processos de comunicação e representação. Nessa escola, a

semiótica é o estudo geral da semiose³¹, isto é, os processos e efeitos para a produção e reprodução, recepção e circulação do significado em todas as formas usadas por todos os tipos de agentes de comunicação³² (HODGE; KRESS, 1988, p. 261, tradução nossa).

Entendemos, por isso, e em consonância com Carvalho (2012), que a SS destaca e compreende a semiose humana como um fenômeno intrinsecamente social em suas origens, funções, contextos e efeitos. Segundo essa visão, os significados sociais são construídos por “formas, textos e práticas semióticas de

²⁹ A Linguística Crítica, que se baseava na LSF e teve como marco a publicação, em 1979, de *Language and Control* e *Language as ideology*, por Roger Fowler, Bob Hodge, Günter Kress e Tony Trew, estudava a relação entre linguagem e ideologia na estrutura social, ou seja, a Linguística Crítica, em contraponto à perspectiva chomskiana, considerava a função social da linguagem (CARMO, 2014) ao ressaltar a conexão entre a estrutura linguística e a estrutura social, argumentando sobre a influência de grupos e relações sociais no comportamento linguístico e não linguístico de falantes e produtores de textos (CARVALHO, 2012).

³⁰ Sinônimo de SS, esse termo foi inspirado na LSF, especificamente na afirmação de Michael Halliday ([1978]/1994): a língua é sociossemiótica.

³¹ Compreendemos semiose, assim como Garcia da Silva e Ramalho (2012), enquanto linguagem em sentido amplo, que abarca os diversos modos semióticos, tais como fotografia, diagrama, cor, ilustração, música, efeito sonoro, vídeo, entre outros.

³² Semiotics is the general study of semiosis, that is, the processes and effects to production and reproduction, reception and circulation of meaning in all forms used by all kinds of agent of communication (HODGE; KRESS, 1988, p. 261).

todos os períodos da história da sociedade humana” (CARVALHO, 2012, p. 22). Dessa forma, como afirma Trajano (2013), a SS considera as dinâmicas culturais e ideológicas de ambientes socioculturais específicos ao mapear os significados, propiciando às pessoas os recursos disponíveis para a criação de signos e para a mudança de recursos semióticos.

Um dos aspectos que marcam a diferença entre a ST e a SS, segundo Mota-Ribeiro (2011), é a perspectiva da relação imagem-texto escrito e linguística-semiótica. Enquanto a tradicional relaciona o significado das imagens dependente do texto escrito, a SS considera a ligação interdependente entre os elementos visual e textual. Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) assumem o texto verbal como extensão do significado da imagem como, por exemplo, as Histórias em Quadrinhos (HQs), nas quais a linguagem verbal complementa a linguagem visual (e vice-versa) para a formação de significados.

O significado, segundo Hodge e Kress (1988), é visto pela ST como algo estático e fixo no texto em si mesmo, decodificado de forma neutra a partir de um código universal. Já na SS, ele é considerado um processo negociável, sem imposições de autor ou código.

Criticando a ST pela omissão dos usos e funções sociais dos sistemas semióticos, bem como pela ausência de uma análise que auxilie na descrição e na interpretação das estruturas e processos de construção dos significados sociais, Hodge e Kress (1988) propõem a abordagem da SS, delineada precisamente na obra *Social Semiotics* (HODGE; KRESS, 1988), que transcenda os estudos desenvolvidos pela Linguística Crítica empreendida pelos mesmos autores na obra *Language as Ideology*, de 1979. Se, na obra de 1979, os linguistas assumiam a dimensão social e aceitavam os textos e a estrutura da linguagem como pontos de partida para a análise, na de 1988 partem das estruturas, processos sociais, mensagens e significados (CARMO, 2014) para uma nova abordagem que adapta os estudos linguísticos aos modos não verbais da comunicação, focando-se nos textos multimodais e nas funções sociais da linguagem. Sob essa visão, a SS possui duas premissas básicas: a) para se entender a estrutura e o processo da linguagem, deve-se considerar sua dimensão social; e b) nenhum modo semiótico pode ser estudado isoladamente já que o significado constitui-se da integração dos vários modos presentes em um determinado tipo de texto ou evento social (HODGE; KRESS, 1988). Além disso, Hodge e Kress (1988) destacam que o significado é

produzido também em outros códigos semióticos (além do verbal). Portanto, os significados somente podem ser apreendidos totalmente por meio da análise de todos os recursos semióticos.

Códigos e recursos são termos que marcam outra diferença entre a ST e a SS. Segundo Mota-Ribeiro (2011), enquanto a primeira tem como centro o conceito de código semiótico - entendido como o conjunto de regras de relações de signos com significados (JEWITT; OYAMA, 2001) - a segunda destaca o termo “recurso semiótico”, considerando seu uso de forma flexível, sem submissão a normas. Isso porque, como argumentam Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), há formas de comunicação visual que funcionam com normas e outras não as têm definidas.

Mota-Ribeiro (2011, p. 41) exemplifica que “os criadores de signos poderão ir buscar recursos visuais que a cultura ocidental desenvolveu ao longo de séculos, mas usá-los sem os submeter ao mesmo tipo de normas”. Ainda sobre o destaque do recurso semiótico, Vieira e Silvestre (2015) asseveram que o seu enfoque pela SS se dá com o objetivo de descrever, interpretar e explicar a produção e interpretação dos artefactos ou eventos comunicativos pelas pessoas, em contextos de situações e/ou práticas específicas. Em síntese, recursos semióticos são ações, materiais e artefatos produzidos fisiológica ou tecnologicamente, usados propositadamente (VAN LEEUWEN, 2005), logo, escolhidos simultaneamente pelas pessoas entre diferentes recursos semióticos, eles se combinam em fenômenos multimodais (TRAJANO, 2013). Seu uso visa ao propósito comunicativo.

A SS, segundo Mota-Ribeiro e Coelho (2011), ao contrário da semiótica clássica - centrada na imagem em si e limitada a critérios textuais -, defende a prioridade das estruturas das relações entre produtor e intérprete³³ da imagem. Para as autoras, “a forma como o produtor da imagem e do intérprete³⁴ da imagem se situam socialmente afecta tanto aquilo de que a imagem ‘fala’ (o seu conteúdo) como as suas leituras e usos” (MOTA-RIBEIRO; COELHO, 2011, p. 5-6). Qualquer semiótica se relaciona aos signos, mas, como explica Mota-Ribeiro (2011), a abordagem sociosemiótica foca, sobretudo, no *signmaking*, ou seja, no modo como formas visuais ou outras são usadas para produzir sentidos/significados. A noção de signo se difere entre as semióticas. Enfatizando o processo de produção, a SS ultrapassa a compreensão da ST e não considera a preexistência de significante e

³³ Visionador (tradução nossa do Português de Portugal).

³⁴ Idem.

significado como um bloco, mas como um processo no qual significante (a forma) e significado (o sentido) são independentes (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009). O signo existe, assim, em todos os modos semióticos e o processo de significação é parte da construção social (SANTOS; PIMENTA, 2014). Nessa construção social, significante e significado não são tomados previamente.

Para a construção do significado, é preciso, portanto, que se façam escolhas e essas escolhas, num determinado contexto, atribuem certos significados que, de alguma forma, direcionam o significado das mensagens como um todo (CARMO, 2014, p. 89).

Dito de outra maneira, o significado é construído a partir do interesse do produtor do signo ao escolher o modo semiótico para um contexto social específico (CARVALHO, 2012) ou, ainda, de forma mais clara,

o interesse dos produtores de signos, no momento de produzir o signo, leva-os a escolher um aspecto ou pacote de aspectos do objeto a representar como sendo critério, nesse momento, para representar aquilo que pretendem representar e, depois escolher a forma mais plausível, mais adequada para a sua representação³⁵ (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 13, tradução nossa).

Concordamos com Mota-Ribeiro (2011) e Trajano (2013) que a forma e o significante têm uma relação motivada. Essa ênfase na escolha mais apta de produzir sentido distancia a SS da noção tradicional de arbitrariedade³⁶. A SS defende que os indivíduos são agentes na produção de significados, enquanto a ST defende que o poder social (a convenção) sustenta a arbitrariedade. Logo, a escolha é um conceito fundamental na SS. A partir das escolhas dos modos de linguagem³⁷ disponíveis, segundo Vieira e Silvestre (2015), todos os elementos semióticos presentes no significado de um texto podem ser interpretados. As escolhas, então, realizadas em um contexto, geram significados, atribuindo-os aos signos e mensagens. É no contexto social que os signos são escolhidos e os discursos são construídos (PIMENTA; SANTANA, 2007).

³⁵ The interest of sign-makers, at the moment of making the sign, leads them to choose an aspect or bundle of aspects of the object to be represented as being criterial, at that moment, for representing what they want to represent, and then choose the most plausible, the most apt form for its representation (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 13).

³⁶ Lembrando que, pela visão saussuriana, significante e significado se relacionam de forma arbitrária (PINTO, 2016).

³⁷ Não exclusiva ao modo verbal.

Assumimos, contudo, que “não é a situação social que influencia (ou é influenciada) pelo discurso, mas o caminho que os participantes definem tal situação”³⁸ (VAN DIJK, 2008, p. ix, tradução nossa), ou seja, o contexto não é restringido somente pelas questões sociais, políticas ou culturais, mas “também às interações pessoais e locais emergentes, representando a singularidade de todo discurso”³⁹ (VAN DIJK, 2006, p. 162, tradução nossa). Dito de outro modo, conforme Mozdzenski (2009), os contextos consistem não em tipos de condição social ou causas externas, mas são (inter) subjetivos, criados e atualizados, cognitivamente, na interação entre os membros da comunidade. Assim, esse olhar sociocognitivo sobre o contexto pressupõe que a relevância contextual é definida em termos do que é importante para os participantes no momento do discurso, isto é, o contexto se define na dinâmica social.

Na SS, é **no** e **pelo** contexto específico que o conjunto de significantes e significados é motivado e a mensagem, criada. Em outras palavras, a SS se preocupa não com a dicotomia entre significante e significado, mas com o mapeamento do significado motivado por escolhas, uma vez que “a produção do sentido é vista como uma ação social no curso da comunicação” (CARMO, 2014, p. 90). Nessa produção de sentido, o signo é o recurso semiótico. Ele é

uma instância do uso de um recurso semiótico para propostas de comunicação, por exemplo, a ação de franzir a testa, usada com o propósito de comunicar desaprovação ou o uso da cor vermelha para fins de alerta contra algum perigo⁴⁰ (VAN LEEUWEN, 2005, p. 285, tradução nossa).

Essa descrição de signo adotada por Van Leeuwen na obra *Introducing Social semiotics* foi inspirada no trabalho do linguista Michael Halliday, que compreendia a língua não como um código ou uma série de regras, mas como um recurso de produção de significados. Denominados, então, recursos semióticos pela SS, os recursos são significantes, ações observáveis e objetos do domínio da comunicação

³⁸ It is not the social situation that influences (or is influenced by) discourse, but the way the participants define such a situation (VAN DIJK, 2008, p. ix).

³⁹ No original: (...) but also for personal and locally emerging interactional ones, thus accounting for the uniqueness of all discourse (VAN DIJK, 2006, p. 162).

⁴⁰ An instance of the use of a semiotic resource* for purposes of communication, for example, the action of frowning, used for the purposes of communicating disapproval, or the use of the colour red, for purposes of warning against some danger (VAN LEEUWEN, 2005, p. 285).

social⁴¹ (VAN LEEUWEN, 2005, p. 4, tradução nossa), produzidos no curso das histórias sociais/culturais/políticas⁴² (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 112, tradução nossa). Dessa forma, signos e sentidos se relacionam e são produzidos em ambientes e interações sociais, gerando sentidos⁴³.

A SS compreende que o sentido (comunicação) e a forma (representação) constituem o signo (PIMENTA, 2018), ou seja, a produção de signos e a utilização de recursos semióticos, segundo Carvalho (2012), estão estritamente vinculadas aos meios de comunicação e representação. Sintetizando, o signo é constituído em dois níveis: representação e comunicação, abordados por Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), em *Reading Images: the grammar of visual design*:

A comunicação exige que os participantes produzam suas mensagens o mais compreensível em um contexto particular. Eles, portanto, escolhem formas de expressão que acreditem ser maximamente transparentes para outros participantes. Por outro lado, a comunicação acontece nas estruturas sociais que são inevitavelmente marcadas por diferenças de poder, e isso afeta como cada participante entende a noção de “entrosamento máximo” (...). A representação exige que os produtores de signos escolham formas para a expressão do que têm em mente, mais aptas e plausíveis no determinado contexto⁴⁴ (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 11, tradução nossa).

Em minha dissertação, na qual estudei as representações sobre o rural nas revistas Globo Rural entre 1980 e 2000, tracei o percurso do conceito de representação, desde sua criação pelo sociólogo Émile Durkheim (representações coletivas⁴⁵) no fim do século XIX (1895), a teorização⁴⁶ pelos psicólogos sociais, liderados por Serge Moscovici na década de 1960, à abordagem cultural da

⁴¹ So in social semiotics resources are signifiers, observable actions and objects that have been drawn into the domain of social communication (VAN LEEUWEN, 2005, p. 4).

⁴² Semiotic resources have been produced in the course of social/cultural/political histories (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 112).

⁴³ Usamos para diferenciar de significado como um dos planos da linguagem proposto pela linguística saussuriana. Entendemos sentidos como significação, produção de sentidos. Para uma distinção mais aprofundada entre sentido e significado, recomendamos CARMO (2014, p. 91-92).

⁴⁴ Communication requires that participants make their messages maximally understandable in a particular context. They therefore choose forms of expression which they believe to be maximally transparent to other participants. On the other hand, communication takes place in social structures which are inevitably marked by power differences, and this affects how each participant understands the notion of maximal understanding“ (...). Representation requires that sign-makers choose forms for the expression of what they have in mind, forms which they see as most apt and plausible in the given context (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 11).

⁴⁵ Para Durkheim, são um produto social comum aos elementos de uma comunidade.

⁴⁶ Moscovici, em *La Psychanalyse, son image, son public*, desenvolve a Teoria das Representações Sociais (TRS), em 1961 na França.

psicóloga Denise Jodelet, a responsável por aprofundar e continuar os estudos da Teoria das Representações.

Referência no campo das representações sociais desde que Moscovici criou o laboratório de Psicologia Social na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em 1965, a pesquisadora francesa define representação como “forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado, com um objetivo prático e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22). A autora, portanto, caracteriza a representação como uma forma de saber prático que liga um sujeito a um objeto (MUCCI DANIEL, 2010). Sua definição se alinha à abordagem da SS, que adotamos neste trabalho, para quem representação é um

processo no qual os produtores do signo, seja adulto ou criança, procuram representar algum objeto ou entidade, seja ele físico ou semiótico, e seu interesse nesse objeto, a ponto de representá-lo, é complexo, decorrente da história cultural, social e psicológica do produtor e focada pelo contexto específico em que o signo é produzido⁴⁷ (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006 p. 6, tradução nossa).

Assim “o modo – os signos produzidos – como se descreve e se representa o mundo parte de representações construídas, interpretadas e renovadas” (MUCCI DANIEL, 2010, p. 14), isto é, a representação é um processo, concomitantemente individual e coletivo, influenciadora e influenciada pelo contexto de produção de cada signo.

O outro nível de constituição do signo, segundo a SS, é a comunicação: “um processo no qual um produto ou evento semiótico é, ao mesmo tempo, articulado ou produzido e interpretado ou usado⁴⁸” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 20, tradução nossa). A relação entre os dois níveis nos parece clara. Se pensarmos a *Fotopotoca* como um tipo de gênero midiático, concordamos que, “sob seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos, a comunicação aparece como condição de possibilidade e de determinação das representações” (JODELET, 2001,

⁴⁷ Process in which the makers of signs, whether child or adult, seek to make a representation of some object or entity whether physical or semiotic, and in which their interest in the object, at the point of making the representation, is complex one, arising out of the cultural, social and psychological history of the sign-maker and focused by the specific context in which the sign-maker produces the sign (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006 p. 6).

⁴⁸ We defined communication as a process in which a semiotic product or event is both articulated or produced and interpreted or used (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 20).

p. 30). Como esclarecem Kress e Van Leeuwen (2001), a comunicação só tem lugar quando há tanto articulação quanto interpretação. Melhor dizendo, “a comunicação depende de alguma comunidade interpretativa ter decidido que algum aspecto do mundo foi articulado a fim de ser interpretado⁴⁹” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 8, tradução nossa). Daí o imbricamento entre representação e comunicação.

Os processos de representar e produzir/interpretar envolvem escolhas:

Quem gera um signo escolhe o que considera ser a representação mais apropriada do que se quer significar, ou seja, o interesse orienta a seleção dos atores sociais guiados pelos meios formais de representação e comunicação (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009, p. 22).

Assim como quem produz, quem interpreta o faz por escolhas subjetivas, já que o processo de comunicação envolve a interpretação, pois o signo que chega ao leitor na comunicação é tomado como um objeto a ser interpretado. Explicando melhor, o signo-significante é preenchido com o próprio significado do leitor/intérprete, conseqüentemente, pelo seu interesse. Desse modo, “o processo de interpretação ocorre na construção de um novo signo a partir do que se recebe como significante” (PINTO, 2016, p. 41). De forma incessante, segundo Kress (2010), esse processo envolve todos os participantes em todos os momentos, de forma diferente em cada caso.

Os processos de representação, comunicação e interpretação, assim sendo, abarcam escolhas realizadas por interesses subjetivos de quem produz e interpreta. Na perspectiva da SS, então, reafirmamos que o signo é escolhido e produzido pelo interesse específico de um indivíduo ou grupo de indivíduos para representar a ideia e/ou o significado que o seu produtor e intérprete definem.

No processo de produção/representação/interpretação/comunicação, o indivíduo tem sua subjetividade transformada, em um “movimento simultâneo e reflexivo” (SANTOS, 2011, p. 4). Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), a elaboração e a transformação dos signos são, ao mesmo tempo, a transformação da subjetividade do seu criador e das fontes de representação das quais ele lança mão. Igualmente, ocorre a recíproca influência entre indivíduo(s) e ambiente externo

⁴⁹ No original: That communication depends on some interpretive community having decided that some aspect of the world has been articulated in order to be interpreted (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 20).

(contexto), fenômeno, segundo Giddens (2002 apud SANTOS, 2011), cada vez mais frequente na sociedade pós-moderna⁵⁰.

De acordo com a SS, “todas as relações sociais são construídas por relações de poder e solidariedade” (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009, p. 26). Escolhas e interesses envolvem relações de poder: “tais escolhas, por sua vez, são dependentes da estrutura social, das instituições e dos papéis sociais que são desempenhados pelos sujeitos” (CARMO, 2014, p. 89). Dito isso, a ideologia⁵¹ é um fator envolvente nessa representação, em todos os modos de representar. “Significados representados por grupos sociais através da comunicação de signos são um importante exemplo de ideologia do grupo em questão⁵²” (HODGE; KRESS, 1988, p. 79, tradução nossa). Significados são construídos socialmente pelas escolhas, em contextos específicos, que “direcionam o significado das mensagens como um todo” (HODGE; KRESS, 1988, p. 79, tradução nossa).

No processo de comunicação e construção de significados, Pimenta (2018) afirma que o signo é, antes de tudo, um processo metafórico de relevância, sendo construído pela cultura. Como assevera Carmo (2014, p. 92), a SS se propõe enxergar o signo “como sinais situados numa cultura⁵³, motivados pelas necessidades dos produtores de mensagens”. Dessa forma, os signos são dinâmicos (não pré-determinados) e afetados pelo seu próprio uso em contexto social específico; portanto, não há significados fixos, estáveis, de forma objetiva⁵⁴. Compreendemos, assim como Carmo (2014, p. 92), que os signos “são sinais que apontam a direcionalidade das mensagens, uma vez que participam da materialização de discursos no seio da sociedade”. Mensagens que são estruturadas por textos engendrados socialmente, os discursos, entendidos como recursos para a representação de algum aspecto da realidade (VAN LEUWEN, 2005), conceito que será abordado mais à frente, quando falarmos de multimodalidade.

⁵⁰ Termo de escolha do autor.

⁵¹ Tanto a Linguística Crítica quanto a SS consideram a relação entre linguagem e ideologia. Compreendemos ideologia como “um corpo de ideias sistematicamente organizado a partir de um ponto de vista particular da realidade” (HODGE; KRESS, 1979, p. 6, tradução nossa).

⁵² The meanings they communicate are an important instance of ideology of the group concerned (HODGE; KRESS, 1988, p. 79).

⁵³ Para aprofundamento sobre o lugar da cultura na SS, recomendamos Carmo (2014).

⁵⁴ Como afirma Van Leeuwen (2005), isso não quer dizer que o significado é livre para todos. Alguns, por exemplo, tais como os sinais de trânsito, são pré-determinados de acordo com necessidades formais, imutáveis.

Após apresentarmos a origem e os princípios da SS, cabe uma síntese do que foi tratado até o momento. Ao enfatizar o processo de produção do signo enquanto ação social, a abordagem da SS pressupõe a construção social dos signos (CARMO, 2014) e usos específicos em contextos específicos (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009). Para essa abordagem, a mensagem tem um objetivo, uma origem e um contexto social (HODGE; KRESS, 1988). Essa é a base da SS - a produção do sentido é uma ação social -, construída sobre os princípios da LSF, que percebe a produção do significado como a ligação de escolha e motivação em uma inter-relação entre sociedade e cultura, a partir dos contextos de situação e cultura (CARMO, 2014). Assim, surge a SS, “uma visão ‘multimodal’ dos textos e sistemas de significados sociais” (CARVALHO, 2012, p. 20), considerando o processo comunicacional como um todo: textos e contextos, agentes e objetos de significado, forças e estruturas sociais.

Ainda em se tratando de conceitos fundamentais da SS e, em especial, da sua ênfase à ação social, contexto e uso na análise das estruturas e processos semióticos, propomo-nos apresentar, neste momento, as noções de *mensagem*, *texto* e *discurso*, redefinidas por Hodge e Kress (1988).

A *mensagem* tem origem, meta, contexto social e propósito (direcionalidade). No plano semiótico, ela é orientada pelo processo social no qual o significado é construído e trocado. Já “no plano mimético, seu significado deriva da função representativa ou mimética em que ela representa algo que existe supostamente fora de si⁵⁵” (HODGE; KRESS, 1988, p. 5, tradução nossa). Compreendemos, então, que o significado da mensagem é formado pela função representativa (ou mimética) no processo social em que ela ocorre. Sobre a noção de *texto*, a SS o considera como um tipo de “estrutura ou traço da mensagem cuja unidade é atribuída socialmente⁵⁶” (HODGE; KRESS, 1988, p. 6, tradução nossa). Resultado de uma ação social, ele é definido “como qualquer grau de comunicação em um conjunto de *modos*” (PINTO, 2016, p. 43), em que modo - o resultado de uma configuração histórica e social de materiais escolhidos (*mídias*) por uma

⁵⁵ The message is about something which supposedly exists outside itself. It is connected to a world to which it refers in some way and its meaning derives from this representative or mimetic function it performs (HODGE; KRESS, 1988, p. 5).

⁵⁶ A structure of messages or a messages traces which has a socially ascribed unity (HODGE; KRESS, 1988, p. 6).

determinada sociedade para a representação de seus significados⁵⁷” (KRESS, 2010, p. 79, tradução nossa) - possui um variado potencial (recursos semióticos) para a criação de significados.

No caso das *fotopotocas*, por exemplo, coexistem os modos verbal e visual, com seus recursos sintáticos, lexicais, gramaticais e organização espacial (*layout*), forma, cor, tamanho, fotografia, entre outros, respectivamente. Ao considerar o texto amplamente, Hodge e Kress (1988) apontam para o nível discursivo, “informado pelo processo social em que o texto é engendrado” (CARMO, 2014, p. 92). Nesse sentido, *discurso* se refere ao processo social no qual o texto está inserido. Dito de outra forma, o texto é o objeto material concreto em que o discurso se produz. Segundo Natividade e Pimenta (2009), o *texto* é ligado ao plano mimético, enquanto o *discurso*, ao semiótico. Já de acordo com Pinto (2016) e Kress (2010), o texto é definido como uma entidade semiótica multimodal com coerência e coesão (interna e externa) em ambiente social onde a comunicação ocorre.

Depois de discutirmos os conceitos de *mensagem*, *texto* e *discurso* e sua importância na produção de signos e construção de significados, trataremos, a seguir, das dimensões de análise da SS, propostas por Van Leeuwen (2005), em *Introducing Social Semiotics: gênero, estilo, modalidade e discurso*. Para o autor, essas dimensões não acontecem isoladamente, pois fazem parte de todo evento comunicativo e artefato semiótico, e somente a articulação entre elas é que formará uma imagem completa e multidimensional⁵⁸ (livre tradução nossa).

Para a SS, “o conceito de gênero é a chave para estudar como os recursos semióticos são usados nas interações comunicativas que envolvem representações⁵⁹” (VAN LEEUWEN, 2005, p. 91, tradução nossa). Como explica Carmo (2014), os gêneros são fontes e também recursos semióticos da comunicação social. Isso significa que a abordagem semiótica social do gênero se concentra sobre a função dos textos nas interações sociais, isto é, como as pessoas se relacionam por meio dos textos. Essa abordagem, todavia, enfatiza que estudar somente o texto não é suficiente. “As sequências de ações comunicativas que

⁵⁷ Mody is a socially shape and culturally and given semiotic resource for making meaning (KRESS, 2010, p.79).

⁵⁸ They never occur in isolation and are always all part of every communicative event and every semiotic artefact. Only looking at them together will give a complete, multidimensional picture (VAN LEEUWEN, 2005).

⁵⁹ The concept of genre is the key to studying how semiotic resources are used to enact communicative interactions – that involve representations (VAN LEEUWEN, 2005, p. 91).

compõem os gêneros são incorporadas em práticas sociais que contêm outros elementos, tais como atores, horários, lugares, entre outros⁶⁰ (VAN LEEUWEN, 2005, p. 123, tradução nossa).

Desse modo, compreendemos que os gêneros são compostos por ações comunicativas praticadas socialmente, portanto, empreendidas por pessoas em contextos específicos. Segundo Van Leeuwen (2005), o gênero possui três características típicas: *conteúdo*, *forma* e *função*. Na SS, o *conteúdo* é estudado sob o título de discurso. O *conteúdo*, importante em qualquer tipo de texto, seria então “o quê” do texto; a *forma* é comum em contextos em que a representação não está em primeiro plano ou não é considerada importante. Como esclarece Bezerra (2017), a redução do gênero a uma *forma* pode ser um dos equívocos na conceituação de gênero porque “privilegia o aspecto estrutural como se ele fosse um aspecto único ou no mínimo um aspecto privilegiado para caracterizar o gênero” (BEZERRA, 2017, p. 42). Ainda conforme Bezerra (2017), o gênero é uma forma de ação social, por isso, torna-se insuficiente defini-lo pela sua *forma* textual. Em relação à última característica de gênero, a abordagem semiótica social do gênero tem se concentrado na *função* dos textos nas interações sociais, sobre o que as pessoas fazem entre si. A *função* é, pois, a característica que marca “o que fazem” os textos.

Ao traçar características típicas dos gêneros, Van Leeuwen (2005, p. 123, tradução nossa) defende que a “SS deveria olhar não apenas para as ações – o que é feito aqui com palavras (ou imagens ou música), mas também para quem fez, para quem, onde, quando etc.⁶¹”, afinal, como defendem Hodge e Kress (1988), os gêneros só existem quando têm suas regras declaradas e aplicadas por um grupo social: agentes sociais considerados pela SS como ativos, contextualmente sensíveis e ideologicamente posicionados (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009). Gênero, portanto, concluem Hodge e Kress (1988), representa uma categoria semiótica que codifica os efeitos da mudança social, da luta social. Nesse sentido, a abordagem da SS nos ajudará a compreender, de forma crítica, a prática discursivo-semiótica das *fotopotocas*.

⁶⁰ The sequences of communicative actions that make up genres are embedded in social practices which contain other elements as well – actors, times, places, and so on (VAN LEEUWEN, 2005, p. 123).

⁶¹ Social semiotics should look, not just at the actions, at ‘What is done here with words (or pictures, or music)?’ but also at ‘Who does it?’, ‘For whom?’, ‘Where?’, ‘When?’, etc. (VAN LEEUWEN, 2005, p. 123).

Mesmo que não seja tomado por Van Leeuwen (2005) como uma das características típicas do gênero (embora o vejamos como constitutivo da característica *conteúdo*) e Marcuschi (2008) o desconsidere no fenômeno de hibridização genérica, ponderamos que, assim como Lima-Neto e Araújo (2012), o suporte é um dos fatores caracterizadores do gênero e do seu propósito e que o tipo de suporte no qual o gênero se aloca diz para qual interlocutor/consumidor ele foi produzido, pois “o veículo de comunicação forma sua comunidade interpretativa e é formado por ela” (SANTANA; PIMENTA, 2009, p. 267).

Segundo Bonini (2011), no Brasil e em alguns países europeus, o conceito de suporte tem sido recorrente no debate teórico da linguagem e ainda não está definido, passando, necessariamente, pelo levantamento da sua relação com o gênero. A discussão sobre essa relação foi iniciada por Marcuschi (2003), no ensaio *A questão do suporte dos gêneros textuais*, em que o autor defende a ideia central de que todo gênero tem um suporte, mas há categorias limítrofes entre gênero-suporte. Marcuschi (2003) ainda marca uma dicotomia: suporte como elemento material e gênero como elemento simbólico. Além disso, discute sobre a influência do suporte na função e no formato textual do gênero, o que nos faz pensar, por exemplo, que o suporte *revista impressa de humor* influencia a função social e o propósito comunicativo das *fotopotocas*.

O estudo sobre a relação suporte/gênero avança em Bonini (2006) que compreende dois tipos de suporte: o físico (o álbum, o *outdoor* etc.) e o convencionalizado (o jornal, a revista, etc.). Em artigo de 2011, entretanto, o autor revê sua posição, ao pressupor a existência de um contínuo que vai do gênero enquanto unidade da interação dialógica ao suporte como portador físico. Ele defende que o suporte é apenas um componente material da mídia e que a mídia é elemento essencial à circulação do gênero.

Em meio a esses dois pontos extremos, haveria a ocorrência de elementos híbridos que seriam, ao mesmo tempo, um gênero formado por outros gêneros (um hipergênero) e um suporte, sendo exemplos, entre outros, o jornal, a revista, o site (BONINI, 2011, p. 682).

Depois de tratarmos da dimensão de análise da SS - *gênero* e suas características - discutiremos, a seguir, as outras dimensões analíticas: *estilo*, *modalidade* e *discurso*.

Etimologicamente, *estilo* se origina da palavra latina *stilus*, um tipo de estilete pontiagudo usado por estudantes romanos para marcarem tabuletas. Ter estilo era a forma valorizada de cada pessoa. Hoje, o conceito diz sobre a maneira de escrever, falar ou fazer; o estilo como indicativo de uma determinada pessoa, escola, período ou tema de pintura, música etc. Para Hodge e Kress (1988), estilo é a palavra usada para descrever o fenômeno do metassigno, aquilo que marca e diferencia um grupo, dando-lhe identidade. De acordo com esses autores, houve um salto semiótico no uso do conceito, integrando fenômenos em uma variedade de mídias. A crítica literária e a história têm se apropriado do termo como primeiro objeto de estudo em suas respectivas disciplinas, tipicamente tratando-o como categoria associal. Todavia, mais recentemente, a abordagem da sociolinguística americana enfatiza a orientação social e compreende estilo como um tipo de variação que é livre em alguns aspectos e ainda serve para marcar agentes sociais específicos e ocasiões, em uma comunidade linguística mais ampla (HODGE; KRESS, 1988). Essa concepção destaca os significados e funções essencialmente sociais do conceito estilo, enfatizando seu papel ideológico na manutenção da diferença e da identidade, tornando-o disponível à semiótica social.

Segundo Van Leeuwen (2005), esse conceito se relaciona a como as pessoas usam os recursos semióticos para realizar gêneros e, dessa forma, expressar suas próprias identidades e valores. O estilo envolve a maneira de falar, escrever e fazer, em contraste com o assunto expresso ou a coisa realizada. O autor apresenta a categoria à luz de três características: estilo individual, estilo social e estilo de vida. O estilo individual pode expressar identidades: a impressão digital, a voz, o estilo de escrever ou falar, de pintar etc. ou pode expressar significados, sentimentos, atitudes e personalidades. A ideia do estilo social é a que determina a posição social. Enquanto o estilo individual é motivado internamente, o social é externo, determinado por categorias estáveis, tais como classe, idade, gênero social e relações sociais. O estilo de vida é a amalgamação dos anteriores. Não se relaciona a *status* social, mas a formas de viver e a padrões de comportamento. Estilos de vida expressam significados de forma consciente⁶², ou seja, pessoas escolhem deliberadamente suas identidades. Além disso, implicam em perda da uniformidade e em ganho de espaço para o estilo individual, mas estilos de vida individuais

⁶² Afirmativa do autor que poderíamos questionar, por exemplo, à luz da teoria psicanática, mas não é esse o foco da nossa pesquisa.

recorrem a recursos semióticos deliberadamente concebidos e distribuídos globalmente que não são, definitivamente, individuais.

A *modalidade*, penúltima categoria de análise proposta pela SS⁶³, é um termo originado na linguística (LSF) que se refere à gradação de verdade/credibilidade de uma oração em uma dada situação (BRITO; PIMENTA, 2009). Para Halliday e Matthiessen (2004), a modalidade é um grau intermediário, um sistema que forma a região da incerteza, entre o sim e o não. Classificada como de alta ou baixa afinidade, em relação ao sistema no qual está inserida, a modalidade está presente em cada ato semiótico. “É, de fato, um indicador de relações de poder (diferenças) e de solidariedade entre o falante e o ouvinte” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 101). Na construção de um texto verbal, a fim de dar credibilidade à informação, de forma que seja crível, escolhemos tipos de sentença (afirmativa, negativa, interrogativa), construções lexicais e auxiliares modais (deve, pode). Assim também podemos usar na linguagem visual marcadores de modalidade para “representar pessoas, lugares e coisas como se eles fossem reais, como se existissem (ou não) de um modo, como se eles fossem imaginações, fantasias, caricaturas etc.”⁶⁴ (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006 p. 156, tradução nossa).

Para Santos e Souza (2017), o processo de modalização de uma imagem, por exemplo, seu nível de modalidade, é social e historicamente construído. Nas palavras de Van Leeuwen, modalidade é um conceito-chave

para estudar como as pessoas usam os recursos da semiótica para criar a verdade ou os valores da realidade de suas representações, para se comunicar, por exemplo, se devem ser tomadas como fato ou ficção, verdade ou conjectura comprovada, etc⁶⁵ (2005, p. 91, tradução nossa).

A categoria, então, relaciona-se aos modos⁶⁶, “recursos semióticos que permitem a realização simultânea de discursos e tipos de (inter) ação”⁶⁷ (KRESS; VAN

⁶³ Para além de categoria que analisa gêneros, o conceito de modalidade, entretanto, amplia-se como categoria relacionada à função interpessoal na análise da gramática visual, explicitada no capítulo *Percursos metodológicos* desta pesquisa.

⁶⁴ Represent people, places and things as though they are real, as though they actually exist in this way, or as though they do not – as though they are imaginings, fantasies, caricatures, etc. (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006 p. 156).

⁶⁵ Is the key to studying how people use semiotics resources to create the truth or reality values of their representatios, to communicate, for instance, whether they are to be taken as fact or fiction, proven truth or conjecture, etc. (VAN LEEUWEN, 2005, p. 91).

⁶⁶ A SS usa a terminologia modos para se referir à modalidade.

⁶⁷ Modes are semiotic resources which allow the simultaneous realization of discourses and types of (inter)acion (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 21).

LEEuwEN, 2001, p. 21, tradução nossa), apresentados por todos os meios de expressão na construção de discursos. Segundo a professora Viviane Heberle (CARMO, 2014), utilizamos diferentes recursos semióticos para criarmos significações e interpretarmos as realidades nesse mundo semiotizado em que vivemos. Assim, quando diferentes tipos de recursos semióticos se integram, o conceito de modalidade, que não se restringe mais a um modo de linguagem, torna-se multimodal. Então, textos multimodais e eventos comunicativos são gerados.

Resumindo, à luz de Trajano (2013), na língua, a modalidade é um sistema que nos mostra que não há somente a polaridade de duas opções, ou esta ou aquela, mas que há alternativas. Analogicamente, entre o preto e o branco, há cinzas diversos. A partir dessa noção de modalidade se constrói o conceito de multimodalidade - abordada a seguir - que busca, por diferentes recursos semióticos, significar os discursos empregados.

Finalmente, a última categoria de análise proposta pela SS – o *discurso* – é, segundo Natividade e Pimenta (2009), um dos quatro estratos que organizam os significados produzidos pelo texto multimodal. Para Kress e Van Leeuwen (2001), os *discursos* são conhecimentos socialmente construídos de algum aspecto da realidade⁶⁸ (livre tradução nossa). Isso quer dizer que são desenvolvidos em contextos sociais específicos e apropriados aos interesses dos atores sociais. Podem ser contextos amplos (um país) ou não (família em particular)⁶⁹, explicitamente institucionalizados (uma igreja) ou não (conversas de jantares) e assim por diante (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, livre tradução nossa).

Kress e Van Leeuwen (2001) ainda ressaltam que todo discurso representa aspectos da realidade e pode ser realizado em diferentes meios de diferentes maneiras. Por isso, para eles, todo discurso é multimodal. Reafirmando, a partir de Trajano (2013), vinculados aos acontecimentos da sociedade, os discursos multimodais exercem seu papel social na comunicação em momentos específicos e em contextos particulares.

É também a partir de uma perspectiva multimodal que a SS compreende os textos e analisa/interpreta os diferentes recursos semióticos (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006). Em textos multimodais criam-se novas possibilidades de

⁶⁸ Discourses are socially constructed knowledges of (some aspect) of reality (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001).

⁶⁹ Adaptamos os exemplos. No original, os autores usaram, respectivamente, um país específico e *newspaper*.

interação e construção de significados e multiplicam-se as possibilidades de produção de sentidos (PINTO, 2016; MOZDZENSKI, 2008). A multimodalidade, portanto, é um conceito a ser aprofundado, porque ele nos ajudará a compreender os significados dos modos semióticos carregados pelo gênero de linguagem que constitui o nosso *corpus*.

1.5 A multimodalidade

A combinação de culturas locais e globais, e por isso, a instabilidade social e cultural e as mudanças sociais, políticas e econômicas têm exigido novas formas e tecnologias de comunicação e, conseqüentemente, gerado textos com cada vez mais diferentes recursos semióticos. O processo da escrita se interliga a outros. Assim, a linguagem verbal não é mais vista como um único meio de construção de significado, completo em si mesmo, mas como um meio entre vários outros possíveis.

Atualmente, os textos se direcionam da abordagem escrita e adentram o universo de práticas multimodais que se fazem presentes em vários campos, da comunicação, da educação, da arte etc. Por exemplo, para atrair o interesse dos leitores e concorrer com a mídia visual, os jornais impressos, por meio das técnicas de edição eletrônica, trocam a uniformidade do preto e branco e blocos de textos para a profusão de imagens, cores, títulos chamativos. Os livros didáticos escolares têm recorrido a vários modos de representação e a escrita não é mais o modo central. Ao lado da escrita dos autores, há as imagens fornecidas pelos artistas visuais e, combinando tudo, há o *layout* do *designer* gráfico. Independente do gênero e do propósito comunicativo, de maneira geral, então, o discurso de hoje parte do universo monomodal para o multimodal, cada vez mais difundido.

Em meio a essa realidade, estudos científicos têm tratado da multimodalidade, no entanto, muito mais de aspectos teórico-metodológicos sobre a SS do que de análises⁷⁰ e aplicações, a partir da perspectiva da abordagem

⁷⁰ Araújo (2011), citado por Lemos (2016), fez um levantamento de trabalhos realizados à luz da teoria proposta por Kress e Van Leeuwen entre o período de 2000 a 2011.

multimodal propriamente dita⁷¹ (BEZEMER; KRESS, 2010; VIEIRA; SILVESTRE, 2015; KRESS, 2010; PINTO, 2016; CARVALHO, 2012; SOARES; VIEIRA, 2013).

Em virtude de a sociedade apresentar-se cada vez mais visual, Kress e Van Leeuwen (1996/2006) já sinalizavam para a importância e a complementariedade entre o visual e o escrito ou, em outras palavras, para a multimodalidade dos textos. Segundo Vieira e Silvestre (2015), a adesão à multimodalidade, aos textos híbridos compostos por múltiplos recursos semióticos, é inevitável; textos contemporâneos aderem cada vez mais à composição multimodal.

O texto multimodal é aquele cujo significado “provier e se realizar por meio de mais que um código semiótico” (CARMO, 2014, p. 137). A multimodalidade se relaciona a todos os modos semióticos convergentes na composição textual, além do escrito (SOARES; VIEIRA, 2013). Ela se preocupa em como as pessoas usam os vários recursos semióticos na produção de signos nos contextos sociais concretos - práticas sociais -, com o objetivo de se comunicar (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009). Para Kress e Van Leeuwen (2001), a multimodalidade trata dos modos semióticos – tais como, a imagem, a escrita, a fala, o gesto, o movimento, o *design* de um objeto, entre outros, envolvidos nos processos de representação e comunicação, uma vez que considera os produtores e também os intérpretes. Nas palavras dos autores,

o uso de vários modos semióticos no design de um produto ou evento semiótico, juntamente com a maneira particular em que esses modos são combinados – eles podem, por exemplo, reforçar-se mutuamente, desempenhar papéis complementares ou ser ordenados hierarquicamente – é denominado multimodalidade⁷² (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 20, tradução nossa).

O fenômeno da multimodalidade, “esse entrelaçamento de palavra e imagem sempre voltado para situações de interação” (GARCIA DA SILVA; RAMALHO, 2012, p. 14), gera costumeiramente novas formas de representação, permitindo-nos identificar a interseção de gêneros textuais e a multiplicidade de sentidos nos

⁷¹Apesar da incipiência de trabalhos científicos no domínio da Linguística Aplicada e da Semiótica Social para a abordagem de textos multimodais, especificamente no campo do fotojornalismo, destacamos: *Changing Text: A Social Semiotic Analysis of Textbooks* (BEZEMER; KRESS, 2010), *A Imagem como Agente de Representação Social e Ideológica no Discurso Multimodal* (TRAJANO, 2013) e *Photojournalism: A Social Semiotic Approach* (CAPLE, 2013). Para outros textos, ver Carvalho (2012).

⁷²The use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined – they may for instance reinforce each other, fulfil complementary roles or be hierarchically ordered (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 20).

discursos. Ao discutirem a questão do significado em uma teoria multimodal⁷³ da comunicação, na obra de 2001, *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary Communication*, Kress e Van Leeuwen afirmam que os textos multimodais são produtores de significados em múltiplas articulações e propõem quatro estratos (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009) em que os significados são organizados: *discurso*, *design*, *produção* e *distribuição*. Cada camada⁷⁴/estrato, considerado por Santana e Pimenta (2009) como categoria de análise da multimodalidade, são vistos, por Kress e Van Leeuwen (2001), não apenas no texto, mas também na organização da prática social da qual o texto é resultante.

O *discurso*, já abordado anteriormente no início desse tópico, segundo Van Leeuwen (2005) é plural. Ou seja, é possível haver discursos diferentes ou modos distintos de ser construir sentido, sobre um mesmo aspecto da realidade. O *design* se situa entre o conteúdo e a expressão. Como explicam Kress e Van Leeuwen (2001), ele pode ser considerado o lado conceitual da expressão e o lado expressivo da concepção. Para os autores, o *discurso* é realizado em uma determinada situação de comunicação pelo *design* que vem a ser, portanto, o recurso semiótico (ou o uso dele) em todos os modos e combinações de modos. Assim, *design* é o resultado da combinação de todos os modos semióticos na produção de discursos (SANTANA; PIMENTA, 2009). Dito ainda de outro jeito, no contexto de uma comunicação específica, *designs* são formas de expressão dos discursos (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009) e, tal como eles (discursos), podem representar o senso comum, refletir hábitos e tradições ou serem inovadores e até mesmo subversivos (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001). Em síntese, segundo Pinto (2016), o *design* é a prática que agrega as outras camadas, onde ocorre a materialização em forma dos objetivos definidos pelo produtor do texto, adequando-se ao “público-receptor” por meio da distribuição da mensagem. Ao adicionar seus interesses, conhecimento de mundo e experiência culturais, o produtor cria e reformula significados. Nesse sentido, o *design* é um processo transformativo ou, em outras palavras, é o modo semiótico expresso (no texto produzido) que potencializa os significados dos discursos.

⁷³ A Teoria Multimodal do Discurso se baseia na gramática do *design* visual (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/ 2006), que será abordada no capítulo 3 da segunda parte deste trabalho.

⁷⁴ O termo usado por Kress e Van Leeuwen é *layers*, que traduzimos como camadas.

Para Kress e Van Leeuwen (2001), a *produção* é a articulação material do evento semiótico e/ou a realização material do artefato semiótico. É a concretização (materialização) do texto, pelo *design* desenvolvido. A *produção*, por conseguinte, acontece a partir do *design*. Conforme Natividade e Pimenta (2009), a *produção* é a organização dos recursos semióticos que ativa os significados do que é possível ou não ser dito ou, conforme Santos (2011), a *produção* é o uso comunicativo do meio e dos recursos materiais. Vale observar que a forma como um material é produzido também interfere no (na interpretação do) significado. A *produção* se relaciona à forma material⁷⁵ do texto, levando-nos a concluir que, de acordo com as palavras de Santos e Pimenta (2009, p. 267), “assim como a produção, a interpretação também pode ser considerada um trabalho físico que se materializa através de todos os órgãos sensoriais”. O que é produzido (texto) ocorre em um local de *distribuição* o qual, segundo Pinto (2016), pela sua organização cultural, afeta o texto que carrega, assim como o local é afetado pelo modo que predomina ali. Por exemplo, a tela do computador é um local de distribuição cujo modo predominante é a imagem. Dessa forma, os textos aparecem na tela de acordo com sua forma de organização imagética.

A *distribuição* não tem uma característica semiótica devido às suas funções pragmáticas de preservação e transmissão⁷⁶ da comunicação (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, tradução nossa e também de Natividade e Pimenta, 2009). A preservação pode acontecer junto à distribuição quando, por exemplo, o evento semiótico (*show* musical) se torna artefato semiótico (DVD) para ser, ao mesmo tempo, preservado (na sua gravação) e distribuído. A partir dessa combinação, “observamos que as tecnologias de distribuição são geralmente inventadas para fins de reprodução, mas podem, no entanto, adquirir um potencial semiótico próprio⁷⁷” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 87, tradução nossa). Em razão disso, o processo de distribuição pode criar novas representações e interações, novos significados (NATIVIDADE; PIMENTA, 2009) em novos produtos. Continuando o exemplo do *show* e do DVD, podemos, ainda, imaginar a formação de um novo artefato semiótico: uma reportagem de jornal sobre o *show*. A distribuição se relaciona, então, diretamente às tecnologias e às novas mídias que possibilitem distribuir/produzir/preservar os textos e também reproduzi-los, no sentido de recriá-

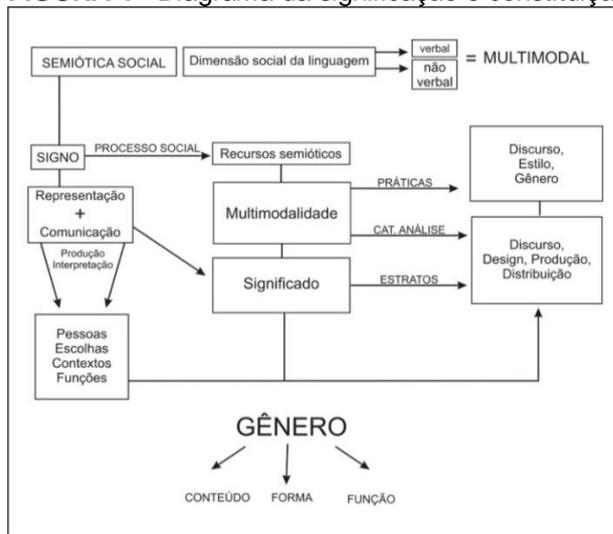
⁷⁵ No sentido de realização, que pode ser na forma física, sonora, eletrônica digital etc.

los.

Por fim, retomamos Carmo (2014) e relacionamos o estrato *discurso* a conhecimento construído socialmente, o estrato *design* à esfera conceitual da produção e expressivo da concepção, o estrato *produção* ao elemento criador e o estrato *distribuição* ao mecanismo de circulação do material produzido. O autor afirma serem claras as noções de escolha, contexto e funções semióticas na produção, circulação e consumo do material semiótico a partir dos diferentes recursos ligados aos estratos relacionados. Sob o mesmo ponto de vista, Natividade e Pimenta (2009) consideram essas noções como princípios semióticos amplos.

Com a finalidade de apreendermos o processo da multimodalidade, sob a dimensão social da linguagem (SS), propomos, na FIG. 4, um diagrama que resume as ligações em direção ao significado e à construção do gênero de linguagem.

FIGURA 4 - Diagrama da significação e constituição do gênero de linguagem multimodal



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Esse esquema apresenta, de forma sucinta, o processo de produção do gênero (caracterizado também pelo conteúdo, forma e função) multimodal pelo viés da SS. O signo, enquanto processo social, considerado recurso semiótico, tem seu significado constituído pela representação e pela comunicação nos processos de produção e interpretação, conduzidos por pessoas, em contextos específicos. O uso de diferentes recursos semióticos envolvidos no processo de significação se vincula

⁷⁶ No original: preservation and transmission (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001).

⁷⁷ We also noted that distribution technologies are generally invented for purposes of re-production, but may nevertheless acquire a semiotic potential of their own (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 87).

à esfera da multimodalidade, cujas práticas se encontram no *discurso*, no *estilo* e no *gênero* e cujos estratos/camadas são: discurso, *design*, produção e a distribuição. Dessa forma, a SS destaca o processo de significação, em que os princípios semióticos são escolha, contexto e funções, compreendendo a linguagem como ação social, com funções construídas na produção e na interpretação do gênero de linguagem multimodal.

Ao tratarmos de uma abordagem semiótica social para a multimodalidade, retomamos Garcia da Silva e Ramalho (2012), para quem todos os modos semióticos possuem recursos que visam à realização das três funções comunicativas propostas por Halliday ([1978]/1994): função ideacional, que constrói representações da realidade; função interpessoal, que estabelece relações sociais e interações; e função textual, que combina representações e interações em tipos de conjuntos chamados textos ou eventos comunicativos.

Por sabermos que Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) propõem, na teoria da multimodalidade⁷⁸, o instrumental da metodologia da Gramática do *Design Visual* (GDV), trataremos de abordar as metafunções e categorias da GDV no capítulo 3 da parte II.

Depois de tratarmos das premissas, conceitos e categorias de análise da SS, concluiremos este capítulo, apresentando e discutindo o gênero de linguagem multimodal *Fotopotocas de Zivaldo*.

1.6 O gênero de linguagem multimodal *Fotopotocas de Zivaldo*

A multimodalidade é um fenômeno da contemporaneidade, em que a linguagem visual, incentivada pela globalização econômica, pelo multiculturalismo e por avanços tecnológicos, ganha destaque na composição de gêneros híbridos, multimodais. Entretanto, Jewitt (2011) defende que o modo visual e a multimodalidade não têm uma origem moderna. Para ela, o uso atual de imagens é uma ‘volta’ ao passado, quando a modalidade visual tinha uma grande relevância para a vida humana, e viver em qualquer cultura é viver em uma cultura multimodal. Portanto, há uma conexão entre o contemporâneo e o passado - em que o turno visual ou multimodal é compreendido como uma narrativa conectada com a

⁷⁸ Chamamos Teoria da Multimodalidade a abordagem desenvolvida por Kress e Van Leeuwen, para tratar da linguagem como entidade multissemiótica (LEMOS, 2016).

tecnologia da nova mídia, a qual desempenha um papel central em como os modos estão disponíveis, configurados e acessados - e com a prática cultural. Dessa forma, a autora rompe com a construção binária 'letramento e a era do visual' dos modelos da história.

Essa afirmativa de Jewitt (2011) pode ser confirmada pelo nosso *corpus*, que surgiu há mais de 50 anos (1963) e se constitui pela coexistência de diferentes modos/recursos semióticos: textos verbais, balões de HQ e fotografias. No gênero de linguagem multimodal *Fotopotocas de Ziraldo*, exemplificado na FIG. 5⁷⁹, coexistem sistemas de signos imagéticos e recursos linguísticos gráficos que integram um mesmo espaço de texto.

FIGURA 5 - Fotopotoca 01-39



O senhor já tentou o Pitangui, Marechal?

Temos, assim, que considerar, junto à palavra escrita, outras formas de semiose, reconhecendo, tal como Garcia da Silva e Ramalho (2012), que, do mesmo modo como ocorre no modo verbal, as imagens atuam como forma de representação, troca de experiência e mensagem. Nesses termos, de acordo com Carvalho (2013), a partir da multimodalidade, vamos observar os modos de representação em função dos quais o gênero *fotopotocas* foi produzido, além de compreendermos o potencial de origem histórica e cultural na construção do seu significado.

⁷⁹ Nas figuras das *Fotopotocas*, indicamos sua fonte bibliográfica na referência da imagem. Assim, a fotopotoca 01-9 se refere à da página 39 da edição 1. No local recomendado pela ABNT para indicação da fonte, optamos por informar o conteúdo verbal dos balões, para facilitar a visualização do texto pelo(a) leitor (a).

A prática social midiática *revista ilustrada* produz o gênero *fotopotoca*, que se constitui no imbricamento entre os campos do fotojornalismo, do humor e da política, em uma relação entre atores sociais que a produzem, a distribuem e a consomem. Nesse sentido, se os gêneros específicos são definidos pelas maneiras como as práticas sociais se articulam, e se essa articulação influi na mudança genérica (RESENDE; RAMALHO, 2006), a *fotopotoca* é o resultado das mudanças e da recombinação de gêneros midiáticos preexistentes - fotografia de imprensa e piada visual (ou charge fotográfica). Logo, se os pré-gêneros são categorias abstratas transcendentais às redes particulares de práticas sociais que contribuem para a composição de diversos gêneros situados (RESENDE; RAMALHO, 2006), e se um gênero situado é “um tipo de linguagem usada na *performance* de uma prática social particular⁸⁰” (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, [1999]/2001, p. 56, tradução nossa), propomos que a *fotopotoca* é um gênero situado - porque é específico da rede de práticas de humor no (foto)jornalismo - a partir dos pré-gêneros narrativa e argumentação. A *fotopotoca* se constitui, portanto, a partir de uma narrativa multimodal argumentativa (FAIRCLOUGH, [1992]/2001, MOTTA-ROTH; HENDGES, 2010, KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, VIEIRA; SILVESTRE, 2015).

Essa recombinação e mistura de gêneros, segundo Bhatia (2009), é uma tendência natural dos gêneros. O fenômeno da intergenericidade (ou intertextualidade intergêneros) ocorre, segundo Marcuschi [2002?], quando gêneros com determinadas características funcionais se utilizam de características formais de outros gêneros, ou seja, a forma de um gênero mais a função de outro (a mistura de gêneros) geram um terceiro gênero híbrido, como é o caso, por exemplo, da FIG. 6 (p. 77), que mostra a forma do gênero *fotografia de imprensa* com a função (propósito) do gênero HQ (ou piada/charge fotográfica), constituindo a *fotopotoca*. O teor da foto de imprensa poderia ser compreendido como uma HQ (ou fotonovela). O lugar da publicação e o arranjo do texto multimodal fazem da *fotopotoca* um gênero. Por isso, o hibridismo não dificulta a interpretação (MARCUSCHI, 2008, FIX; WIESER, 2006), já que o gênero pode ser identificado, à primeira vista, por um propósito comunicativo geral que pode ser reconfigurado após análise mais apurada. A priori, a *fotopotoca*, publicada em uma revista de humor, propõe o fazer rir.

⁸⁰ A genre is a type of language used in the performance of a particular social practice (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, [1999]/2001, p. 56).

O fenômeno das combinações genéricas tem reconfigurado o pensamento social e sido o reflexo das misturas ocorridas na sociedade (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2012). Refletida nos textos cada vez com mais frequência, em especial nos que “não podem prescindir de chamar, antes de tudo, a atenção do público” (FIX; WIESER, 2006, p. 263), a mistura é denominada intergenerecidade (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2012), intertextualidade intergenérica (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007) e intertextualidade tipológica (FIX; WIESER, 2006), ocorrida em variações e montagem de textos, transgressões de padrões de textos, misturas textuais e estilísticas, quando um gênero se relaciona a outro, na sua composição, conteúdo temático ou estilo. Considerada a área de estudos das misturas de gêneros (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2012).

FIGURA 6 - Fotopotoca 04-80



Estou me sentindo tão só...

O gênero *fotopotoca* possui processos particulares de *produção*, *distribuição* e *consumo* de textos. No contexto de uma prática social midiática impressa, o gênero *fotopotoca* foi produzido por jornalistas visuais⁸¹, todos homens, liderados pelo jornalista e cartunista Ziraldo, um agente social branco heterossexual, de elite, posicionado politicamente à esquerda e de forma machista em seus textos piadísticos.

A *fotopotoca* é um elemento híbrido suporte-revista-hipergênero⁸² e mídia. Do ponto de vista material, produzida no suporte convencional revista papel jornal, em formato horizontal (a orientação *paisagem* no *layout* de página do programa Word),

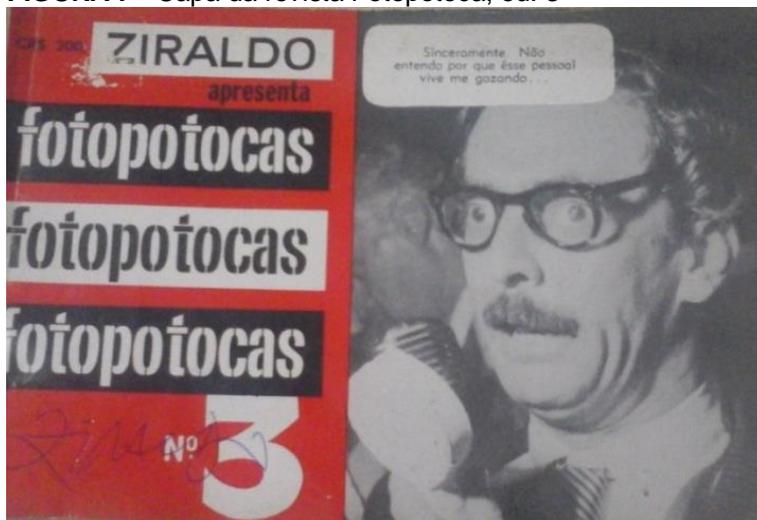
⁸¹ Entendendo o chargista como um jornalista que, por elementos verbo-visuais, informa e opina.

⁸² De acordo com Bonini (2011), conforme já discutido às páginas 64-65 desta tese, especificamente na discussão sobre gênero e suporte.

tipo caderno, medindo 13,5 X 20,5 cm, o gênero *fotopotoca* é também mídia. Sua capa traz um fundo vermelho com os textos em destaque na cor preta: *Ziraldo*⁸³ *apresenta*, seguido pelo título da revista, *Fotopotocas*, que pode ser repetido, conforme nos mostra a FIG. 7. Outras informações são trazidas na capa, também na cor preta: o preço e o número da edição.

O miolo de 80 páginas apresenta as *fotopotocas* em preto e branco (p&b), de acordo com os recursos tecnológicos de produção gráfica jornalística preferencial da época, quando os jornais eram impressos nessas cores.

FIGURA 7 - Capa da revista Fotopotoca, ed. 3



Sinceramente. Não entendo por que esse pessoal vive me gozando...

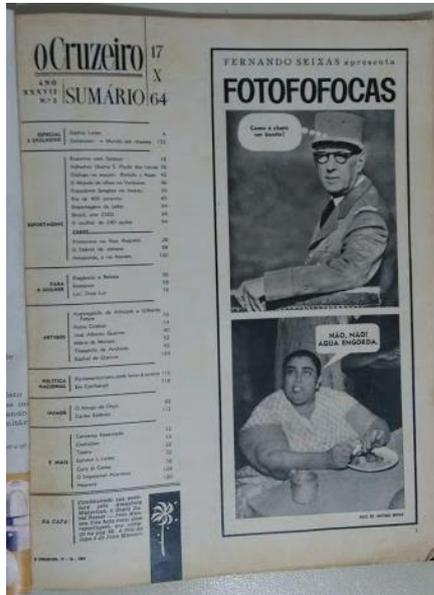
As revistas eram produzidas e distribuídas pela Editora Brasileira de Livros e Revistas Edibrás Ltda., situada à Rua Souza Franco, 425, Rio de Janeiro. Disponíveis em bancas de revistas por todo o território nacional, eram consumidas por um público generalizado: homens e mulheres adeptos do jornalismo atravessado pelo humor. Pessoas que, possivelmente, acompanhavam a trajetória do cartunista Ziraldo e/ou já haviam conhecido o gênero, desde seu surgimento, nas *Fotofocas* (FIG. 8) da revista *O Cruzeiro* e também leitores do jornal *Última hora* que viam os anúncios (FIG. 9 e 10). Segundo o Ziraldo (PINTO, 2015), as revistas faziam sucesso e vendiam rapidamente⁸⁴. Por isso, após a 11ª edição, ele lançou duas

⁸³ Mesmo que Pinto [Ziraldo] (2015) tenha contado com colaboradores, citados internamente, na capa, somente seu nome aparecia.

⁸⁴ Conforme a coluna *Noite e Dia*, de Thor Carvalho, do jornal *Última Hora*, de 10 de dezembro de 1963, as edições 1 e 2 foram reimpressas.

edições especiais, as seleções, que reuniam as melhores das publicadas anteriormente.

FIGURA 8 - Origem da Fotopotoca



Fonte: O Cruzeiro, n. 2,17 out. 1964, p.3.

FIGURA 9 – A maior risada do ano - Anúncio das FZ

Fonte: Jornal Última Hora, 15 nov. 1963, p. 5.

FIGURA 10 – Edição 2 - Anúncio das FZ

Fonte: Jornal Última Hora, 04 dez. 1963, p. 3.

Neste momento, paramos para pensar no porquê desse sucesso naquele contexto... E a causa talvez esteja relacionada diretamente ao seu processo estrutural. Qual discurso as revistas *Fotopotocas* carregam? De que falam e por que falam? Quais eram os objetivos do Zivaldo ao compor o gênero *fotopotoca*? Criticar situações, debochar de personalidades, levar os leitores a refletirem sobre o mundo da época? Pensamos que todos esses objetivos específicos eram conduzidos por um propósito comunicativo⁸⁵ geral, desenvolvido pelo autor, que se ajustava às expectativas de quem consumia as revistas.

Vimos neste capítulo o caráter social do gênero, que ele é constituído a partir de relações e contextos sociais. Vimos também que, caracterizado pela forma, conteúdo e função, o gênero deve ser analisado considerando as três características que se relacionam dinamicamente, produzindo significados a partir dos processos discursivos de produção /interpretação, distribuição e consumo. O gênero é, então, construído em um processo social e dinâmico, possui modos/recursos semióticos que objetivam a realização de propósitos comunicativos (institucionais e/ou particulares) dentro de contextos específicos.

Após discutirmos nosso *corpus* - as revistas *Fotopotocas de Zivaldo* - à luz das teorias de gênero, da SS e, em especial, da teoria da Multimodalidade, trataremos, a seguir, da sua contextualização dentro da Comunicação. Por compreendermos que as revistas se situam em um contexto midiático, abordaremos os grandes campos teóricos nos quais as *fotopotocas* se desenvolvem diretamente - fotografia, jornalismo e fotojornalismo - no próximo capítulo, intitulado *Gênero midiático*.

⁸⁵ O propósito comunicativo, assim como as outras características da categoria *Conhecimento convencional*, será tratado no capítulo 2 da parte II deste trabalho.



Fotopoteca o4-48

CAPÍTULO 2 – GÊNERO MIDIÁTICO

Neste capítulo, inicialmente, discutimos o conceito mídia e os grandes campos teóricos e midiáticos nos quais as *fotopotocas* se constituem diretamente: fotografia, jornalismo e fotojornalismo. Nesse percurso, há um fio que os acompanha, o do imbricamento entre realidade e ficção, relação que vem sendo discutida desde o surgimento da fotografia, a atuação do fotojornalismo, até os estudos contemporâneos na área da Comunicação. Discutiremos, então, as reflexões e os conceitos debatidos aplicados ao nosso *corpus*. Por último, comentamos o uso (jornalístico, educativo/recreativo, publicitário e acadêmico) pela mídia digital contemporânea⁸⁶ de gêneros de linguagem semelhantes ao nosso *corpus*.

Vimos, no capítulo anterior, que o gênero de linguagem multimodal *As Fotopotocas de Ziraldo* é um tipo de mídia, conceito compreendido, segundo Pinto (2016), como o local físico onde determinados significados são potencialmente criados e colocados à disposição de um público e, de acordo com Kress (2010), como o material escolhido a partir de modos semióticos definidos historicamente e socialmente.

Como afirmam Kress *et al.* (2001), as *mídias* são substâncias materiais que moldam e são moldadas pela cultura em meios de representação social organizados regular e socialmente. Objetivam, por meio dos modos, articular os significados construídos pelas necessidades sociocomunicativas das comunidades. Cada modo é definido de acordo com as limitações e possibilidades de sua mídia, isto é, de acordo com a materialidade de uma determinada *mídia*. Por exemplo, na mídia impressa *revista*, cabem os modos verbal e visual, com seus respectivos recursos semióticos (balões, fotografias, léxicos, tipografia, entre outros).

De forma geral, pelo senso comum, a palavra mídia se refere aos meios de comunicação. O termo é originado do latim *media*, plural de *medium*, que significa meio. Segundo Gomes (2016), ele é, portanto, um neologismo que se origina da pronúncia em inglês⁸⁷ e que se difundiu nos Estados Unidos como sinônimo de cada meio em particular (mídia impressa, mídia eletrônica etc.).

⁸⁶ Tanto no sentido de atual quanto da mesma época.

⁸⁷ Nos Estados Unidos, a pronúncia de *media* é *mídia*.

No âmbito científico, como nos relata Guazina (2007), as pesquisas estadunidenses sobre *mass media* deram origem ao uso da palavra, entre os anos 1920 e 1940. No Brasil, nas pesquisas em Comunicação (especialmente os estudos multidisciplinares) começou a se ampliar a partir da década de 1990, no sentido explícito de “imprensa, grande imprensa, jornalismo, meio de comunicação, veículo” (GUAZINA, 2007, p. 49). Na linguagem técnica do campo profissional da comunicação, como designa o jornalista Alberto Dines (1996/1997), mídia é o canal por onde o emissor transmite sua mensagem ao receptor (audiência). Nessa linha, o fotógrafo Fernando de Tacca (2011) denomina a fotografia, em especial o fotojornalismo, como nova forma midiática.

Entretanto, autores como Marcondes Filho (2005)⁸⁸ e Luhmann (2005) compreendem o conceito de forma mais profunda. Nessa perspectiva, o termo mídia (*medium*), originado na física, transmite as características de um objeto (suas formas) sem alterá-lo, ou seja, ele permite a percepção, mas é imperceptível, assim como a luz no cinema que transmite a imagem ou o ar na música que transmite o som. Dessa forma, a cena cinematográfica e o som (formas ou conteúdos) são formados pelas mídias (*media*) luz e ar. Nas palavras de Marcondes Filho (2005, p. 9),

tudo o que se passa na comunicação – imagens jornalísticas, narrativas cinematográficas, emissões radiofônicas, *shows* musicais, eventos políticos, mensagens publicitárias – são formas que se constituem com base num suporte (de um médium).

Nessa abordagem, os meios de comunicação são suportes que possibilitam os processos comunicacionais, compreendendo a comunicação como meio (*medium* que viabiliza, dá suporte) e suportes como mídias (*media*). Embora parta de outra perspectiva, essa visão também considera os meios de comunicação como mídias (*media*) que possibilitam formas e, em consequência, conteúdos.

Para Guazina (2007), ainda não houve uma discussão conceitual consistente do termo mídia que, a partir dos anos 2000, ultrapassou o significado exclusivo de meios de comunicação de massa, referindo-se, também à cultura⁸⁹ e às mercadorias culturais, com a divulgação de produtos e imagens (SETTON, 2011) aos dispositivos

⁸⁸ Traduziu e prefaciou a obra *A realidade dos meios de comunicação*, de Niklas Luhmann, em 2005.

⁸⁹ Sobre a cultura midiática e, especialmente, sua relação com a educação, ver Setton (2011).

de TVs. Contudo, essa ausência não impediu o fortalecimento desse termo, impulsionado pelas mudanças e pela sofisticação dos aparatos tecnológicos na comunicação - computadores, *tablets* e *smartphones* -, bem como às mensagens compartilhadas por eles (MARTINO, 2016). Não só as mensagens, mas também a conduta da indústria da comunicação de massa nos campos da economia, política, comportamento, entre outros, têm interessado aos estudos sobre mídia conceituada como “o conjunto de instituições que utiliza tecnologias específicas para realizar a comunicação humana” (LIMA, 2004, p. 50).

Dito isso, compreendemos, tal como Guazina (2007), que a mídia é um conceito-ônibus, podendo significar uma variedade de fenômenos, acontecimentos e transformações que envolvem a política, o jornalismo, a publicidade, o *marketing*, o entretenimento, nos diferentes meios. Dessa forma, a mídia percorre diversos processos e esferas da atividade humana, envolvendo a sociedade de tal maneira que não há mais como separá-la das instituições culturais e sociais. A presença constante das mídias na vida humana tem influenciado as interações, a percepção (auto, do outro e do mundo) e as práticas cotidianas (LIMA, 2004, HJAVARD, 2012, SETTON, 2011). Por isso, a mídia é um recurso de criação de significados (KRESS *et al.*, 2001). A seguir discutiremos as questões que envolvem a fotografia e o fotojornalismo, uma vez que compreendemos as *fotopotocas* como um tipo de gênero do “fotojornalismo”.

2.1 A fotografia no jornalismo - discutindo a relação realidade/ficção

Nos anos 70, como nos informa Martins ([2008]/2019), a imagem fotográfica gerava dúvidas e debates entre os pesquisadores, sobretudo pelo seu conteúdo, que ia além do factual e do documental para também caracterizar significados. Dessa forma, a fotografia deixava de ser meramente fonte factual para se tornar referência de conhecimento. Em sua obra, *Sociologia da fotografia e da imagem*, Martins ([2008]/2019) ultrapassa a dicotomia entre as abordagens da fotografia como conhecimento e como construção. Para além de registro, cópia ou ilustração da realidade, o autor sugere a fotografia como documento do imaginário social. Nesse sentido, a fotografia é uma construção do fotógrafo, do fotografado e das representações nos vários campos da sociedade. Todavia, como defende Buitoni (2011), a força e a confiabilidade de alguns campos se originam justamente pela

crença na fotografia como testemunho do real, baseada no seu processo técnico de produção, como é o caso, por exemplo, do judicial e do jornalístico.

No final do século XIX, a fotografia se liga à área do Jornalismo. As fotos que registram os acontecimentos tornam-se valor não mais pelo objeto em si - os retratos, símbolos de *status*, exibidos nas paredes. A partir da consolidação do fotojornalismo⁹⁰, as fotos, consideradas a expressão visual da realidade, são valorizadas pelo seu conteúdo comprobatório da verdade. Jornais e revistas as utilizam como testemunhas dos fatos, “num horizonte de registrar um lampejo da realidade” (BUIIONI, 2011, p. 53). Ao adotar a fotografia como reprodução confiável do real, o discurso jornalístico assume as qualidades de objetividade, transparência e verdade.

Até o início da década de 1960, a foto jornalística carrega, implicitamente, uma grande dose de verdade⁹¹. O fotojornalismo traz como proposta editorial não mais ilustrações, mas a documentação dos acontecimentos. A disseminação dos filmes em rolo, o registro de movimentos, as câmeras portáteis, os *flashes* de lâmpada facilitam o trabalho dos repórteres fotográficos, que passam a registrar o flagrante dos acontecidos. A foto se torna, então, a testemunha do instante jornalístico.

A partir de 1970, os fotógrafos se interessam por ler o mundo e absorver a realidade subjetivamente: “abandona-se o clique preciso e autêntico do real, dando vazão a questionamentos, posicionamentos díspares e relativizações do fato representado” (PEREIRA; RECHENBERG, 2015, p. 2). Pesquisadores começam a pensar na relação entre a fotografia e a realidade.

Apesar de discussões teóricas sobre sua representação do real, até hoje, a foto de imprensa “como espelho da realidade ainda conserva um fundo de justificativa para o senso comum” (BUIIONI, 2001, p. 55). Contemporaneamente, para além dessas discussões, as fotos de imprensa, sob a forma heterogênea de subgêneros, tais como fotonotícia ou fotolegenda, fotossequência, fotorreportagem, foto simbólica, entre outros, carregam ideologias, críticas, argumentações, opiniões, visões e representações de mundo.

⁹⁰ Assim como Sousa (2002), consideramos que o fotojornalismo pressupõe a conciliação de fotografias e texto.

⁹¹ Termo usado por Buitoni (2011).

A fotonotícia (FIG. 11), com ou sem título e legenda, comunica o fato quase que visualmente e é dotada de um teor informativo.

FIGURA 11 - Fotonotícia: Equipes se enfrentaram debaixo de chuva em Itu



Fonte: <http://globoesporte.globo.com/sp/vale-do-paraiba/regiao/futebol/times/bragantino/noticia/2013/01/em-itu-audax-sao-paulo-vence-jogo-treino-contr-o-bragantino.html>. 13 jan. 2013.

A fotossequência (FIG. 12) é formada por 3 ou 4 instantâneos que captam gestos ou movimentos, tomadas em imagens de curto espaço de tempo (BUIIONI, 2011).

FIGURA 12 - Fotossequência



Fonte: Revista Bravo, dez. 2012.

A fotorreportagem (FIG. 13, 14 e 15) é um conjunto de fotos que formam uma narrativa, geralmente em torno de um tema principal (BUIIONI, 2011). A reportagem visual *Uma aldeia espanhola*, de Eugène Smith, publicada na revista *Life*, no início dos anos de 1950, traz uma série de fotos sobre a vida na aldeia *Deleitosa*, na zona Cáceres. Apesar de a sua edição nos EUA vender a tiragem de 27 milhões de exemplares, a fotorreportagem foi censurada e proibida na Espanha. Somente após

meio século é que suas fotos foram mostradas no território espanhol, no ano de 1999 (CITIZEN GRAVE PARA TODOS, 2013).

FIGURA 13 - Carpideiras no velório de Juan Larra



Fonte: Citizen grave para quase todos, 2013.

FIGURA 14 - Sem título



Fonte: Citizen grave para quase todos, 2013.

FIGURA 15 - Pesando tomates



Fonte: Citizen grave para quase todos, 2013.

A foto simbólica (FIG. 16) é a “imagem que perde a capacidade de informação imediata para tornar-se um símbolo universal de uma realidade ou uma metáfora de situações, debates, críticas de protagonistas ou partidos” (BUITONI, 2011, p. 96). Assim sendo, segundo Buitoni (2011), pode expressar opiniões e ser considerada, também, foto-ilustração⁹² (da qual trataremos no ítem 2.3. No Brasil, temos uma imagem de agricultores, com suas ferramentas em punho, que é considerada a foto simbólica da luta dos trabalhadores sem-terra. Captada pelo fotógrafo Sebastião Salgado, em 1984, no *1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, em Cascavel (PR), a foto tem simbolizado o movimento dos sem terra (MST). Embora identificada com a luta de trabalhadores rurais, em uma breve pesquisa pelo *Google images*, encontramos-a acompanhando matérias diversas - *Operariado brasileiro no início da república*⁹³, *Trabajadores*⁹⁴, *Clase revolucionária industrial*⁹⁵, *Revolução verde*⁹⁶, *O Homem-massa e a Democracia Romantizada*⁹⁷, o que a caracteriza, definitivamente, como uma imagem símbolo de luta dos trabalhadores.

FIGURA 16 - Foto simbólica



Fonte: <https://direitasja.com.br/2012/06/01/o-homem-massa-e-a-democracia-romantizada/>

Segundo Pereira e Rechenberg (2015), a imagem simbólica compõe novas significações da coisa fotografada, libertando-se do estatuto de testemunha da

⁹² Denominada, também, ilustração fotográfica, refere-se a um tipo fotojornalístico que, distante da ideia de recorte do real, cria realidades próprias, operando como uma espécie de ficção (SANTOS, 2009b).

⁹³ <https://algumahistoria2017.wordpress.com/2017/05/23/operariado-brasileirano-inicio-darepublica/>

⁹⁴ <https://algumahistoria2017.wordpress.com/2017/05/23/operariado-brasileiro-no-inicio-da-republica/>

⁹⁵ <https://www.pinterest.com/pin/393994667379001187/?lp=true>

⁹⁶ https://www.researchgate.net/figure/fig10_325358067

⁹⁷ <https://direitasja.com.br/2012/06/01/o-homem-massa-e-a-democracia-romantizada/>

verdade⁹⁸. Dentre esses subgêneros, a fotorreportagem, também denominada ensaio fotográfico ou reportagem visual, tem sido considerada a responsável pela valorização da foto no jornalismo e, conseqüentemente, pelo fortalecimento do fotojornalismo.

Os anos 1940-50 marcam o surgimento de um novo tipo de relação entre imagem e texto no fotojornalismo. A fotorreportagem, que dá à foto a mesma (ou maior) importância do que ao texto, encontra o veículo ideal para sua expressão: as revistas ilustradas. Entre esses veículos e o público são estabelecidos laços de cumplicidade, uma espécie de compartilhamento de objetivos, crenças, criando a ideia de pertencimento identitário. Revistas e seus respectivos públicos partilhando das mesmas visões de mundo (SCALZO, 2004).

Os anos 1950-60 representam a era de ouro do fotojornalismo de revista, com *Life*, *Paris Match*, *L'Express*, *Der Spiegel*, *Stern*, *Caras y Caretas*, entre tantas a circularem na Europa e nos Estados Unidos. Nesse período, surgem o mito do fotógrafo herói de guerra e o conceito de momento decisivo⁹⁹ (COSTA, 1992 apud MONTEIRO, 2016). No Brasil, o fotojornalismo alcança seu apogeu, nas décadas de 1940 a 1960, com as revistas *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*, priorizando a narrativa fotográfica, “aprofundando mudanças (...) no sentido de fazer a fotografia transcender as funções ilustrativas ou de simples registros de ocorrências” (GAVA, 2006, p. 46). A foto se transforma em protagonista, tornando-se a própria notícia, revelando os sujeitos, comprovando os fatos. Ao ser estampada na imprensa, ela se transmuta em acontecimento.

A revista *O Cruzeiro* não somente fortalecia o fotojornalismo como também valorizava a combinação humor e jornalismo, o que aumentava seu prestígio junto aos leitores da época.

2.2 A fotorreportagem e o humor na revista *O Cruzeiro*

A partir de 1928, a revista *O Cruzeiro*, uma das responsáveis por implantar a mentalidade do fotojornalismo que privilegia a fotografia, e a construir o imaginário

⁹⁸ Observamos que, embora polêmico, o conceito foi assim mencionado pelo autor e não nos cabe aqui tal discussão.

⁹⁹ Cunhado pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson, em seu livro homônimo, de 1952. Muitos fotógrafos estudaram e ampliaram o conceito de momento decisivo. Martins (2019), por exemplo, define-o como a construção, a espera esteticamente elaborada, portanto, o contrário do acaso do flagrante. Entendemos como a soma da concentração, técnica e intuição. O instantâneo no momento certo.

visual brasileiro.

A publicação construiu formatos inovadores em termos de jornalismo visual: a narrativa era conduzida pelas fotos e o texto – basicamente legendas – tinha importância secundária. Nesses casos, o texto servia de complemento às fotos e não o contrário (BUITONI, 2011, p. 51).

Aberta a novos tipos de leitura, diversificando a forma e o conteúdo da imprensa diária e semanal, a revista *O Cruzeiro* inaugura modos de divulgação e relação com leitores e publicidade. A profusão de cores, a abrangência na distribuição, correspondentes em Lisboa, Paris, Roma, Madrid, Londres, Berlim e Nova York, o tom nacionalista, as seções especiais para o público feminino, as estratégias para conquista e fidelização de leitores fazem da revista ilustrada a grande revista nacional, meses após o seu lançamento. Desde o seu início, todos os artigos, reportagens, crônicas e seções variadas são acompanhadas por fotografias e, em meados da década de 30, as edições trazem páginas gráficas inteiramente ocupadas por fotografias. Na década de 40, lança o que viria a ser sua marca registrada: o novo estilo de reportagem, a grande reportagem de caráter investigativo, a reportagem fotográfica (BARBOSA, 2002).

Pródiga em imagens, a revista abarcou com naturalidade as propostas do fotojornalismo, as quais podiam ser sintetizadas, primeiro, por um outro tipo de relacionamento entre texto e imagem e, segundo, pelo fato de que ambos, repórter e fotógrafo¹⁰⁰ passariam a atuar em regime de coautoria, igualando-se na profissão de repórter, apesar de empregarem linguagens distintas. No bojo dessas mudanças, a fotografia adquiriu novo estatuto, assumindo, a mesma importância e autoridade do texto (GAVA, 2006, p. 43).

O destaque das fotos nas fotorreportagens é valorizado pela qualidade dos profissionais contratados pela revista.

Flávio Damm, Badaró Braga, Ed Keffel, Edgard Medina, Eugênio Silva, Henri Ballot, Indalécio Wanderley, Jean Manzon, José Medeiros, Luciano Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Marcel Gautherot, Pierre Verger e outros formavam o maior e melhor time de fotógrafos de imprensa a serviço de um único veículo de comunicação no Brasil durante os anos de 1940 e 1950 (BONI, 2015, p. 87).

Justamente pelo modelo de fotojornalismo e pelas constantes inovações

¹⁰⁰ Em 1943, a revista contava com dois fotógrafos. Em 1952, havia 20 profissionais no departamento fotográfico (COSTA, 1992 apud GAVA, 2006).

visuais, a revista *O Cruzeiro* entra na década de 50 reafirmando seu posto de um dos veículos de comunicação mais importantes da época. Junto às fotorreportagens da edição, a revista apresenta seções fixas dedicadas à literatura, aos acontecimentos da semana e ao humor que, de forma regular, faz-se presente com até sete itens num mesmo número da revista. Desenhistas - como Millôr Fernandes (*Pif-Paf*), Péricles Maranhão (*o Amigo da Onça*), Alceu Penna (*As Garotas*), Carlos Estêvão, Borjalo, Appe e Ziraldo (*Fotofocofocas*) - formam o quadro de profissionais responsáveis pela criação de charges, cartuns, caricaturas de costumes e seções de sucesso. Entre 1945 e 1963¹⁰¹, o jornalista e ilustrador Millôr Fernandes cria, com o pseudônimo de Emmanuel Vão Gôgo, a seção *Pif-Paf* (FIG. 17): ilustrações, fábulas, notas, aforismos, piadas, citações, etc. que, em 1964, torna-se uma revista independente.

FIGURA 17 - Pif-paf, 17/10/1959



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/as-charges-de-millor-fernandes-4434298>

Durante 19 anos, o jornalista João Condé coordena a coluna *Arquivos Implacáveis* (FIG. 18), ligada à literatura. Em uma página, a coluna abriga seções, tais como *Flash* (biografias divertidas de escritores) e *Confissões* (declarações de escritores sobre o processo de escrita de determinado livro). Rachel de Queiróz também escreve crônicas e comentários para uma coluna literária na revista *O Cruzeiro*, intitulada *Última página*.

¹⁰¹ Nos 10 primeiros anos, Millôr conta com a ajuda do ilustrador Péricles Maranhão.

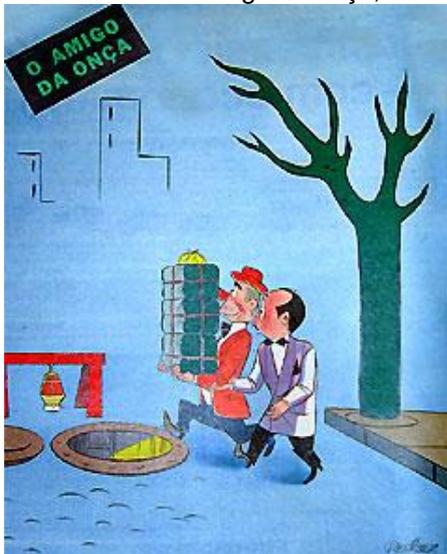
FIGURA 18 – Arquivos implacáveis



Fonte: <http://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=413948>

A seção *O amigo da onça* (FIG. 19), com piadas sarcásticas e politicamente incorretas é, dentre as seções de humor, o grande sucesso da revista *O Cruzeiro*. “Inspirado nos cartoons *Enemies of Man* da revista americana *Esquire* e *El enemigo del Hombre*, da revista argentina *Patoruzú*” o cartunista Péricles de Andrade Maranhão cria o personagem “o *Amigo da Onça* que aparece em diversas ocasiões desmascarando seus interlocutores ou colocando-os nas mais embaraçosas situações” (O AMIGO DA ONÇA, 2019, n.p.). A seção se mantém de 1942 a 1963.

FIGURA 19 - O amigo da onça, 29/09/1959



<http://www.miraedestino.com.br/zildabrandao/3225/o-amigo-da-onca- revista- o-cruzeiro-anos-50-60>

Inspiradas nas *Gibson Girls*, do jornal estadunidense *The Saturday Evening Post*, as *Garotas* (FIG. 20), desenhadas por Alceu Penna, eram as *pinups*¹⁰² da revista *O Cruzeiro*. Para Campos (2016, p. 304), “a ilustração consiste na imagem de uma mulher jovem, fresca, simpática e sedutora. Era uma beleza quase simples, popular e universal”. As bonecas que, por 26 anos, traziam um humor fresco e um apelo sexual inocente, representam cenas cotidianas de jovens mulheres de classe média e alta na cidade do Rio de Janeiro.

FIGURA 20 - As garotas do Alceu



Fonte: <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/307/as-garotas-do-alceu-ilustram-a-moda-nacional/>

O trabalho do ilustrador - e também figurinista - Alceu Penna é reconhecido por profissionais da moda e colegas. “(...) estou seguro de que, nem um nem outro, conseguiu com seu desenho agir sobre o modo de ser do brasileiro, determinar maneiras de comportamento, de sentir, de escolher, de vestir” (PINTO, 1983)¹⁰³. As garotas do Alceu ditavam a moda.

Do ponto de vista fotográfico, a revista *O Cruzeiro* se aproveita “do aspecto lúdico e até cômico proporcionado por certos efeitos fotográficos especiais (distorções, ilusões de ótica, montagens, tomadas sequenciais, micro e macro foto, etc.)” (GAVA, 2006, p. 40), explorando-os em matérias e se mantendo fiel ao ecletismo e à variedade. Desse modo, utiliza-se de formas de apresentação visual que implicam em rupturas ou inovações. Os jornalistas da revista, com liberdade para propor pautas e conduzir reportagens, ajudam a elevar a revista ao papel de

¹⁰² As bonecas, ora ilustradas, ora fotografadas, mostraram-se onipresentes na imprensa do século XX. Sobretudo, durante a Segunda Guerra, a produção de imagens de *pin-ups* se transformou em uma indústria crescente e consolidada (CAMPOS, 2016, p. 304).

¹⁰³ Trecho de texto do Ziraldo para o catálogo da exposição *As garotas do Alceu*, em Belo Horizonte.

articuladora e disseminadora de cenários e personagens da visualidade cultural brasileira. A forma de conduzir a narrativa pela imagem influencia outras revistas, tais como *A Cigarra* (desde 1917), *Manchete* (1952), *Realidade* (1966) e a *Veja* (1968) que, inspirada no modelo da *Times* americana, adota, por um tempo, a fotorreportagem e o ensaio fotográfico. O *Jornal da Tarde* (1966) da *Folha de São Paulo* também se torna adepto de novas linguagens verbais e visuais (BUITONI, 2011). O fortalecimento da linguagem fotográfica no jornalismo brasileiro conduz à formação e à valorização do gênero fotojornalismo, que se divide em fotos jornalísticas e fotos-ilustrações.

2.3A foto de imprensa – foto jornalística e foto-ilustração

Ainda refletindo sobre a *fotopotoca* como um tipo de gênero jornalístico, cabe-nos perguntar: o que torna uma imagem pertencente ao gênero foto de imprensa? Em sua obra *Por uma función crítica de la fotografía de prensa*, Pepe Baeza ([2001]/2007) defende que somente podem ser denominadas fotografias de imprensa o conjunto de imagens planejadas (produzidas ou compradas) e publicadas pela imprensa como conteúdo próprio, exceto as imagens publicitárias. Já o autor Jorge Pedro Sousa (2002), que estuda a história, a técnica e a linguagem da fotografia na imprensa, diante do que chama de variedades fotográficas, considera, “de forma prática, as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que possuem ‘valor jornalístico’” (SOUSA, 2002, p. 7). Sua consideração não nos parece adequada, na medida em que ele relaciona a valorização da informação a critérios específicos (portanto, heterogêneos e subjetivos) de cada órgão da comunicação. O teórico se refere à fotografia de imprensa como fotojornalismo que, segundo ele, é uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas:

O fotojornalismo é uma actividade singular que usa a fotografia como um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta. A fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia (SOUSA, 2002, p. 5).

Concordamos com essa definição funcional, entretanto, adotamos a primeira grande divisão proposta por Baeza ([2001]/2007), e seguida por Buitoni (2011). As

fotos de imprensa, de acordo com sua função e local de registro, situam-se em duas categorias: a foto jornalística¹⁰⁴ e a foto-ilustração.

A foto jornalística vincula valores informativos e/ou opinativos e é veiculada, com periodicidade, em órgãos de imprensa. Possui relevância social e política, retratando a atualidade:

A imagem foto jornalística é, dentre as produzidas ou adquiridas pela imprensa como conteúdos editoriais próprios, a que se vincula a valores de informação, atualidade e notícia; é também a que congrega fatos relevantes de uma perspectiva social, política, econômica e outros, assimilados pelas classificações usuais da imprensa através de suas seções¹⁰⁵ (BAEZA, [2001]/2007, p. 36, tradução nossa).

Ela “conta com o determinismo do imediatismo (rapidez) da foto-acontecimento e o tratamento mais interpretativo, sequencial e narrativo da reportagem”¹⁰⁶ (BAEZA, [2001]/2007, p. 37, tradução nossa). Seu caráter, então, é predominantemente noticioso, apresenta temas imediatos, “mais quentes”. Segundo Buitoni (2011), essa categoria de foto pode se aprofundar em ensaio ou reportagem, de cunho mais interpretativo, sequencial e narrativo, no campo da fotografia documental, a qual consideramos, também, fotojornalismo (SOUSA, 2002). O trabalho, por exemplo, do fotojornalista Sebastião Salgado tem sido prioritariamente de ensaios e reportagens documentais; ele fotografa durante meses, e até anos, imagens relacionadas a temas que previamente escolhe.

Ao contrário da foto jornalística, na foto-ilustração a marca temporal não é sua principal característica. Sua tendência é a generalização, sem data definida. De acordo com Baeza ([2001]/2007), é composta pela fotografia combinada com outros elementos gráficos. “Se a classificação dos tipos de foto jornalística já está estabelecida por uma tradição teórica consolidada, nada parecido ocorre com a foto-ilustração”¹⁰⁷ (BAEZA, [2001]/2007, p. 40, tradução nossa), cuja identificação deve

¹⁰⁴ No original, fotoperiodismo, traduzido para foto jornalísticas por Buitoni, (2011). É preciso, portanto, compreender o conceito, não de forma geral como fotos de imprensa, mas como específico, relacionado a um dos grandes grupos das fotos de imprensa.

¹⁰⁵ La imagen fotoperiodística es, de entre las producidas o adquiridas por la prensa como contenidos editoriales propios, la que se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones (BAEZA, [2001]/2007, p. 36).

¹⁰⁶ Cuenta con el determinismo de la inmediatez de la foto-acontecimiento, y el tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo del reportaje (BAEZA, [2001]/2007, p. 37).

¹⁰⁷ Si la clasificación de los tipos de fotoperiodismo está ya establecida por una tradición teórica bastante consolidada, nada parecido ocurre con la fotoilustración (BAEZA, [2001]/2007, p. 40).

levar em conta sua variedade de fórmulas, usos, suportes e formas técnicas. Pela perspectiva da percepção, o autor espanhol estabelece quatro pontos polarizados de identificação da ilustração fotográfica: uso (descrição/interpretação), tipo de noção representada (motivos tangíveis/intangíveis), modos básicos de representação (realismo/abstração, realidade/virtualidade), estilos/temáticas/origem de seus autores.

Interessa-nos o polo realidade/virtualidade imbricados na *fotopotoca*, “a partir da vontade expressa de seu autor de respeitar as características que definem a fotografia em sentido estrito”, ao mesmo tempo em que “se fabrica uma realidade visual, confiável ou não, a partir de elementos próprios das técnicas fotográficas ou para-fotográficas (...) embora continuem a usá-lo como parte do processo de construção de um novo tipo de mensagem” ¹⁰⁸ (BAEZA, [2001]/2007, p. 43, tradução nossa).

Em consonância com essa abordagem, nos alinhamos a Santos (2009b, p.) para quem a fotoilustração não se preocupa em reinstaurar uma dimensão factual ou “em servir à finalidade testemunhal de proporcionar uma experiência perceptiva similar àquela que se teria num contato direto com a realidade”. Ela é, portanto, definida pela sua natureza de engenho, artifício.

Para elucidar as diferenças entre as categorias foto jornalística e foto-ilustração, apresentamos exemplos comparativos que também explicitam nossa compreensão das *fotopotocas* como resultantes do imbricamento entre essas duas categorias. Na FIG. 21, apresentamos uma foto jornalística, subgênero fotonotícia ou fotolegenda. Postada no *site* de notícias da *Bandeirantes*¹⁰⁹, a foto de Eitan Abromovich foi realizada ao final do jogo do Brasil contra a Colômbia, na Copa de Futebol de 2014, quando o zagueiro brasileiro, David Luiz, consola o jogador colombiano, James Rodríguez. Na FIG. 22, temos a mesma foto jornalística transformada em *meme*, postado no *site* do jornal *Folha de São Paulo*¹¹⁰, cuja

¹⁰⁸ A partir de la voluntad expresiva de su autor de respetar las características que definen en sentido estricto a la fotografía (...) “se fabrica una realidad visual, creíble o no, a partir de elementos propios de las técnicas fotográficas o para-fotográficas (...) aunque lo sigan utilizando como parte del proceso de construcción de un nuevo tipo de mensaje (BAEZA, [2001]/2007, p. 43).

¹⁰⁹ <https://entretenimento.band.uol.com.br/noticias/100000693396/davidluizconsolajamesparabenizacolombia.html>.

¹¹⁰ <https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2018/06/09/relembre-os-memes-da-copa-de-2014-e-entre-no-clima-para-russia/>

autoria é atribuída a Thadeu Welbert. Apesar de ter sido denominada *meme*¹¹¹ pelo *blog da Folha de São Paulo*, consideramo-la um tipo de *fotopotoca*, por se constituir como tal: uma foto de imprensa manipulada, contando/retratando uma história, pelo humor.

FIGURA 21 - David Luiz consola James Rodríguez



Fonte: Foto de Eitan Abramovich/AFP.

FIGURA 22 – Meme



Meu amigo aqui quer ficar com você

¹¹¹ Apesar da semelhança entre as fotopotocas e os *memes*, este trabalho não propõe a descrever e/ou analisar o gênero *meme*. Para aprofundamento no tema, sugerimos as *Memes in digital culture*, de Limor Shifman,(2014) e *Redes sociais na Internet*, de Raquel Recuero,(2009).

A foto jornalística, a partir da inserção de elementos gráficos (o corte no formato da foto, a “fala” do jogador brasileiro) assume, então, a função de foto-ilustração. Como *fotopotoca*, a imagem reiventa a “realidade” visual, construindo um novo texto, com novas significações:

Precisamente a enorme força expressiva dessa realidade deriva da transgressão de sua marca histórica de "veracidade" e o paradoxo de usar sua apreciação referencial sem que exista uma referência real¹¹² (BAEZA, [2001]/2007, p. 43, tradução nossa).

Dessa forma, a *fotopotoca* se constitui na fusão entre a foto jornalística e a foto-ilustração. Apesar de a *fotopotoca* carregar uma foto jornalística, ressaltamos que

é fotoilustração toda imagem fotográfica, seja composta de fotografias (em forma de colagem e, ou fotomontagem, por edição eletrônica ou convencional) ou de fotografia combinada com outros elementos gráficos, que cumpra a função clássica de ilustração, aquela com a finalidade de melhor compreender um objeto, um fato, um conceito ou uma ideia, representando-os mimeticamente, interpretando-os visualmente, através de procedimentos de retórica visual e de simbolização¹¹³ (BAEZA, [2001]/2007, p. 39, tradução nossa).

A *fotopotoca* (FIG. 23), assim, pode ser um tipo de foto-ilustração, já que o elemento balões de HQ é o elemento gráfico retórico somado à fotografia. Identificamo-la como “um tipo de foto-ilustração com a finalidade de opinião, quase semelhante a uma charge fotográfica” (BUIIONI, 2011, p. 91). Como afirma Santos (2009), a foto-ilustração não somente explica, mas também analisa ou opina, funcionando, junto de outros elementos, como uma interpretação ou argumentação acerca do real.

¹¹² Precisamente la enorme fuerza expresiva de esta realidade deriva de transgredir su marchamo histórico de "veracidad" y de la paradoja de usar su apreciación referencial sin que exista un referente (BAEZA, [2001]/2007, p. 43).

¹¹³ Es fotoilustración toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en *collage* y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración. Esta función la podemos resumir como aquella que tiene como finalidad la mejor comprensión de un objeto, de un hecho. De un concepto o de una idea, bien representándola mimeticamente o bien interpretando visualmente rasgos esenciales para su comprensión, a través de procedimientos de retórica visual y de simbolización (BAEZA, [2001]/2007, p. 39).

FIGURA 23 - Fotopotoca 03-65



Estou me sentindo tão só...

A foto jornalística original passa a funcionar, por isso, como um tipo de foto-ilustração que não apenas ilustra, mas, junto ao enunciado verbal e a outros recursos multimodais, constitui-se no gênero *fotopotoca*. Nela, segundo Santos (2010), o efeito do real é temporariamente suspenso para materializar, de forma ficcional, conceitos e ideias de mundo. Portanto, a fotoilustração parte de uma estratégia de retórica que serve à argumentação (SANTOS, 2010). Melhor explicando, segundo Santos (2009b), ela funciona como recurso retórico, ao elaborar significações, visando um efeito determinado em seu público.

Ao estudar o gênero foto-ilustração na revista *Veja*, Ana Carolina Lima Santos discute a ilustração fotográfica a partir do estatuto ficcional. A autora considera a ficção um recurso legítimo de concretização de ideias, uma “espécie de tradução livre da realidade” (SANTOS, 2010, p.111). A ilustração fotográfica, então, estabelece uma fantasia lúdica que engrena um faz-de-conta, mas sem pretender ser tomado como realidade. Embora instaure uma “realidade” própria (“dramatizada ou estetizada”) a foto-ilustração, assevera Santos (2009), não é a cópia da realidade nem um mundo possível. Na foto-ilustrativa, recontextualiza-se o texto dentro de uma nova conjuntura opinativa, ou seja, como aponta Kossoy (2007), coexistem na imagem fotográfica o caráter documental e o representacional, embora não tenhamos razões para dicotomizar ambos, já que

:

a fotografia jornalística e a fotoilustração interagem em uma mescla que aponta para o real, ao mesmo tempo em que provoca reflexão sobre o uso incomum de funções informativas e persuasivas da imagem (BUITONI, 2011, p. 59).

Em suma, como defende Charaudeau (2007), no percurso midiático, a imagem atua pelos efeitos da transparência e da evocação. Na transparência, conectando-se à representação da realidade, a imagem atua como prova. Na evocação, remetendo-se às memórias individual e coletiva, resgata experiências de outras imagens. Nesse segundo efeito, a leitura da realidade é refeita a partir de interpretações subjetivas. Dito isso, discutiremos, a seguir, os efeitos do factual e da ficção na fotografia e no (foto) jornalismo.

2.4 A ficção e o factual na fotografia e no (foto) jornalismo

Ficções não são mentiras.
Éder Chiodetto, 2008.

Embora fixas, as imagens são móveis nos seus sentidos e significados (SCHVAMBACH, 2009), e sua composição fotográfica é também uma construção imaginária (MARTINS, [2008]/2019, p. 11). Parece-nos interessante, neste momento, pensar a ficção na imagem fotográfica, especialmente porque a leitura do nosso *corpus* deve ser desenvolvida em seu caráter ficcional, pela fantasia lúdica que é nela empreendida (SANTOS, 2009b). Admitimos, à luz de Santos (2009b) que a ficção nas FZ não é um fim, mas, um meio à interpretação desse gênero.

Ao pesquisar sobre a origem da palavra ficção – *fictio*, de *fingere* - o artista e teórico espanhol Joan Fontcuberta, em sua obra, conclui que “toda a fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. (...) Contrariamente ao que a história nos inculca, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências”¹¹⁴ (FONTCUBERTA, 1997, p. 167, tradução nossa).

Fingere, segundo Bethônico e Dubois (2016), é o gesto da construção de novas versões da história e do real, da manipulação da realidade sem conotação pejorativa. “Um fingir explícito (...) que se coloca lado a lado com a realidade, no mesmo plano, imanentes” (BETHÔNICO; DUBOIS, 2016, p. 59). Ao considerar a imagem/*fingere* como um ato-potência que afirma a manipulação de realidades, “o artista colocaria uma figura em algo. Essa figura seria reveladora do próprio fingere, em um esquema de autodelação de sua condição fictícia” (BETHÔNICO; DUBOIS, 2016, p.59-60). Parece-nos, então, que a *fotopotoca* é uma imagem produzida pelo

¹¹⁴ Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias (FONTCUBERTA, 1997, p. 167).

fingere do artista e jornalista Ziraldo. Explicamos: a adição de um balão de HQ (*fingere*), que funciona como legenda, à foto jornalística delata o seu caráter inventivo. Entretanto, a *fotopotoca*, enquanto fotografia e ficção e, portanto, invenção, não pode ser considerada uma mentira. Ficções não são mentiras (CHIODETTO, 2008). Apresentando-se declaradamente como montagem, a *fotopotoca* “acaba colocando em movimento a dialética revelação/falsificação inscrita no cerne da imagem” (BETHÔNICO; DUBOIS, 2016, p. 58). Nessa dialética, “o real é sempre construído (“um certo real”) e a ficção pode nos apresentar um lado revolucionário que é aquele da transformação do presente, do real: o possível existe, sempre” (BETHÔNICO; DUBOIS, 2016, p. 60).

Talvez este novo momento tecnológico traga em si tanto o embrião da arte quanto o da informação precisa; tanto da simulação, quanto do instantâneo, implicando que uma fotografia não é ficção ou verdade, mas sim ficção/verdade (MUNHOZ, 2015, p. 15).

Em razão disso, compreendemos a ficção como uma forma de narração/argumentação de um real possível, no jornalismo.

Na narrativa midiática, o relato de um acontecimento compreende a problemática relação entre realismo e ficção. A obra *A notícia como fábula – Realidade e ficção se confundem na mídia* busca “entender como no plano das frases e do discurso o fato pode engendrar a ficção e vice-versa” (MODERNELL, 2012, p. 21). Ainda que, na *Poética*, Aristóteles afirme que “na arte narrativa, deve-se preferir o impossível persuasivo ao possível que não convence” (MODERNELL, 2012, p. 27), e mesmo que use recursos ficcionais na hora de narrar o acontecido, a instância midiática não tem a liberdade, como na ficção, de inventar uma história (CHARAUDEAU, 2007).

A restrição à factualidade, porém, limita o jornalismo à apreensão diminuta da realidade, como nos chama atenção Edvaldo Pereira Lima (2009), em *Páginas ampliadas, o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. É o transitar ficcional pela realidade e a ficção, compreendida como ficção discursiva e reconhecida a partir de contrato situacional, externo ao ato de linguagem, conforme aponta Mendes (2002), que no interessa nas *fotopotocas*; é a ficção como elemento estruturativo e argumentativo. Como afirma Erasmo de Rotterdam (ERASMO, 2006, p. 69), em *Elogio da loucura*, “o homem é feito de maneira que as ficções lhe

causam muito mais impressão que a verdade”, entendida aqui como realidade, fato, e não o oposto à mentira.

No fotojornalismo, o registro fotográfico predominante privilegia a representação do tipo realista: “a invenção da realidade não é aceita” (BUITONI, 2011, p. 49). Entretanto, esse paradigma da realidade objetiva tem sido questionado quando “os teóricos começaram a se debruçar mais sobre a linguagem de que se trata de uma construção”¹¹⁵ (BODSTEIN, 2006, p. 39). Há estudos clássicos que desconstruem a ideia da reprodução fotográfica da realidade, tais como *El beso de Judas: fotografía y verdad* (1997), de Joan Fontcuberta, *A Ilusão especular*, do professor Arlindo Machado (1984), *Realidades e ficções na trama fotográfica*, de Boris Kossoy (1999), entre outros.

Se, por um lado, alguns estudos apontam que a construção de verossimilhanças da realidade pela imagem digital tem contribuído para a perda da credibilidade do fotojornalismo (BODSTEIN, 2006), outros defendem que o potencial da tecnologia digital¹¹⁶ tem ampliado a questão da credibilidade para novos encadeamentos narrativos (MUNHOZ, 2015).

Assim, o surgimento de encenações e montagens, tais como a foto-ilustração, de estéticas, tais como a da publicidade e da moda (e acrescentamos: a aproximação entre fotografia e arte), promovem um novo diálogo entre o fotojornalismo e a ficcionalidade, gerando novas possibilidades de gêneros discursivos.

O trabalho do fotojornalista Luiz Braga exemplifica o diálogo entre gêneros (intergenericidade) e textos (intertextualidade). Na relação engendrada entre realidade e ficção, as fotos de Braga revelam um olhar que mistura os gêneros da fotografia (retrato), do fotojornalismo (documental) e da arte (pintura). O historiador e crítico de arte, Tadeu Chiarelli (2015), relaciona algumas fotos de Braga a estéticas das artes plásticas, destacando as intertextualidades icônicas (intericonicidade): as fotos *Rapaz e cão em Carananduba* (FIG. 24) e *Vendedor de amendoins* (FIG. 25), pela tranquilidade e abandono com que os modelos se entregam à câmara, evocam ecos de um Picasso clássico e de um Matisse tímido¹¹⁷. A foto *Rosa no arraial* (FIG.

¹¹⁵ Entrevista do fotojornalista e professor Emir Chiodetto ao pesquisador.

¹¹⁶ Apesar de nosso *corpus* ser analógico, é necessário mencionar a tecnologia digital já que estamos contextualizando estudos contemporâneos sobre credibilidade do jornalismo e do fotojornalismo.

¹¹⁷ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16738/luiz-braga>.

26)¹¹⁸ claramente remete a *Perfil de Zumira* (FIG. 27)¹¹⁹, de 1928, de Lasar Segall.

FIGURA 24 - Rapaz e cão em Carananduba



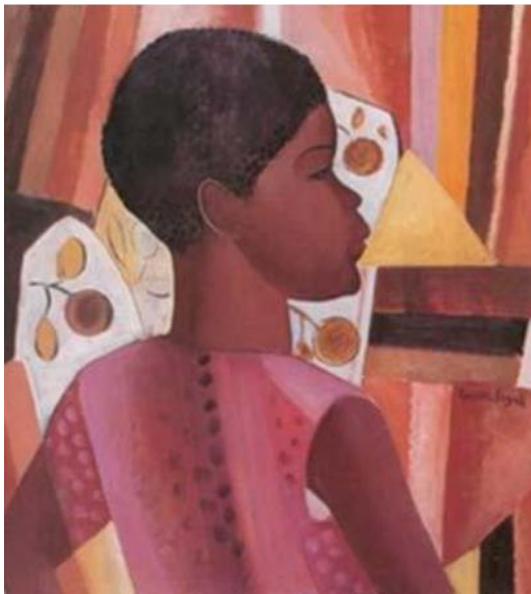
FIGURA 25 - Vendedor de amendoins



FIGURA 26 - Rosa no arraial



FIGURA 27 - Perfil de Zumira



Segundo Bodstein (2006, p. 50), o trabalho do fotógrafo *A margem da foto*, premiado na década de 80, é “uma ótima documentação da Amazônia, no limite entre a ficção e a realidade”¹²⁰. Para o crítico Chiarelli (2019), suas fotos da realidade, “opacas, prenes de cores e tons que não se encontram na realidade, mas somente ali, na superfície do papel fotográfico”, parecem abstrações, pois

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35683/perfil-de-zulmira>.

¹²⁰ Acesso às fotos: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16738/luiz-braga>.

“borram” suas relações com o referente imediato, comprometendo as características indicial e icônica da fotografia, tais como a fotografia *Babá Patchouli* (FIG. 28)¹²¹, em que a luz que ilumina a cena, sugerindo o sonho, a fantasia, não é a luz natural do norte do Brasil.

A relação entre “realidade” e a fotografia vem sendo discutida ao longo da história. Baseados na teoria semiótica do americano Charles S. Peirce, estudos são publicados, principalmente nos Estados Unidos e na França, recorrendo à noção peirciana de rastro como uma impressão digital (ROUILLÉ, [2005]/2009).

FIGURA 28 - Babá Patchouli



Nessa perspectiva, Villém Flusser, filósofo russo radicado no Brasil e dedicado ao estudo dos meios da comunicação e da cultura no século XX, em sua obra *Filosofia da Caixa Preta*, lançada na Alemanha, em 1983, ao pretender decifrar o significado do fenômeno fotográfico, posiciona-se “contra o discurso da “mimese” e da ‘transparência’ assim como as análises semióticas da fotografia no século XX” (MARTINS; SILVA, 2013, p. 174).

Do mesmo modo, Roland Barthes, em *A Câmara Clara* ([1980]/1984) afirma que “toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, ([1980])/1984 p. 129), lançando a noção do “isso foi”. Para Barthes, a fotografia nunca mente sobre a existência do referente. Philippe Dubois ([1983]/1994), em *O ato fotográfico*, delinea a trajetória cronológica das posições de fotógrafos, teóricos e intelectuais frente a essa relação. Alguns a consideram como um autêntico ‘espelho do real’ (índice);

¹²¹ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16738/luiz-braga>.

outros, a ‘transformação do real’ (ícone) e outros, ainda, ‘traço de um real’ (símbolo). “A concepção de índice envolve uma relação de conexão física” (BUITONI, 2011, p. 23), ou seja, a fotografia existe a partir do contato físico com o seu referente. Ela é um traço que atesta a existência daquele objeto, naquele momento. A semelhança entre a foto e seu referente gera o efeito da realidade, o espelho do real. Contrário ao que denomina de “monocultura do índice peirciano”, André Rouillé lança, em 2005, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Para ele, as noções de marca, rastro ou índice alimentam um pensamento global e essencialista e propõem uma abordagem idealista e passiva da fotografia que apenas registra as marcas das coisas previamente existentes:

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ‘ser rastro’ mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e realizar o papel da escrita em face do registro (ROUILLÉ, [2005]/2009, p. 18).

Para o pesquisador francês, o declínio do valor documental da fotografia e a perda da hegemonia da fotografia-documento abrem caminho para outras práticas, sobretudo para a fotografia-expressão, em que a fotografia se amplia à expressão subjetiva, à dimensão artística e poética. No universo da informação, de circuitos e redes, de inúmeras conexões que recontextualizam e transformam constantemente a nova ordem visual de hoje, “a era da suspeita veio suceder um longo período de crença na verdade das imagens” (ROUILLÉ, [2005]/2009, p. 454). A fotografia-documento cede lugar, então, à fotografia-expressão.

No Brasil, teóricos também discutem a relação entre o real e a fotografia e questionam a reprodução da realidade atribuída a ela. A obra *A ilusão especular: Introdução à fotografia*¹²², de Arlindo Machado, publicada em 1984, é um clássico da pesquisa sobre a fotografia. Nela, Machado, discordando da abordagem semiótica baseada em Pierce, desmistifica a convicção na objetividade e na fidelidade ao real da fotografia. O autor “pensa a fotografia a partir daquilo que essa imagem herda da pintura e daquilo que compartilha ainda com o cinema, linguagens mais dispostas a

¹²² Relançado em 2005, com o título *A ilusão especular – Uma teoria da fotografia*.

assumir seus artifícios retóricos e, além disso, mais afeitas à ficcionalização” (ENTLER, 2015). A obra *Realidades e ficções na trama fotográfica*, de Boris Kossoy, de 1999, discute as questões da representação e interpretação na fotografia. “Cada imagem compreendida como um documento-representação contém em si realidades e ficções” (KOSSOY, [1999]/2002, p. 14). Para o autor, realidades e ficções são processos construídos. Apesar de Kossoy não tratar especificamente da relação entre fotografia e realidade no contexto do campo do fotojornalismo, podemos pensar essa relação a partir da vulnerabilidade dos significados das imagens em função “do título que recebem, dos textos que ‘ilustram’, das legendas que as acompanham” (KOSSOY, [1999]/2002, p. 54) e da forma como são paginadas e diagramadas.

O sociólogo José de Souza Martins, em sua obra *Sociologia da fotografia e da imagem*, de 2008, afirma que é preciso desapegar definitivamente da ilusão do caráter documental, objetivo e realista da fotografia. Para o autor, o caráter polissêmico e multifuncional da fotografia conduz à sua leitura sociológica entre o verossímil¹²³ e o ilusório. Ocultam-se, atrás de toda fotografia, além da imaginação e da perspectiva do fotógrafo, combinações de ficção e realidade da própria imagem fotográfica. Assim também pensa a professora Dulcília S. Buitoni. Em seu livro de 2011, *Fotografia e Jornalismo: A informação pela imagem*, a autora defende que o efeito de espelho do real é uma ilusão sustentada por motivos ideológicos e mercadológicos. Para ela, “a edição de imagens, desde o ato fotográfico, opera uma transformação no real” (BUITONI, 2011, p. 24), considerando que a produção de imagens é social, envolve códigos culturais.

Em *O estatuto da fotografia: da verdade à verossimilhança*, de 2015, o professor e fotojornalista Paulo Munhoz argumenta que estamos entrando na era pós-fotográfica, em que “os conceitos de verdade e mentira na fotografia estão de alguma forma borrados” e que as noções de fotojornalista e fotografia informativa estão sendo substituídas, respectivamente, por *media work* e fotografia-espetáculo (MUNHOZ, 2015, p. 11). Nesse cenário, ainda conforme Munhoz (2015), somos obrigados a reposicionar as funções sociais das tecnologias que produzem imagens e redefinir a noção de real. Em *Da imagem-traço à imagem-ficção*, texto

¹²³ Segundo o autor, “o verossímil não é necessariamente o verdadeiro nem certamente o concreto, embora seja real” (MARTINS, 2019, p. 64).

originalmente apresentado em 2015¹²⁴, Philippe Dubois traça um panorama teórico sobre a fotografia desde os anos 1980 até a contemporaneidade. Todas as teorias dos anos 80 repousam no princípio fundamental e genético (ligado à gênese da imagem) do traço, da marca, do “isso foi”, do índice. A partir de 2000, os estudos não giram mais em torno do princípio fotográfico, mas dos usos da fotografia em campos tais como a arte, estudos visuais, cultura da Internet, etc. Mesmo que nosso *corpus* não seja originalmente uma imagem digitalizada, por tratarmos aqui sobre o percurso dos estudos e uso da fotografia e do fotojornalismo, e, principalmente por defendermos o seu uso jornalístico na atualidade, temos que abordar o contexto digital contemporâneo.

Segundo Dubois (2017, p. 42), a virada digital vem permitir a reprodução generalizada e a associalização dos usos da imagem, pois “vem cortar a ligação ‘visceral’ da imagem com o mundo”. A imagem digital deixa de ser a ‘emanação do mundo’ - gerada por ele -, ‘a transferência da realidade’. “E assim, tudo muda, tudo oscila e tem de ser reconsiderado”. A tecnologia digital ameaça essa ligação entre imagem e seu “referente” real: como pensar a imagem quando o suposto real que ela representa não é mais dado necessariamente como um traço daquilo “que foi?” (DUBOIS, 2017, p. 44).

Ao admitirmos a mudança de estatuto da imagem fotográfica que perde sua característica de imagem-traço para imagem-como-mundo-possível, em nome de um estar-aqui, podemos considerar a imagem-ficção, à luz da teoria dos mundos possíveis.

O que acontece quando a fotografia não reproduz mais o mundo real tal como percebido, mas o inventa, quando ela nos dá a ver as coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo? (DUBOIS, 2017, p. 48).

Propondo a necessidade de uma teoria da imagem-ficção, Dubois (2017) atesta que a imagem fotográfica digital contemporânea (ou imagem pós-fotográfica) pode ser pensada não mais como um “ter-estado-ali”, mas como representação de um mundo possível. De acordo com ele, a vinculação entre os critérios de ficcionalidade da imagem fotográfica contemporânea e as teorias dos mundos possíveis é inevitável e produtiva, abrindo novos campos teóricos (ao menos nos

¹²⁴ No Colóquio *Où en sont les théories de la photographie, na França.*

estudos da fotografia) e novos e amplos “horizontes de pensamento, tais como o da *verdade da ficção*: mundo da ficção *versus* ficção do mundo; possível *versus* plausível; crença *versus* credibilidade; autenticidade *versus* falsificação” (DUBOIS, 2017, p. 48). Essas questões já estão postas na prática, como o exemplo do fotógrafo-artista libanês *Walid Raad*¹²⁵, que cria arquivos imaginários sobre as guerras no Líbano, as quais considera mais verdadeiros do que os originais (DUBOIS, 2017).

Apesar de o surgimento e de o fortalecimento do fotojornalismo estarem relacionados, por muitos autores, à cobertura das guerras¹²⁶, e de haver registros de ficcionalidades em fotos jornalísticas de guerra, há poucos estudos que abordam, na sua totalidade, a relação entre realidade e ficção no fotojornalismo. Chiodetto (2008), em sua dissertação de mestrado *Realidades construídas e ficções documentais*, afirma que, no fotojornalismo, entre a objetividade esperada e a tendência à abstração, o signo fotográfico se coloca entre o documento e o registro descomprometido. Buitoni (2011) comenta a atividade jornalística à luz de Dubois¹²⁷:

Apesar dos códigos, apesar das tecnologias, existe algo de singular que diferencia a fotografia de outros modos de representação: um sentimento de realidade persiste. É a presença do índice, que aponta para a contiguidade física do signo com seu referente: a fotografia é traço de um real (BUIIONI, 2011, p. 20).

Para Buitoni (2011), a origem científica dos processos fotográficos e o prestígio da ciência no século XIX fazem com que a imagem técnica seja considerada verdadeira, mesmo com as possibilidades de manipulação da imagem. “Tal crença sustenta, por assim dizer, todo um ideário de justificativa do uso da imagem fotográfica pelo jornalismo” (BUIIONI, 2011, p. 17-18). A pesquisadora, entretanto, critica a pretensão de testemunho do real do fotojornalismo que usa imagens meramente ilustrativas, publicitárias e mesmo ficcionais. Sua crítica vai ao encontro de Chiodetto (2008), que considera paradoxal a ideia da fotografia como atestado exato da existência de um fato pela própria assimetria existente entre a representação fotográfica do real e a realidade em si. O autor julga a pretensão do

¹²⁵ Arquivos e informações sobre o projeto *Atlas group* em: <http://www.theatlasgroup.org/> e <https://universes.art/en/nafas/articles/2006/the-atlas-group/>

¹²⁶ Guerra da Criméia (1854-1855), Guerra da Secessão (1861-1865), invasão italiana na Etiópia (1935-36), Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Vietnã (1955-1975), Afeganistão (2001 até hoje), entre outros conflitos (BUIIONI, 2011).

¹²⁷ Especificamente, a obra *O ato fotográfico e outros ensaios*, de 1983.

fotojornalismo de se considerar o convencimento da verdade, assim como Boris Kossoy, em sua obra *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*.

A fotografia é uma forma de registro, não um aparelho detector de verdades ou mentiras. A matéria-prima da imagem fotográfica é a aparência – selecionada, iluminada, maquilada, produzida, inventada, reinventada – objeto da representação. A fotografia se refere, portanto, à realidade externa dos fatos, das fantasias e das coisas do mundo e, nos mostra uma determinada versão iconográfica do objeto representado: uma outra realidade: a realidade fotográfica (KOSSOY, 2007, p. 155).

Além disso, Chiodetto (2008) confirma a escassez da produção teórica sobre fotografia contemporânea no Brasil, em especial sobre sua ligação ao jornalismo. Concordamos com o pesquisador, mas destacamos os trabalhos, posteriores à sua pesquisa: *Fotografia e jornalismo: A informação pela imagem* (2011), de Dulcília Schoeder Buitoni, *O estatuto ficcional da imagem fotográfica: O caso da foto-ilustração na revista Veja* (2010), de Ana Carolina Lima Santos e *O fio da espada: ficção no fotojornalismo* (2013), de Júlio César Pereira Peres, os quais têm lançado luzes sobre nossa pesquisa. O trabalho de Santos (2010), assim como *Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano*, de Celso Luiz Figueiredo Bodstein, escrito em 2006, tratam da relação entre realidade e ficção no fotojornalismo, tema considerado instigante por Chiodetto (2008):

Como pensar então em ‘informação precisa’ ou em ‘verdade’ se sabemos (...) que quando o fotógrafo documenta um acontecimento no espaço-tempo, ele está (...) descolando aquele recorte do real de seu contexto, interpretando fato de acordo com sua cultura e ideologia? (CHIODETTO, 2008, p. 3-4).

A encruzilhada do fotojornalismo (2006), de Simonetta Persichetti, considera que, desde os anos de 1990, há uma crise no campo da fotografia de imprensa, creditada à espetacularização da notícia e da fotografia. Nos anos 90, o fotojornalismo substitui o caráter ideológico e engajado dos anos 80, época de “momentos de censura nos quais a fotografia é a única maneira de expressar por meio da imprensa” (PERSICHETTI, 2006, p. 184), assumindo a estética publicitária e cinematográfica. “A fotografia de imprensa retorna ao seu lugar de meramente ilustrativa” (PERSICHETTI, 2006, p. 184). Desde essa época, a autora afirma a morte do fotojornalismo. Para ela, as fotos de imprensa continuam existindo, mas o

conceito de informar pela imagem desaparece. São belas, porém, como outras fotografias, são “um discurso construído, falso, fazendo crer na imediatez do fato ou na não manipulação da imagem” (PERSICHETTI, 2006, p. 185). As imagens jornalísticas dos últimos anos possuem a estética do espetáculo. São imagens-espetáculos.

O campo do fotojornalismo, segundo Chiodetto (2008), é complexo e ambíguo. Envereda-se na dicotomia entre o desejo de ser um documento histórico e uma representação conhecidamente instável enquanto signo que atesta a ocorrência dos fatos. O registro fotográfico nesse campo necessita ser entendido como “um atestado comprobatório não apenas de que o fato aconteceu, mas de que o mesmo ocorreu tal qual podemos observar na fotografia publicada no veículo” (CHIODETTO, 2008, p. 3). Além desse jogo de construção e interpretação, a tensão entre a realidade e a ficção se destaca na busca pelo equilíbrio entre informação e plasticidade, já que o fotojornalismo convive lado a lado com as imagens tecnicamente perfeitas e idealizadas da publicidade, títulos, legendas, reportagens e outras imagens.

O concurso/exposição *World Press Photo*¹²⁸ tem sido um espaço do fotojornalismo em que o plástico e o jornalístico são critérios de premiação: “fotos premiadas pela organização tornaram-se ícones da categoria jornalística e influenciaram plasticamente muitos fotógrafos” (QUEIROGA, 2012, p. 56). Dessa forma, o fotojornalista transita pelo campo estético, com a possibilidade de construção de uma imagem “que tenha vida própria em relação à matéria jornalística” (QUEIROGA, 2012, p. 56). Desde o ano de 1955, o prêmio, que se instituiu em um momento de aproximação entre fotojornalismo e artes, tem sido parâmetro mundial de avaliação da imagem jornalística.

Nós existimos para inspirar a compreensão do mundo através do fotojornalismo de qualidade. Nosso arquivo não é somente um registro de mais de meio século de história humana, mas uma vitrine de estilos sucessivos em fotojornalismo (WORLD PRESS PHOTO apud QUEIROGA, 2012, p. 57).

A convivência entre imagens plásticas e jornalísticas, regida também pelo processo editorial, pode alterar o registro inicialmente pensado pelo(a) autor(a) da foto. É o que acontece também com as fotos arquivadas nos bancos de dados, as

¹²⁸ Para informações detalhadas, ver: <https://www.worldpressphoto.org/>.

quais são publicadas em outro contexto. Nesse processo de busca pelo equilíbrio, é possível o surgir de uma “nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade. Mais uma ficção documental” (KOSSOY, 2002, p. 55).

Alguns estudos têm tratado especificamente da ficcionalidade no fotojornalismo. Santos (2009b), em trabalho citado aqui anteriormente, afirma que a ficção no campo do fotojornalismo não é um fim, mas um meio para que o ponto de vista trabalhado na reportagem seja compreendido. Especificamente, a fotoilustração, segundo a autora, não se enquadra aos regimes tradicionais da informação instituída por esse campo. Ao invés de cumprir uma função informacional dos acontecimentos, ela [a fotoilustração] cria uma nova realidade ficcional que explica, comenta e consolida opiniões e juízos sobre os fatos noticiados.

Celso Luiz Figueiredo Bodstein, em sua tese de doutorado, analisa o que classificou como imagens literárias, que “não se constituíam em nome de qualquer senso de representação realista” (BODSTEIN, 2006, p. 14). Para o autor, as imagens garimpadas na imprensa brasileira provocam reações interessantes, por ultrapassarem a objetividade anônima para apresentar inferências autorais. A partir de conteúdos não ligados a verossimilhanças, a fotografia se coloca como narrativa de sua ficcionalidade, conseguindo revelar novas tramas e expandir enredos sociais para além dos limites da pauta jornalística tradicional (BODSTEIN, 2006).

Na mesma direção das imagens literárias, Pereira e Rechenberg (2015) em seu artigo sobre tendências contemporâneas do fotojornalismo de guerra, analisam o que denominam as imagens intuitivas do fotojornalista André Liohn¹²⁹. Conforme apontam, a aspectualidade e a autorreferencialidade são os novos conceitos para a fotografia de imprensa. “Elementos de uma discursividade visual para fora das amarras do referente verdadeiro, ligado fisicamente à imagem” (PEREIRA; RECHENBERG, 2015, p. 14). O desapego da fotografia enquanto documento da verdade.

Em *La opaca transparencia. Entre verdad y representación*, Gayol (2014), baseado nos casos mundiais de manipulação no fotojornalismo¹³⁰, afirma que,

¹²⁹ Fotojornalista brasileiro premiado por seu trabalho na Primavera árabe em 2011. Fotos disponíveis em http://lounge.obviousmag.org/embriguez_artistica/2012/05/o-olhar-de-andre-liohn-sobre-a-guerra.html.

¹³⁰ As *fotos-montagem* de Robert Capa, na Guerra civil da Espanha (1937), e de Joe Rosenthal, em Iwo Jima (1945); a exposição fotográfica de André Zucca sobre a ocupação nazista em Paris, na Segunda Guerra (1986); a publicação da foto do ex-presidente francês, Raymond Poincaré, no cemitério de Verdun (1922); a foto do líder comunista checo, Klement Gottwald, em Praga (1948); a

desde a década de 1970, com a publicação do livro de Knightley¹³¹ sobre o discurso textual e icnográfico dos correspondentes de guerra (da guerra da Criméia, de 1853 a 1856, até a do Vietnã, de 1959 a 1975), “o realismo fotográfico que aparecia como garantia de verdade na reportagem documental e jornalística foi relegada ao plano da ficção¹³²” (GAYOL, 2014, p. 122, tradução nossa). Para o autor, ainda que sigam insistindo na vigência do realismo fotográfico, está claro que a imagem fotográfica documental (jornalística) é uma interpretação da realidade pelos interesses dos donos, editores, chefes de seção dos meios jornalísticos e fotógrafos, segundo o mercado e a política. Essa ideia da interpretação é potencializada, a partir da década de 1980, pela revolução tecnológica digital, que possibilita a manipulação das imagens.

Alguns autores creditam à fotografia digital a perda da credibilidade do fotojornalismo (BODSTEIN, 2006) e até julgam “mortal” a passagem da fotografia analógica à digital (COLO; ESTÈVE; JACOB, 2005 apud PERSICHETTI, 2006). Outros discordam. Rouillé ([2005]/2009) compreende a fotografia digital como um processo de superação de um tempo em que a produção imagética era voltada para o automatismo mecânico e químico. Pereira e Rechenberg (2015) reconhecem a tecnologia digital como marca de novas conceituações e apoio de discursos contra os “cânones” (objetividade, imparcialidade e flagrante) da prática jornalística. Munhoz (2015) se opõe aos que afirmam que a era digital tornou a fotografia sem qualidade e a destituiu da capacidade em dizer a verdade: “talvez este novo momento tecnológico nos sugira novas formas de enxergar e de nos conectarmos à verdade” (MUNHOZ, 2015, p.16). Assim como Munhoz (2015), compreendemos a fotografia como híbrida. “Nem sujeito nem objeto, nem realidade nem ficção, devemos sempre que possível mudar nossa atenção para este híbrido de seres orgânicos, dispositivos tecnológicos e códigos discursivos” (MUNHOZ, 2015, p. 16). Situar a verdade da fotografia entre o real impregnado e a ficção construída. É justamente nesse misto de função e expressão que reside a força da “fotografia ligada à informação”. Dito de outro modo, a fotografia de informação (que

foto do ucraniano Yevgeny Khaldei, em Berlim (1945); as fotos-montagem de Brian Walski, no *Los Angeles Times* (2003), e de Adnan Haij, da agência Reuters (2006).

¹³¹ Em 1975, o jornalista Phillip Knightley publica *The First Casualty: from the Crimea to Vietnam. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, em que acusa os correspondentes de Guerra de forjarem histórias heroicas sobre eles mesmos e de serem construtores de propagandas tendenciosas ao invés de observadores dos acontecimentos (GAYOL, 2014, p. 114).

¹³² El realismo fotográfico que aparecia como garantía de verdade connatural al reportaje documental y periodístico ha sido relegado al plano de la ficción (GAYOL, 2014, p. 122).

compreendemos como sendo foto de imprensa) não deve ser pensada sob a dicotomia verdade analógica/verdade digital ou real/ficção. Ela se encontra no limite entre a verdade/realidade e a cultura/expressão. Expressa uma realidade representada.

Outro estudo que trata da ficção no fotojornalismo é o trabalho de Peres (2013), que tem como *corpus* uma imagem que demonstra a composição da ficção e do real em uma foto de imprensa. Publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 2011, a foto *Touché* (FIG. 29), de Wilton de Sousa Junior, abarca prêmios importantes na área de fotojornalismo - Prêmio Internacional de Jornalismo Rei da Espanha em fotografia, Prêmio Esso de Jornalismo, em 2012, e Prêmio Embratel Imprensa de melhor foto, em 2013 - acreditamos, justamente, por sua composição mista. A foto é do tipo “*parece mas não é*” (assim como a *fotopotoca* do Pelé, FIG. 30), isto é, apresenta-se com forte aparência documental, mas se revela como uma ficção.

FIGURA 29 - Foto *Touché*



Fonte: <http://www.pravdanews.jex.com.br/sao+paulo/dilma+e+touche>.

FIGURA 30 – Fotopotoca 04-51



... e não meter o nariz aonde não for chamado.

Na imagem em que a presidenta Dilma Rousseff parece ser transpassada por uma espada observamos uma captura do real e também uma ilusão de ótica. O fotojornalista que cobria a visita da presidenta à Academia Militar das Agulhas Negras flagra um momento no qual ela se inclina em cumprimento e, pela perspectiva e proximidade com a espada de um cadete, o real vira ilusão. Interessante observarmos que a foto não acompanha a matéria sobre o evento na academia militar. Acaba ilustrando a matéria *Desconfiado de Dilma PMDB faz plano para 2014*, e dessa forma, cumprindo o propósito do fotojornalista Wilton de Sousa de representar as dificuldades políticas pelas quais passava a presidenta. Em entrevista concedida ao jornalista Emílio Coutinho após a premiação, o fotojornalista declarou:

Fui cobrir a Presidente da República, Dilma Rousseff, na cerimônia de entrega de Espadins na Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN) em Resende, no Sul do Estado. Era um momento muito difícil que o governo passava, havia um conflito entre o PT, partido da Presidente, e o PMDB, partido do Vice-Presidente Michel Temer. Eu buscava a imagem que pudesse sintetizar tudo isso (COUTINHO, 2012).

Situando a imagem *Touché* à luz das realidades fotográficas propostas por Kossoy (2002), constatamos, em concordância com Peres (2013), seu caráter de construção fictícia, já que o repórter fotográfico, planejando o processo de construção da segunda realidade, antecipa-se à cena e imagina/constrói o efeito da fotografia. Entretanto, assumimos com Expósito (2004) que a fotografia construída e as imagens que gera, frutos de uma elaborada montagem da cena, não renunciam à forte tradição documental da fotografia e, mais, contribuem para revalorizá-la. “Constrói-se uma ficção e na tomada se condensa o relato” (EXPÓSITO, 2004, p. 1). Em outras palavras, a montagem instantânea e seu fluxo temporal e narrativo determinado marcam o caráter documental da foto. Como nos mostra a imagem *Touché*, a foto construída conjuga elementos que sintetizam o acontecimento, expressam um fato e até condensam aspectos determinados das relações sociais, políticas e econômicas da nossa época (EXPÓSITO, 2004).

Imbroisi (2009), em artigo sobre o caráter ficcional no fotojornalismo brasileiro, afirma que o fotojornalismo atual avança para experimentações que “reformulam ou afetam os formatos convencionais de jornalismo e se transforma em mídia de apresentações de realidades, mas com traços de ficcional e do imaginário social”

(IMBROISI, 2009, p. 15). Esses estudos que vêm discutindo a questão da ficção no fotojornalismo e do limite entre o documental e o representacional corroboram com Howard Becker (2011), o qual afirmava ser o fotojornalismo tudo o que vier (ou for levado) a significar no seu mundo de trabalho. Para ele, assim como a sociologia visual e a fotografia documental, o fotojornalismo é uma maneira de representar a sociedade, portanto é uma construção social cujo significado está ligado ao seu contexto. Essa assertiva vem ao encontro de Martins ([2008]/2019), que considera o fotógrafo e o documentarista (e, por que não, também o fotojornalista) produtores de conhecimento social, já que, “a composição fotográfica é também uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a sociedade” (MARTINS, [2008]/2019, p. 11).

Dito isso, assumimos que o limite entre factual e ficcional é traçado pela diversidade e mistura de gêneros do fotojornalismo: uns mais próximos à categoria da foto-ilustração e outros à da foto jornalística e defendemos as *fotopotocas* como construções sociais, possibilidades de narrativa jornalística, o que discutiremos a seguir.

2.5 O gênero midiático *As Fotopotocas de Zivaldo (FZ)*

As revistas *Fotopotocas de Zivaldo*, além de serem mídias, são consideradas também um tipo de suporte, mais especificamente um suporte convencional (BONINI, 2006). Entre mídia e suporte, de acordo com Bonini (2011), as revistas *Fotopotocas* são um gênero midiático impresso, no sentido do material do seu suporte (papel jornal), e multimodal, no sentido de seus recursos semióticos, ou seja, as *Fotopotocas* são suporte-revista que alocam o gênero. O que nos faz considerá-las um gênero do campo jornalístico? E como, então, podemos descrever a constituição da *fotopotoca* nesse campo, considerando essa problematização do ficcional?

Alguns autores, tais como Bonini (2003) e Buitoni (2011), defendem que a *fotopotoca* é um gênero do jornalismo, especificamente do jornalismo visual. O inventário de Adair Bonini (2003), realizado a partir do levantamento de estudos acadêmicos, manuais de jornalismo e dicionários de comunicação, identifica como gêneros do jornalismo visual a *fotopotoca*, a foto-manchete, a fotorreportagem, a fotolegenda, a tira, o *cartum*, a *charge*, o gráfico, o mapa, a *storyboard*, o infográfico,

a caricatura, o *portrait* (retrato) e a foto de cena. Ao traçar um inventário sobre os gêneros do jornal, Bonini (2003) propõe uma categorização conforme o esboço da organização do jornal (QUADRO 2).

Quadro 2 - Gêneros relacionados ao jornal arrolados nos manuais de estilo, nos dicionários de comunicação e na literatura acadêmica de Comunicação

NA ATIVIDADE JORNALÍSTICA	NO JORNAL		PERIFÉRICOS	
	CENTRAIS	LIVRES		
	PRESOS	AUTÔNOMOS	CONJUGADOS	
* reunião de pauta * pauta * coletiva * entrevista	* <u>carta ao leitor</u> * expediente * cabeçalho * chamada * editorial * foto- manchete * índice	* <u>análise</u> * artigo * nota [suelto, obtuário] * notícia * reportagem * entrevista * enquête * fotorreportagem * foto-legenda * comentário * crítica * resenha * tira * cartum * charge * roteiro * <u>previsão do tempo</u> * carta-consulta * efeméride	* <u>cronologia</u> * gráfico * <u>mapa</u> * perfil * story-board * tabela * errata * fotografia [fotopotoca, <u>portrait, de cena</u>] * ficha técnica * galeria * grade * indicador * <u>cotação</u> * infográfico * lista [questionário, vocabulário, discografia, bibliografia] * lidão * endereço eletrônico * caricatura * referência bibliográfica * <u>endereço</u> * <u>cineminha</u>	* anúncio [teaser, classificados, saia-blusa] * propaganda * <u>aviso</u> * cupom * expressão de opinião * informe publicitário * ensaio * editorial de moda * crônica * <u>horóscopo</u> * teste * <u>folhetim</u> * <u>charada</u> * <u>palavra cruzada</u> * <u>poesia</u> * <u>conto</u> * <u>edital</u> * <u>balancete</u> * <u>receita</u> * <u>ata</u> * <u>apostila</u> * <u>dama</u> * <u>xadrez</u>

Fonte: Bonini (2003, p. 225).

Segundo esse estudo, a *fotopotoca* pertence à categoria dos gêneros centrais livres conjugados, quais sejam aqueles que ocorrem como apêndice dos gêneros centrais livres autônomos: aqueles que, “embora também possam se mesclar, são os que mais comumente acontecem como unidades textuais independentes ou predominantes em um bloco de textos” (BONINI, 2003, p. 221). Exemplificando: entrevistas, reportagens, notícias, resenhas - consideradas gêneros livres autônomos - podem ser acompanhadas por *fotopotocas*, infográficos, caricatura, entre outros, considerados gêneros livres conjugados. A partir dessa divisão entre gêneros autônomos e conjugados, discordamos do autor, ao considerarmos que a *fotopotoca* pode ser tanto conjugada quanto autônoma, acompanhando ou não outras unidades textuais.

Mesmo que estudos teóricos e textos jornalísticos considerem a fotopotoca um gênero do jornalismo e que a enxerguemos como uma possibilidade de narrativa jornalística é preciso que reflitamos mais sobre essa conceituação. O que consideramos jornalismo e o que significa sua função social como parte obrigatória da sua prática profissional? E por fim, onde as FZ se inserem nessa questão.

Jornalismo, segundo Bucci (2008, p. 17-18) é o relato que, guardando um mínimo de compromisso com a verdade factual, visa “a informar os cidadãos sobre o que fazem os outros cidadãos (...). O que define o jornalismo é o fato de que, como relato informativo, ele se dirige ao direito à informação do cidadão”. A partir dessa visão, consideramos que a fotopotoca pode ser um gênero jornalístico quando, além do humor, ela comenta, critica, denuncia, sutilmente informa sobre os acontecimentos. Portanto, cumpre com a função social do jornalismo de abordar os fatos, esclarecendo-os aos cidadãos. Nem todas, porém cumprem com esse objetivo, Algumas, tais como a fotopotoca 04-32 (FIG. 31) provocam somente o riso.

FIGURA 31 – Fotopotoca 04-32



O senhor já achou cinco. O joguinho é de sete erros...

A fusão **humor, fotografia, quadrinhos e imprensa** é descrita nas definições de *fotopotoca* nos textos (teóricos ou jornalísticos) que encontramos, tais como “cartuns fotográficos, caracterizados pela inserção de balões com diálogos humorísticos, de fotos (já publicadas ou não pela imprensa) ou de gravuras antigas” (CAZARIN, 2010, p. 299), entre outros.

Como, então, identificar seu embrião narrativo, característico da foto-flagrante que “reforça sua natureza jornalística”? (BUITONI, 2011, p. 94). A presença do embrião narrativo acontece “quando a imagem dá indícios de uma ação que foi

continuada ou ainda que, pelo menos, sugira a existência de ações que antecedam ou sigam a cena registrada” (BUITONI, 2011, p. 94). Perceber o embrião narrativo é, implicitamente, perceber o passar do tempo. É a narrativa. O embrião narrativo geralmente é encontrado em fotos-flagrantes¹³³ e sua presença reforça a natureza jornalística da imagem (BUITONI, 2011).

A narratividade da *fotopotoca*, assim, é percebida justamente na relação entre o real e a ficção. Se tomarmos como referência a conceituação de Baeza ([2001]/2007) para foto de imprensa - que ele categoriza como as fotos presentes em editoriais de jornais, revistas ou *sites* jornalísticos (excluídos os anúncios publicitários), nas matérias jornalísticas acompanhadas de legendas que a insiram no contexto noticioso, na entrevista ou no evento reportado -, não podemos dizer que a *fotopotoca* é tipicamente uma imagem de imprensa.

Entretanto, ao considerarmos a *fotopotoca* como sendo, em parte, uma fotoilustração que, segundo Santos (2009b), funciona como uma espécie de imagem editorial na qual são expressos interpretações, juízos de valor e julgamentos, afirmamos que as FZ são, portanto, uma espécie de editoriais, dentro do jornalismo opinativo e pertencente à categoria de fotos opinativas/argumentativas as quais, semelhantes às charges, por legendas irônicas, conduzem o leitor à opinião sobre o fotografado (MEDINA; LEANDRO, 1973).

Na contemporaneidade, a Internet, *blogs* independentes e portais jornalísticos (*Estadão*, *G1*, *folhaonline*, entre outros) têm utilizado *fotopotocas*: balões em fotos de políticos e personalidades que estão no foco da notícia. Apresentam textos irreverentes, de cunho opinativo e crítico, acompanhando matérias ou funcionando sozinhas/livres como um gênero do tipo opinativo e crítico. O jornalista Ancelmo Gois, por exemplo, mantém a seção *Fotopotoca* (FIG. 32 e 33¹³⁴) em seu *blog* no portal Globo¹³⁵. O *blog* do jornalista Cláudio Lessa¹³⁶, de 2015 a 2018, comentava e opinava os fatos políticos brasileiros na forma de *fotopotocas* (FIG. 34).

¹³³ Compreendida como o típico flagrante: a foto-surpresa-do-fato, no momento em que ele acontece (MARTINS, 2004).

¹³⁴ <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/fotopotoca-564161.html> e <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/temer-ficou-feliz-com-posse-do-novo-diretor-geral-da-pf.html>.

¹³⁵ <https://oglobo.globo.com/>.

¹³⁶ <http://blogdolessa.com/>.

FIGURA 32 - O presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, “negocia” com o presidente do Senado, Renan Calheiros (03/04/2015)

GOIS DE PAPEL

Fotopotoca

POR ANCELMO GOIS 03/04/2015 14:04



Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/fotopotoca-564161.html>

FIGURA 33 – Lava-Jato: Temer ficou feliz com a posse do novo diretor-geral da PF (22/11/2017)



Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/temer-ficou-feliz-com-posse-do-novo-diretor-geral-da-pf.html>

FIGURA 34 – Será que já posso pedir minha aposentadoria? Afinal, eu nasci há dez mil anos atrás!



Fonte: <http://blogdolessa.com/>

Desde o início desta pesquisa, temos buscado informações e referências bibliográficas sobre *fotopotocas* entre os *sites* científicos e também no *site* de busca *Google*. Em 2015, encontramos na internet¹³⁷ 32 *sites* (diferentes entre si) referentes às *fotopotocas*.

Nesse momento, precisamente, em 16 de setembro de 2019, deparamo-nos com 137 referências¹³⁸ que organizamos em uma planilha¹³⁹, registrando cada endereço eletrônico com sua data de postagem e tipo (relacionado à característica ou propósito principal), a saber: (i) uso jornalístico, (ii) venda de revistas *Fotopotocas de Ziraldo* (FZ), (iii) comentários e citações sobre as *Fotopotocas de Ziraldo* (incluindo imprensa e livros), (iv) uso pedagógico, (v) uso científico (artigos, dissertações, anais, relatórios, atas etc.) e outros usos. Dessa organização, geramos uma tabela sobre a utilização de *fotopotocas* na mídia digital em tempos atuais. Cabe-nos, ainda, esclarecer que, se, por um lado, não consideramos os *sites* repetidos relacionados à venda das revistas FZ, por outro, obviamente, registramos a variedade das *fotopotocas*, mesmo que originadas de mesmos *sites*, com postagens diferentes. Assim, conseguimos um inventário heterogêneo das ocorrências, como se observa na TAB. 1, abaixo:

Tabela 1- O uso da *Fotopotoca* na mídia digital

Tipos de ocorrências	Uso jornalístico	Venda de revista	Comentários. citações sobre FZ	Uso pedagógico e recreativo	Uso científico	Outros usos
Quantidade	74	24	23	03	09	02
%	54,81	17,77	17,03	2,22	6,66	1,48

Nº total de referência: 135

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

No total de 135 registros (dois eram repetidos) na internet, concentrados na década de 2000¹⁴⁰, constatamos que 74 ocorrências, um pouco mais da metade (54,8%), relacionam-se ao uso jornalístico das *fotopotocas*, ou seja, presentes em

¹³⁷ Pesquisa realizada na plataforma *Google.com*.

¹³⁸ Eventualmente, temos encontrado sites que contêm *fotopotocas*, mas não as nomeiam dessa forma. Aparecem sem identificação. Essas não foram consideradas. Exs: <http://brasillimpeza.blogspot.com/2011/12/>, http://100perdao.blogspot.com/2015_07_19_archive.html

¹³⁹ Disponível nos anexos digitalizados em mídia, os quais acompanham o impresso desta pesquisa.

¹⁴⁰ Especificamente, os anos 2003, 2005, 2006, 2007, 2009, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019.

sites de empresas midiáticas ou *blogs* de profissionais da Comunicação. Já comentários e citações relacionadas às *fotopotocas* originais (FZ) aparecem 23 vezes, o que corresponde a 17% do total de aparições. As 09 (referentes a 6,6%) citações relacionadas ao campo científico ocorreram em trabalhos acadêmicos, tais como dissertação, artigo, ata de reunião, anais de congresso, programa analítico, registro de projeto. Quanto ao uso pedagógico/recreativo, computamos 03 ocorrências (referentes a 2,2%). Finalmente, 02 registros (relativos a 1,4%) não se identificaram à tipologia que elaboramos.

Para além da quantidade de ocorrências, algumas citações nos chamaram a atenção, seja pela sua variedade e/ou atualidade, seja pela sua importância na contextualização histórica e, mais ainda, pela possibilidade de continuidade e de aprofundamento investigativo do nosso *corpus*. Entre todas as ocorrências, uma do site *Memória digital da Biblioteca Nacional*¹⁴¹ (FIG. 35), que traz a coluna *Stanislaw Ponte Preta* do Jornal *Última Hora*, edição de 18 de novembro de 1963, noticia a primeira edição do “Livrinho Fotopotocas, um tipo de publicação humorística” e também informa sua origem: “a fórmula de fazer humorismo com fotos reais, colocando na boca do fotografado uma frase engraçada, condizente com sua atitude na foto, faz grande sucesso nos Estados Unidos e na Europa” (PONTE PRETA, 1963, p. 2).

FIGURA 35 - Coluna do Jornal *Última Hora*, 18/11/1963



Fonte: http://memoria.bn.br/pdf/386030/per386030_1963_01315.pdf

Outra, *Portal Imprensa: Jornalismo e comunicação na Web*¹⁴², do jornalista Edson Aran, postada em 10 de junho de 2019, também fornece pistas da procedência das

¹⁴¹ http://memoria.bn.br/pdf/386030/per386030_1963_01315.pdf.

¹⁴² <http://portalimprensa.com.br/imprensa+educa/conteudo/82188/opinio+private+eye+a+imprensa+que+ainda+funciona+por+edson+aran>.

Fotopotocas de Ziraldo ao informar sobre a publicação *Private Eye*¹⁴³, do Reino Unido, que vem publicando sempre uma *fotopotoca* na primeira página, desde o ano de 1963 (FIG. 36) até os anos atuais (FIG. 37).

FIGURA 36 - Capa do *Private Eye*, 28/06/1963

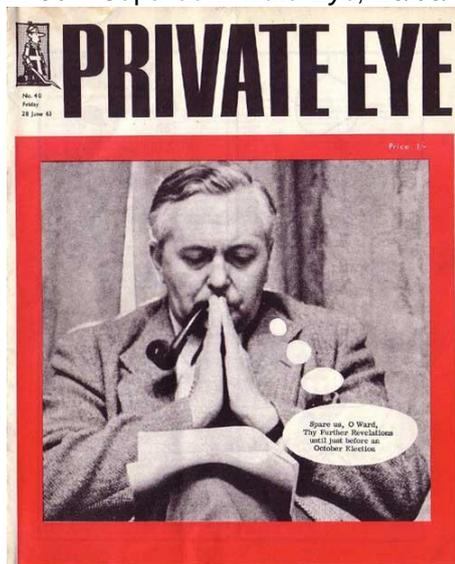


FIGURA 37 - Capa do *Private Eye*, 28/06/2019



Fonte: <https://www.private-eye.co.uk/covers>

Ainda nessa linha de investigação, encontramos o *blog* baiano *A arte na rua*¹⁴⁴, que noticia, em 8 de abril de 2016, uma exposição no sindicato dos médicos (Sindimed) em Salvador, cujos painéis apresentam, entre outras artes, as “Fotomontagens de Ziraldo (as *fotopotocas* da revista *Realidade*) e de Hannah Hoch, fundadora deste tipo de arte” (EXPOSIÇÃO VISUAL DO SINDIMED - BA, 2016, n.p.). Tal notícia colabora para a divulgação das FZ, entretanto, consideramos equivocados seus dados, pois não encontramos relação entre a revista *Realidade* e nosso *corpus*. Além disso, para que fique claro, a artista alemã Hannan Hoch não foi precursora das *fotopotocas* e sim das fotomontagens.

Dentro dos critérios de variedade e atualidade, ainda nos chamaram a atenção três postagens: o *blog* *Textos do Berg*¹⁴⁵, do jornalista Walterson Saldenberg, que revela a produção da edição especial; *O que há de melhor em Fotofofo* (FIG. 38), da revista *Capricho*, em 1986, impressa, mas que, por motivos

¹⁴³ O *Private Eye* é um meio-tabloide de 50 páginas, que satiriza e noticia assuntos atuais, fundado em 1961. A publicação é amplamente reconhecida por suas críticas proeminentes e pela zombaria de figuras públicas. Para conhecer: <https://www.private-eye.co.uk/>.

¹⁴⁴ <http://www.aartenarua.com.br/blog/exposicao-visual-no-sindimed-ba/>.

¹⁴⁵ <https://textosdoberg.wordpress.com/2019/04/19/sujou-a-revista-popular-proibida/>.

políticos, sequer fora distribuída pela editora *Abril*¹⁴⁶. Motivada pelo sucesso das *fotopotocas* que já eram produzidas por Décio Piccinini na revista e ganharam destaque na seção *Fotofocas*, a edição trazia *fotopotocas* de personalidades e figuras públicas, tais como o jogador de futebol Sócrates (FIG. 39) e os políticos Figueiredo, Magalhães Pinto, Delfim Netto, Tancredo (FIG. 40), Sarney, Lula, ACM, Margareth Thatcher, Jânio Quadros (FIG. 41) - o pivô da autocensura -, entre outros. No site do aplicativo *Issuu*¹⁴⁷, encontramos a publicação dos *Guias de programação janeiro 2019 e fevereiro de 2019*¹⁴⁸ do Serviço Social do Comércio (SESC) de São Paulo, cujas páginas 43 e 49 oferecem a oficina *Fotopotocas – A origem dos Memes*. Por último, a postagem *Cinco concursos poloneses para o humor de traço*¹⁴⁹, do ilustrador Marko Ajdaric, que divulga a *Satyrykon 2005 International Exhibition Competition*, na qual, segundo Ajdaric (2005), desde 1980, são premiadas fotografias similares às “nossas *fotopotocas*”.

FIGURA 38 - Capa ed. especial, 1986



Fonte: <https://textosdoberg.wordpress.com/2019/04/19/sujou-a-revista-popular-proibida/>

¹⁴⁶ Apesar de ter sido decidida por Roberto Civita, após a revista ter ganhado o prêmio *Abril de humor* pela seção *Fotofococa*, claramente inspirada nas FZ, a edição especial, por conter 12 *fotopotocas* com o prefeito recém-eleito, Jânio Quadros, teve sua tiragem destruída.

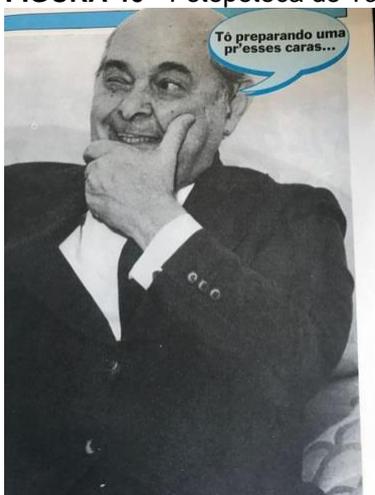
¹⁴⁷ O *Issuu* é um aplicativo digital que funciona como uma biblioteca midiática onde se acessa e se arquiva, gratuitamente, revistas, livros, jornais, *folders*, entre outros.

¹⁴⁸ https://issuu.com/sescsp/docs/issuu_0ba64b22f708d7 e https://issuu.com/sescsp/docs/issuu_ec_fevereiro-2019.

¹⁴⁹ <http://www.universohq.com/noticias/cinco-concursos-poloneses-para-o-humor-de-traco/>.

FIGURA 39 - Fotopotoca de Sócrates

Fonte: <https://textosdoberg.wordpress.com/2019/04/19/sujou-a-revista-popular-proibida/>

FIGURA 40 - Fotopotoca de Tancredo Neves

Fonte: <https://textosdoberg.wordpress.com/2019/04/19/sujou-a-revista-popular-proibida/>

FIGURA 41 - Fotopotoca de Jânio Quadros

Fonte: <https://textosdoberg.wordpress.com/2019/04/19/sujou-a-revista-popular-proibida/>

Em meio a esse levantamento, contudo, algumas postagens intituladas pelo jornalista de *fotopotocas* não correspondiam à configuração do gênero recriado por Ziraldo (fotos de imprensa “montadas”, com falas imaginadas, em balões de HQ, das personagens retratadas), a exemplo da FIG. 42¹⁵⁰, em que a foto é uma montagem com legenda e sem fala, correspondente à personagem Marina Silva. Constatamos esse tipo de situação também em outros *sites* jornalísticos, tais como o *De olho na capital*¹⁵¹, do jornalista César Valente (FIG. 43) e *Postagens e bagagens*¹⁵² (FIG. 44). Inferimos, então, que esses tipos de ocorrências configuram uma confusão entre os gêneros midiáticos *fotopotoca* e *meme*.

FIGURA 42 – Esta é uma espécie de tartaruga rara, que coloca a cabeça para fora de quatro em quatro anos (18/04/2018)



Fonte: <https://claudiolessa.com/?cat=817>.

FIGURA 43 – O ministro e seus papagaios de pirata (14/05/2013, foto de Neiva Daltroso/Secom)



Fonte: <http://www.deolhonacapital.com.br/2013/05/14/12474/>.

¹⁵⁰ <https://claudiolessa.com/?cat=817>.

¹⁵¹ <http://www.deolhonacapital.com.br/2013/05/14/12474/>.

¹⁵² <http://postagensbagagens.blogspot.com/2011/04/05-fotopotocas-de-abril-01.html>.

FIGURA 44 - Fuga não! Apenas uma ligeira ESCapada (05/4/2011)



Fonte: <http://postagensebagagens.blogspot.com/2011/04/05-fotopotocas-de-abril-01.html>.

O que todas essas informações nos mostram? As *fotopotocas* funcionam sociocomunicativamente de maneira semelhante ao gênero de linguagem *memes*, produzido de modo frequente atualmente na Internet e nas redes sociais. Internautas têm, nas redes sociais, em especial no *Facebook*, *WhatsApp* e *Instagram*, criado, curtido e compartilhado *memes* que, assim como as *fotopotocas*, são constituídos também de fotos e de falas/pensamentos atribuídos às suas personagens, com claro propósito de, pelo efeito de humor, comentar temas e criticar personalidades ou simplesmente fazer rir. Apesar de usar com frequência a fórmula do Ziraldo - fotos de imprensa acompanhadas de balões - os *memes* atuais também são constituídos por ilustrações (generalizadas, como a de um gatinho ou específicas, como a do gato Tom do desenho animado).

A internet nem existia quando Ziraldo inaugurou no *O Cruzeiro* a seção Fotopotocas, que depois virou revista. Em forma gráfica, as fotopotocas eram as memes analógicas. Ziraldo não sabia disso, mas a fórmula de descontextualizar uma imagem e nela aplicar uma dose de humor ou gozação transformaria milhões de internautas em cartunistas digitais (BQVMANCHETE¹⁵³, 2018, n.p.).

Para além da semelhança com gêneros de linguagem atuais, chama-nos a atenção o fato de que, muito antes dos *memes*, as *fotopotocas* se apresentam como possíveis marcas de um discurso foto jornalístico já constituído, que busca na fotografia o testemunho do acontecimento, a “representação realista” (BUITONI, 2011, p. 49), em uma conjuntura informativa, funcionando como documento

¹⁵³ Blog jornalístico denominado *Paniscumovum*, o *blog* que virou Manchete.

iconográfico sobre uma “realidade”, testemunho que contém evidências, indícios sobre algo (KOSSOY, 2007). Dito isso, discordamos da questão proposta por Dubois (2017) do corte da ligação visceral entre a imagem e o mundo. Embora sabendo que o autor francês tratava da tecnologia digital, visamos às fotopotocas contemporâneas para defendermos a validade das FZ em seu caráter indicial, pela conexão material que mantêm com o mundo. Exemplificamos: Na fotopotoca 02-40 (FIG. 45), o que vemos é o próprio Juscelino Kubischek “tomando uma dura” de um militar que dele solicita documentos. É nisso que reside o engraçado.

FIGURA 45 - Fotopotoca 02-40



Os documentos...

Sabemos que é apenas uma foto, “mera ficção”, mas o fato de a entendermos assim, como a própria coisa, como “JK em carne e osso”, que a descontextualização que se dá a partir do balão se torna mais risível.

O fato de a imagem ser o próprio JK indicialmente captado pela câmera fotográfica, ou seja, não ser um desenho, nos leva a seguinte questão: Por que o Ziraldo, desenhista, chargista, cartunista e caricaturista, se priva de desenhar para usar fotos? Parece-nos, pela “ligação visceral” que existe nela, subvertida, caso a caso, na relação da fotografia com o verbal.

Vimos, neste capítulo, que a relação entre fotografia e fotojornalismo é construída em um imbricamento entre ficção e realidade. O cruzamento funciona

como uma rotatória na qual percorremos continuamente ambos os lados. Por isso, o diálogo entre os campos e os gêneros não é dicotômico, mas circular. A *fotopotoca* se constrói a partir da impregnação da realidade e da construção da ficção na descontextualização entre a fotografia e o verbal. De acordo com Faria (2018), compreendemos que a heterogeneidade e, portanto, o hibridismo¹⁵⁴ de narrativas discursivas e de formas genéricas permitidas pela multimodalidade contribui para a construção da interdiscursividade e da intergenericidade nas *Fotopotocas*.

Em suma, as *Fotopotocas do Ziraldo* se constituem como um tipo de gênero de linguagem multimodal midiático híbrido, cuja constituição e funcionamento serão discutidos nos capítulos seguintes.

¹⁵⁴ Percebido como a incorporação de outros recursos semióticos (FARIA, 2018) ou mistura entre gêneros (BAKHTIN, [1953]/2003).

PARTE II: ANÁLISES



Fotopotoca 03-44

Como já foi dito, esta pesquisa buscou responder às seguintes perguntas: o que é a *fotopotoca* de Ziraldo? Por qual(is) campo(s)¹⁵⁵ ela transita? Quais elementos de linguagem, textos e discursos são recorrentes, e qual é seu propósito comunicativo?

Os gêneros são produzidos e usados nas práticas sociais, para atender às nossas necessidades de comunicação com o outro (VAN LEEUWENN, 2005). **A prática social midiática – revista ilustrada – produz o gênero de linguagem midiático e multimodal *fotopotoca*, cujos discursos são construídos em um atravessamento dos campos do fotojornalismo e do humor.**

As *Fotopotocas de Ziraldo* (FZ) são, então, um gênero de linguagem multimodal situado¹⁵⁶, porque é específico da rede de práticas de humor no (foto) jornalismo construída a partir dos pré-gêneros¹⁵⁷ narrativa e argumentação, como analisaremos adiante. Nossa análise abrange 317 *fotopotocas*, sendo: 78 na edição um, 79 na edição dois e 80 em cada edição três e quatro. Importa ressaltarmos que consideramos apenas as *fotopotocas* originais, sem repetição (como acontece com as *fotopotocas* das contracapas), ou seja, as repetidas não foram contadas como unidades originais e separadas.

¹⁵⁵ Entendido como palco de lutas e relações de poder, além de microcosmo social dotado de leis específicas, cada campo está ligado a determinados capitais quando se constitui como espaço no qual os capitais são movimentados, valorizados, legitimados (BOURDIEU, 1989).

¹⁵⁶ Compreendido como “um tipo de linguagem usado na *performance* de uma prática social particular” (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, [1999]/2001, p. 56, tradução nossa). No original: A genre is a type of language used in the performance of a particular social practice (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, [1999]/2001, p. 56).

¹⁵⁷ Entendidos, segundo Resende e Ramalho (2006), como categorias abstratas transcendentais às redes particulares de práticas sociais que contribuem para a composição de diversos gêneros situados.

CAPÍTULO 1 - DA PRODUÇÃO

No Brasil, a *fotopotoca* surge no jornalismo da revista *O Cruzeiro*, especificamente no período Bossa Nova¹⁵⁸, marcado por experiências gráficas e inovações visuais que enfatizavam as ilustrações e fotos (GAVA, 2006). Na revista, a seção de humor *Fotofofoca*¹⁵⁹ (conforme já visto, à página 79, na FIG. 8 do capítulo 1, parte I, *Gênero de linguagem*) é lançada pelo jornalista/cartunista Ziraldo. A ideia ultrapassa as páginas da revista *O Cruzeiro*, e Ziraldo a transforma nas *Fotopotocas*, revistas independentes no formato de 13,5x20,5 cm, com cerca de 80 piadas visuais cada, publicadas em 14 edições, lançadas em 1963. Misturando fotografia com balões de HQ e piada, em épocas de pré-ditadura, Ziraldo reinventa¹⁶⁰ um tipo de humor fotográfico, em que fotos de imprensa de pessoas públicas – artistas de cinema e, principalmente, políticos – e fotogramas de cinema recebiam uma legenda¹⁶¹ em formato de “balões” de HQ. A legenda¹⁶² transgredia o contexto original, reinventando divertidos (e debochados) contextos, no início dos anos 60.

Em 1961, Jânio Quadros ocupa a presidência do Brasil, tendo como vice João Goulart (Jango), ex-ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, que mantinha, junto aos sindicatos e sindicalistas, um apoio paternal, sendo considerado o “novo pai dos pobres” e da esperança. Após sete meses na presidência, entre arroubos demagógicos e nacionalistas, abalado pela desestabilização comandada por Carlos Lacerda, governador do Rio de Janeiro, Quadros renuncia ao cargo. Seu vice, Jango, que estava na China, é impedido de tomar posse pelo movimento anticomunista dos ministros militares, apoiados pelo presidente da Câmara, deputado Ranieri Mazili. Apesar de a maioria dos deputados ser contra o veto a

¹⁵⁸ O período Bossa Nova da revista *O Cruzeiro*, compreendido entre 1958 a 1962, destacava também o humorismo. A revista chegou a ter sete itens de humor em um mesmo número (GAVA, 2006).

¹⁵⁹ Há registros da seção até fevereiro de 1964.

¹⁶⁰ Em entrevista para esta pesquisa, Pinto [Ziraldo] (2015) conta que trouxe a ideia da fotopotoca dos Estados Unidos, o que também foi dito por outras fontes (cf. figuras. 36 e 37, no cap. 2).

¹⁶¹ Assim a coluna *De homem para homem*, do Jornal *Correio da Manhã*, referia-se, em 24/11/1963, aos textos dos balões inseridos nas fotos (COSTA, 2013).

¹⁶² Embora aqui nos remetamos ao conceito de legenda adotado pelo fotojornalismo como o elo entre a imagem e a sua situação espacial e temporal, o direcionamento e o cerceamento da leitura e da interpretação da foto, o que conota e atribui significados à imagem (VESTERGAARD; SCHRODER, 2004; BENJAMIN, [1931]/1987; BARTHES, ([1980]/1984); BUITONI, 2011; CHIODETTO, 2008), compreendemos, nesta pesquisa, a legenda no contexto das fotopotocas não com a função barthesiana de ancoragem, mas como recurso semiótico dentro da construção de um gênero de linguagem multimodal.

Goulart e da mobilização popular nas ruas, liderada por Brizola, os militares ameaçam fechar o Congresso. Em conciliação promovida por lideranças políticas (entre elas, Tancredo Neves), Goulart assume o governo federal em um regime Parlamentarista. O presidente Goulart, um latifundiário, mas também um humanista e social democrata, assusta as elites econômicas com sua proposta de reformas de base.

Em um cenário de TV incipiente, de imprensa regionalizada e de um povo despolitizado, sem acesso às informações, o confronto vai para as ruas. De um lado, o governo, os nacionalistas, a esquerda, os sindicatos e a força do povo. De outro, as elites econômicas, a direita, a Igreja e o capital estrangeiro. A classe média se mantinha no meio, pendendo para a direita (CHIAVENATO, 1994). A imprensa se constituía no principal portador da mensagem contra a permanência de Goulart no poder.

Os jornais *O Globo* e *O Estado de São Paulo*, desde o início, opuseram-se à posse de João Goulart. Os editoriais de primeira página, a favor da tomada de poder pelos militares, do *Jornal do Brasil* (29/03/1964) e do *Correio da Manhã* (*Basta*, em 31/03 e *Fora*, em 01/04/1964) tiveram grande repercussão junto à opinião pública (ABREU, s/d; CHIAVENATO, 1994).

Das 19 primeiras páginas e capas de jornais e de revistas de cinco estados brasileiros¹⁶³, publicadas no princípio de abril de 1964, apenas 15,78% (correspondente a três¹⁶⁴ veículos jornalísticos) se manifestaram contra o golpe e a grande maioria, 84,21% (correspondentes a 19 veículos jornalísticos), “em diferentes tons, desfraldaram a bandeira golpista” (MAGALHÃES, 2014, p.1), isto é, o tom do comportamento do jornalismo brasileiro foi propagandista. A grande imprensa do Brasil disse sim à tomada de poder pelos militares, ao golpe que aconteceria em 1964. É nesse cenário que surgem as *fotopotocas*.

As FZ surgiram como uma coluna e se transformaram em uma revista de humor. Elas mesmas, nos seus editoriais¹⁶⁵, definem-se como práticas do humor:

(...) Hoje, esta forma de humor¹⁶⁶ é sucesso na imprensa do mundo inteiro (FOTOPOTOCAS, ed. 1, 1963); O efeito é simples: pode ser uma

¹⁶³ Pesquisa realizada pelo jornalista Mário Magalhães (2014) na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no *Google News Newspaper Archive*, em sites e versões impressas de jornais e em *blogs* e outros sites da Internet.

¹⁶⁴ Jornais *Última Hora*, *A Noite* e *Diário Carioca*.

¹⁶⁵ Das 12 revistas, apenas as edições 1, 2, 4 e 6 trazem editorial.

gargalhada, um sorriso¹⁶⁷, um esgar. Ou a sua total indiferença. A nossa graça (FOTOPOTOCAS, ed. 2, 1963); O êxito deste gênero de humor¹⁶⁸ no Brasil é muito fácil de explicar. É que o brasileiro, embora muitos digam que ele seja um triste, na verdade é um terrível “gozador”. E, muitas vezes, entre uma amizade e uma boa piada, em cima da hora, o brasileiro acaba ficando com a boa piada. E nós esperamos que neste livrinho número quatro ele encontre, pelo menos, oitenta boas piadas¹⁶⁹ e continue sempre amigo nosso do peito (FOTOPOTOCAS, ed. 4, 1964).

Denominado pela imprensa como um tipo de humor gráfico (...) livretos, revistinhas com piadas visuais¹⁷⁰ (CHAVES, 2013; LOPES, 2016, entre outros), no campo científico, o gênero *fotopotoca* “consiste de uma fotografia com balões de diálogo humorísticos” (DUTRA, 2003, p. 116), em que o humor é criado pela alteração do contexto original da fotografia.

A graça nas FZ é produzida tanto nos processos verbais, por meio dos balõezinhos (Cf. a GDV) quanto na produção fotográfica. A composição da foto, construída pelo ponto de vista do fotógrafo, efeito de perspectiva, profundidade, cortes e closes do enquadramento e/ou pela pose do representado, produzindo a piada, também contribuem para o riso. Exemplos disso são a fotopotoca 03-77 (FIG. 46), em que o governador baiano, Juracy Magalhães, parece estar mexendo no queixo do governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, como os adultos brincam com os bebês, e a fotopotoca 02-54 (FIG. 47), em que o presidente Kennedy parece estar palitando os dentes com a haste dos óculos.

FIGURA 46 - Fotopotoca 03-77



Bilu, Bilu, Bilu

¹⁶⁶ Grifo nosso.

¹⁶⁷ Grifo nosso.

¹⁶⁸ Grifo nosso.

¹⁶⁹ Grifo nosso.

¹⁷⁰ Grifo nosso.

FIGURA 47 - Fotopotoca 02-54*Servem o jantar e se esquecem do palito*

Há, ainda, as fotopotocas 03-68 (FIG. 48), em que o jogador de futebol, Nilton Santos, com duas chuteiras nos ouvidos, como se fossem rádios, já sugere a piada e a 02-27 (FIG. 49), a qual mostra dois homens (um deles parece ser o Carlos Lacerda) em um abraço que se assemelha a uma atitude homoafetiva.

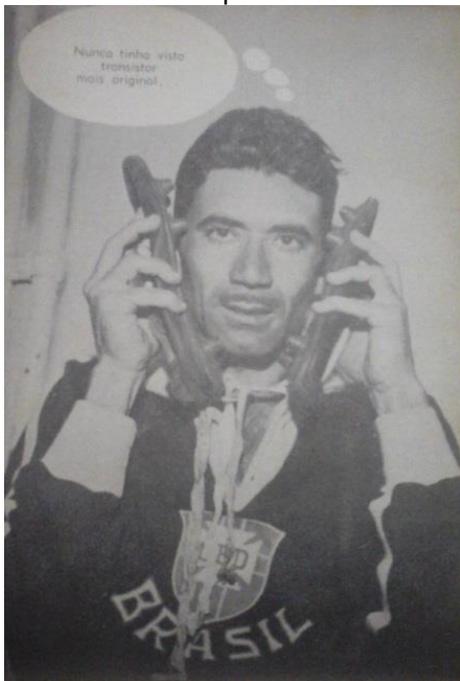
FIGURA 48 - Fotopotoca 03-68*Nunca tinha visto transistor mais original...*

FIGURA 49 - Fotopotoca 02-27



Que saudades meu amor!

Outros exemplos poderiam ser trazidos. É inegável, portanto, a recorrência do humor no gênero FZ. Como, então, analisarmos essa recorrência?

CAPÍTULO 2 - DA RECORRÊNCIA MULTIMODAL HUMORÍSTICA

Em sua obra *Humor, língua e discurso*, Possenti (2010) defende que o humor pode ser considerado um campo, em função de vários elementos que o atravessam: numerosos assuntos tratados; diversidade de gêneros discursivos; a não pretensão a um caráter utilitário ou realista; a divisão entre manifestações eruditas e populares; questões de autoria, eventos e mídias.

Consideramos, então, a *fotopotoca* como pertencente ao campo discursivo do humor, a partir do seu lugar de produção (publicação do tipo revista) e da profissionalização dos seus praticantes (humorista, cartunista, chargista) de fala (POSSENTI, 2010). Por isso, propomos analisar, neste momento, a relação entre os campos do jornalismo e do humor.

O que é o humor? Não pretendemos, aqui, fazer uma ontologia do riso e do risível ou abordar suas teorias, tampouco nos aprofundarmos em investigações para diferenciar, classificar e analisar os tipos, formas e objetivos do humor¹⁷¹, pois são temas [o riso e o risível] abordados pela tradição retórica, literária e estilística, estudados também pela filosofia e psicologia, difíceis aos estudos do texto e do discurso, cujos conceitos e análises escorregadios levam a possíveis imprecisões argumentativas (CHARAUDEAU, 2006; VALE, 2013). Mas, já que objetivamos configurar o funcionamento do gênero FZ, cuja constituição tem a piada¹⁷² como um dos elementos relativamente estáveis, necessitamos, ainda, considerar estudos anteriores cujos pressupostos e conceitos nos auxiliem.

Segundo Luana Ferraz, em dissertação que apresenta os principais estudos retóricos sobre o riso e o risível, há uma sobreposição de termos, tais como zombaria, humor, ironia, sátira, farsa, grotesco e ridículo, o que provoca dúvidas quanto à denominação do objeto do riso (FERRAZ, 2015).

O pensador Quintiliano indica três possíveis locais para se encontrar o objeto do riso: “em nós, nos outros e nos elementos neutros”, que dizem respeito à “proferição de algo absurdo-contrário à lógica – enunciação de uma impossibilidade”

¹⁷¹ Para esse propósito, consultar: *O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão* (TRAVAGLIA, 1992); *Um estudo de “frases engraçadas” que versam sobre bebida: Construção de sentido e ethos* (TRENTIN, 2012).

¹⁷² Para que não seja confundido com o campo humor, usaremos, a partir daqui, o vocábulo piada como o gênero humorístico constituinte das FZ. Sabemos que ao aprofundarmos nossa análise, esse vocábulo será especificado.

(FREIRE, 2010, p. 58). Alguns consideram que, onde houver mensagens (atos, palavras escritas ou ditas, imagens, músicas etc.) intencionadas a provocar o riso, aí há o humor (BREMNER; ROODENBURG, 2000). Outros, como o linguista Victor Raskin, defendem que a capacidade de afirmar se um texto é engraçado (ou não) vem da competência do falante. Em sua obra, *Semantic Mechanisms of Humor*, de 1985, o linguista russo traça alguns elementos presentes no ato humorístico: *performance*, competência, falante e ouvinte, estímulo e experiência. Em sua Teoria de *Script Semântico do Humor* (SSTH), demonstra que a risada pode acontecer na combinação de *scripts* em sentenças, compreendendo *script* em um sentido amplo como uma “estrutura cognitiva internalizada pelo falante que fornece a ele informações sobre como as coisas são feitas, organizadas, etc.” (BARRETO, 2013, p. 6). Para Raskin (1985), o léxico armazena uma quantidade de informação contextual que é acessada no processamento de sentenças. Nas possibilidades de combinação entre *scripts* lexicais ou não lexicais se encontra o humor e a risada. Na FIG. 50, a *fotopotoca* 02-40 nos serve de exemplo: o humor se encontra justamente na combinação do *script* lexical e não lexical, a partir da informação contextual:

FIGURA 50 - Fotopotoca 02-40



Os documentos...

Os militares, naquela época, amedrontavam, revistando e pedindo documentos constantemente a quem quer que fosse. Conseqüentemente, a piada surge da

possibilidade imprevisível de até o presidente JK não escapar da revista do militar. O criador¹⁷³ da *fotopotoca* no Brasil, o humorista¹⁷⁴ Ziraldo Alves Pinto, por exemplo, em artigo *Ninguém entende de humor*, na revista de cultura *Vozes*, acata “o nome já generalizado de humorismo” para toda a atividade ligada à arte de fazer rir (PINTO [ZIRALDO], 1970, p. 35). Compreendemos a opinião de Charaudeau (2006) sobre a impossibilidade de se garantir o riso sobre o feito humorístico, entretanto, tomamos como princípio: “desde que as históricas cômicas são feitas para tal, presumimos que elas fazem rir”¹⁷⁵ (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 13 apud VALE, 2013, p. 37, tradução nossa).

No caso das FZ, a intertextualidade se relaciona diretamente à finalidade de fazer rir. Assim, chegamos ao mais visível intento comunicativo das *Fotopotocas de Ziraldo*. Pelo viés da função do gênero (SS) e também do propósito comunicativo, em um primeiro olhar, localizamos na *fotopotoca* o propósito de fazer graça. Entretanto, dentro da prática social revista, a *fotopotoca* também comenta os acontecimentos. Dito de outro modo, em um primeiro contato, as FZ pretendem fazer rir. Isso é confirmado, inclusive, nos seus editoriais que se autointitulam “piadas visuais”. Entretanto, a partir do riso, elas podem alcançar também os propósitos de argumentar, criticar, instigar o pensar. Mas não todas, ou seja, coexistem nas revistas FZ aquelas em que o riso vale por si só, portanto esvaziado de outro propósito, conforme exemplificado na fotopotoca 02-54 (FIG.51). Então, nem todas as FZ usam o riso jornalisticamente para provocar críticas, reflexões ou carregar opiniões ou argumentos sobre os acontecimentos, apesar de todas pretenderem fazer rir.

Então, o gênero de linguagem *Fotopotocas de Ziraldo* se configura totalmente pelo propósito comunicativo e função primeiras¹⁷⁶ de *fazer rir*. Mas, também, podem propor o criticar e opinar sobre algum acontecimento/fato; sugerindo ao observador um outro ponto de vista e ao participante representado outras intenções das que são obviamente descritas pelas próprias imagens.

¹⁷³ Essa autoria é contestada por Marcelo Madureira, do *Casseta & Planeta*, que atribui ao Barão de Itararé a criação das “fotopotocas (fotomontagens de efeito caricatural)”, em matéria *O humor libertário do Barão*, da edição 9, de outubro de 2005, do *Jornal da UFRJ* (BALDEZ, 2005).

¹⁷⁴ Profissionalmente contratado pelos veículos de comunicação para criar charges, ilustrações, seções e quadros de humor nas revistas e jornais. Reconhecido como um profissional das artes gráficas, do jornalismo e do humor.

¹⁷⁵ *Lorsque des histoires comiques sont données pour telles, nous présumons qu'elles font rire* (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 13 apud VALE, 2013, p. 37).

¹⁷⁶ No sentido do que é primeiramente visto.

FIGURA 51 - Fotopotoca 02-54



Servem o jantar e se esquecem do palito

Já vimos no capítulo 1 da parte I, *Gênero de linguagem*, que as FZ são formadas por gêneros intrinsecamente relacionados (intergenericidade), fotografia de imprensa e piada, construídos por processos retóricos, chamados por Fairclough ([1992]/2001) e Bhatia (2009) de subgêneros, quais sejam, a representação e a narração.

A partir de uma narrativa inventada¹⁷⁷, constatamos, nas FZ, a representação multimodal de um evento e a argumentação sobre o próprio evento e/ou contexto em que ele ocorreu. A narrativa é construída pelo diálogo engendrado pelos balões nas fotos que, por sua vez, descrevem acontecimentos. Nesse ponto, nosso *corpus* vem ao encontro de Motta-Roth e Hendges (2010), para quem as modalidades retóricas, tradicionalmente associadas ao texto verbal, podem também ser construídas pelo sistema semiótico não verbal dentro de um gênero multimodal. A modalidade argumentativa acontece pelo não dito da ironia, em que o desencontro entre a imagem e o texto funciona não somente com o propósito do fazer rir, mas também como crítica.

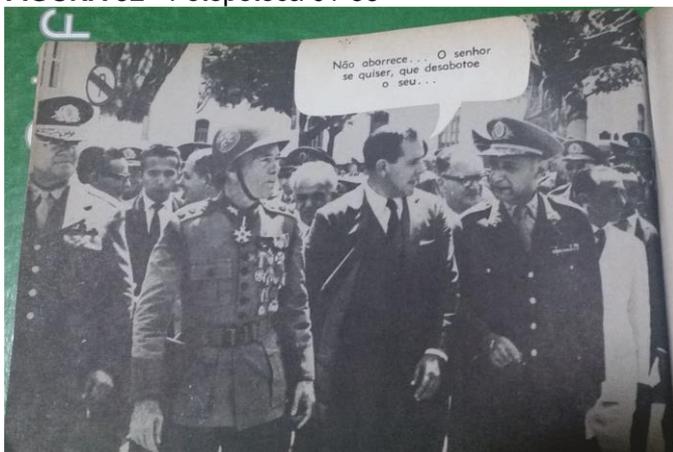
As FZ, portanto, que também visam ao fazer rir, são gêneros discursivos humorísticos. Possuem ainda as duas condições imprescindíveis à caracterização de uma piada, tal como apontadas por Raskin (1985, p. 99, tradução nossa): “i) o texto é compatível, totalmente ou em parte, com dois *scripts* diferentes; ii) os dois *scripts* com os quais o texto é compatível são opostos”¹⁷⁸. Explicamos: as

¹⁷⁷ Relação entre ficção e realidade já discutida no capítulo 2, parte II, *Gênero midiático*.

¹⁷⁸ A text can be characterized as a single-joke-carrying text if both of the conditions in are satisfied. i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts; ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite (RASKIN, 1985, p. 99).

fotopotocas estudadas apresentam *scripts* relacionados às oposições básicas listadas por Raskin (1985): real vs. não real, normal vs. anormal e possível vs. impossível. Lembrando que podem surgir de lexicais e também de não lexicais, inferimos como *scripts*, de um lado, a imagem da fotografia e, de outro, o texto verbal do participante representado. O riso é provocado justamente pelo desencontro paradoxal entre eles. Exemplo disso encontramos na *fotopotoca* 01-56 (FIG. 52), o *script* da situação real/normal: o político João Goulart caminha entre dois militares, seu paletó desabotoado contrasta com as fardas abotoadas dos generais. O *script* não real/anormal é dado pela fala de Goulart dirigida ao militar: *Não aborrece... O senhor se quiser que desabote o seu...*

FIGURA 52 - Fotopotoca 01-56



Não aborrece... O senhor se quiser que desabote o seu...

É preciso que o paradoxo entre os *scripts*¹⁷⁹ seja suficientemente surpreendente ou inesperado, claro ou compreensível para uma determinada audiência. Caso contrário, a tensão entre os *scripts*, necessária para a comicidade, não será criada (BARRETO, 2013). Exemplificando: Na *fotopotoca* 04-70 (FIG. 53), no contexto de uma mesa de refeição, dois *scripts* se antagonizam: de um lado, o real/possível: um homem (secretário?) entrega ou recebe o fone do aparelho telefônico ao/do presidente JK. De outro, o irreal /impossível: o presidente recusa o fone do aparelho telefônico, dizendo: *Muito obrigado, telefone eu não como*. A discrepância entre o atender e o comer um aparelho telefônico é que vai dar o gatilho para o riso.

¹⁷⁹ Por uma questão de opção teórica, a autora usa o termo *frame* no lugar de *script*. Optamos por manter *script* também por uma questão de adesão teórica.

FIGURA 53 - Fotopotoca 04-70



Muito obrigado, telefone eu não como

Mas o humor existe só para fazer rir? Alinhamo-nos a Charaudeau (2006, p. 21-22, tradução nossa), ao dizer que o humor é “uma maneira de dizer no interior de diversas situações, um ato de enunciação com fins estratégicos para fazer de seu interlocutor um cúmplice”¹⁸⁰. O humor, opinativo e argumentativo, por natureza, quebra a rotina, desfaz o previsível e desarma visões totalitárias, porque ele

é uma espécie de arma de denúncia (...) uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios (TRAVAGLIA, 1990, p. 55).

O humor, assim, é um expediente argumentativo importante necessário a qualquer orador (ARISTÓTELES, 2005; PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA¹⁸¹, 1996; CARMELINO, 2012). Carmelino (2012, p. 41) afirma que, “em muitas ações retóricas, o humor é extremamente relevante: pode não só despertar interesse, mas, também, prolongar a atenção, excitar ou acalmar as emoções, orientar o pensamento e guiar ações”. **No caso das *Fotopotocas de Ziraldo*, a piada que as constitui acontece por meio da descontextualização da foto e sua articulação com as falas nos balões. É essa articulação que dá o tom humorístico.** Todavia, de que tipo de humor estamos tratando nas *Fotopotocas de Ziraldo*?

¹⁸⁰ Il est plutôt une certaine manière de dire à l'intérieur de ces diverses situations, un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice (CHARAUDEAU, 2006, p. 21-22).

¹⁸¹ Os autores tratam o humor como cômico.

Para Vale (2013), a existência de gêneros cômicos (comédia, farsa, mimo), satíricos (epigramas e sátiras) ou humorísticos (bufonaria e latrinálias), desde a antiguidade, aponta para um discurso específico ligado ao riso, proporcionando certa leitura e certos efeitos de sentido ligados à visada do fazer rir.

De acordo com Ivane Laurete Perotti, em dissertação de 1995 – *Uma tipologia do discurso de humor* – a partir de uma abordagem linguística sobre suas causas, existem 10 tipos de humor: racista, sexista, ecológico, futebolístico, contraideológico, sociológico, sociopolítico, político, sociolinguístico e epilinguístico.

Dentre esses tipos, constatamos a ausência de uma categoria para identificar a piada que especificamente se referia ao corpo dos participantes representados. Notamos que as ocorrências quanto às características físicas das pessoas se destacavam e, mesmo que pudessem ser incluídas na categoria de gênero social, consideramos importante destacar como uma categoria à parte. Dessa forma, adicionamos ao rol dos tipos de humor a categoria “*Corpo*”. Embora a autora tenha privilegiado no seu trabalho os enunciados verbais, propomos aqui uma aplicação ao texto multimodal.

O *humor racista* abrange textos cujos temas se relacionam “ao preconceito racial, à condição de nacionalidade portuguesa, à condição da negritude” (PEROTTI, 1995, p. 48). A *fotopotoca* 04-57¹⁸² (FIG. 54) mostra um homem negro sendo atacado por um cachorro e o policial que segura o cão inverte a ação de ataque, mandando o homem largar o animal, sugerindo, assim, que o cachorro é mais importante do que o homem negro. Aqui, parece-nos que a autora não diferencia raça e etnia, considerando-as como um tipo único de humor, por isso iremos trabalhar na perspectiva ***humor étnico-racista***.

¹⁸² O fotojornalista Bill Hudson registra a brutalidade policial contra manifestantes pacíficos na manifestação pelos Direitos Civis, em Birmingham (uma das cidades mais divididas racialmente nos EUA à época). Fotografia de 04/05/1963.

FIGURA 54 - Fotopotoca 04-57 - Humor racista



Larga o meu cachorro!

O *humor sexista* abrange “situações relativas ao sexo, à prática sexual, ao comportamento homossexual” (PEROTTI, 1995, p. 48). Considerando que “as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes são constituídas como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero (BUTLER, 2016, p. 244), optamos por substituir a denominação “sexista” por **humor de gênero social**. Contemporaneamente, a noção de gênero engloba o marcador sexo, do ponto de vista biológico, histórico e cultural. Para exemplificar esse tipo de humor, apresentamos as *fotopotocas* 02-31 (FIG. 55) e 03-53¹⁸³ (FIG. 56). Na primeira, o presidente JK está descendo do carro e comenta sobre um “morenã” (alguma morena que passou ou o homem morenã que está abrindo a porta). A outra (03-53) insinua que um homem foi chamado de homossexual (ou algum sinônimo) por uma mulher, devido à sua pose “delicada”. Em ambas, o foco da piada é o gênero social.

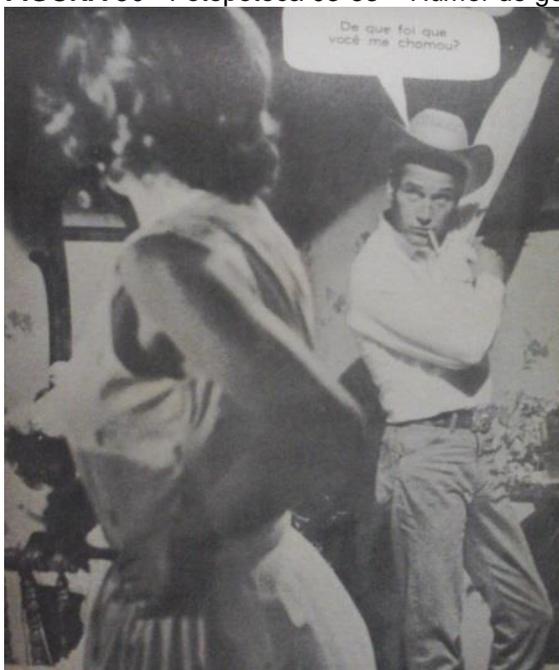
¹⁸³ Paul Newman em cena do filme *Hud* (*O indomado*), de 1963.

FIGURA 55 - Fotopotoca 02-31 – Humor de gênero



Rapaz... que morenãõ

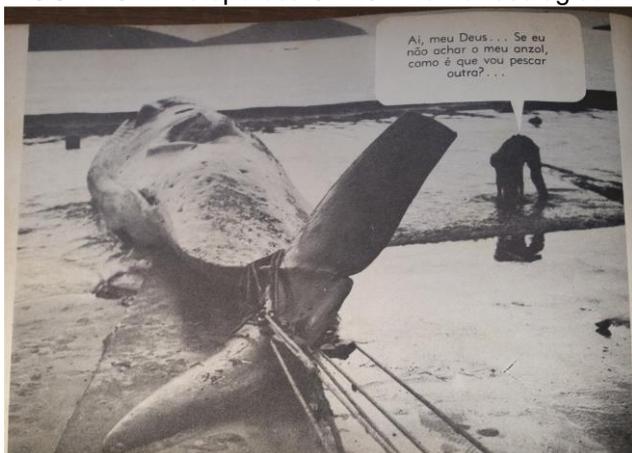
FIGURA 56 - Fotopotoca 03-53 – Humor de gênero



De que foi que você me chamou?

O *humor ecológico* se faz presente em “textos/imagens acerca da destruição do meio ambiente” (PEROTTI, 1995, p. 60), criticando a inexistência de políticas de preservação ecológica, exemplificado pelas charges de desastres ecológicos, como é o caso da *fotopotoca*. 01-28 (FIG. 57), que mostra uma baleia encalhada, insinuando que ela foi capturada por um pescador que procura o seu anzol que a físgou.

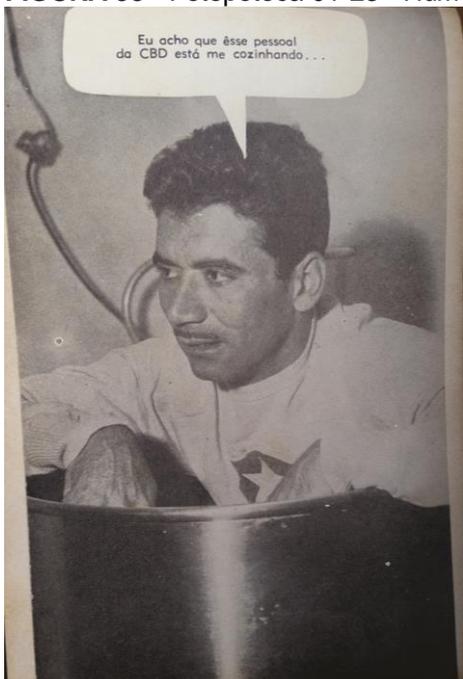
FIGURA 57 - Fotopotoca 01-28 - Humor ecológico



Ai, meu Deus se eu não achar meu anzol como é que vou pescar outra?

O *humor futebolístico* se refere a textos que focam na administração e prática do esporte brasileiro, conforme exemplificado nas FIG. 58 e 59, que apresentam, respectivamente, as *fotopotoca* 01-23, mostrando Nilton Santos, à época jogador do Clube Botafogo, lamentando ainda não ter sido convocado pela Confederação Brasileira de Desportos (CBD) - a antiga CBF - e 02-66, mostrando Garrincha, jogador da seleção brasileira, driblando outros três jogadores.

FIGURA 58 - Fotopotoca 01-23 - Humor futebolístico



Eu acho que esse pessoal da CBD está me cozinhando...

FIGURA 59 - Fotopotoca 02-66 - Humor futebolístico



Puxa a língua dele...

O *humor contraideológico* se encontra nos “textos que veiculam um discurso da contra ideologia” (PEROTTI, 1995, p. 49), conforme exemplifica a *fotopotoca* 01-03 (FIG. 60).

FIGURA 60 - Fotopotoca 01-03 – Humor contraideológico



Só quero saber qual foi o engraçadinho que me disse que ia ser à fantasia!...

O *humor sociológico* é o de “textos cujo tema recai sobre questões sociais sem conotações políticas de maior amplitude: relações familiares, papéis familiares, relações de ordem profissional” (PEROTTI, 1995, p. 49), sob uma ótica representativa da ideologia dominante, em que repetem discursos cristalizados de lugares e funções marcados, como exemplifica a *fotopotoca* 04-47 (FIG. 61), que representa relações de ordem profissional entre banqueiros e bancários, abordando as condições de trabalho.

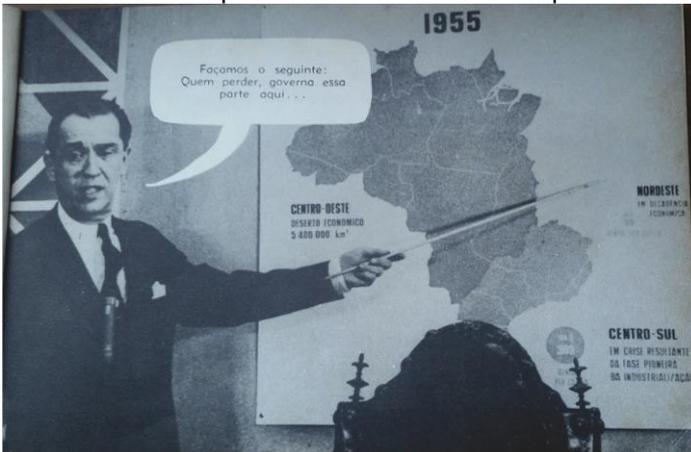
FIGURA 61 - Fotopotoca 04-47 - Humor sociológico



Eu lhes garanto. Se eles não melhorarem as instalações, eu peço demissão deste banco

O *sociopolítico* se refere ao humor de textos que enfocam a relação político-social entre regiões do Brasil: os regionalismos, os metropolismos, entre outros. A FIG. 62, que apresenta a *fotopotoca* 01-37, é um exemplo desse humor, ao mostrar o então candidato à presidência, Juscelino Kubitschek (JK) discriminando a região do Nordeste.

FIGURA 62 - Fotopotoca 01-37 - Humor sociopolítico



Façamos o seguinte: Quem perder, governa essa parte aqui.

Apesar de não apresentar sotaques regionais, alude à dicotomia político-social brasileira: sudeste (riqueza-bem) e nordeste (pobreza-mal).

O *humor político*¹⁸⁴ é aquele dos textos “relacionados a questões de ordem social, econômica e política no sentido estrito do termo” (PEROTTI, 1995, p. 49).

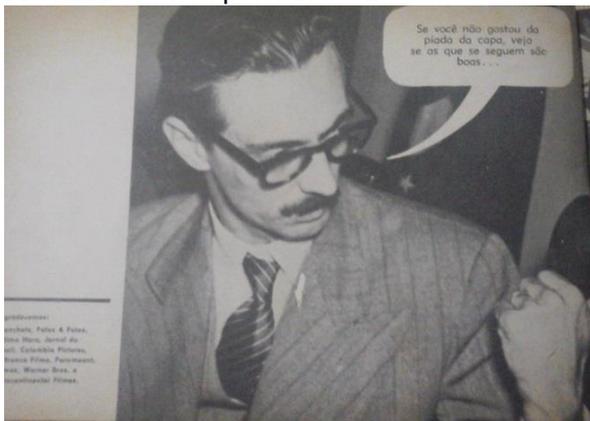
¹⁸⁴ Essa definição se dá pela abordagem temática e não exclui a função política a qual, em geral, o humor se alia, como defende Henfil (2014) e Perotti (1995).

Nesse sentido, compreendemos que todas as *fotopotocas* se constituem também por esse tipo de humor.

O *humor sociolinguístico* reúne os textos que evidenciam as diferenças dialetais, as diferenças socioculturais “configuradas nas manifestações linguísticas e o conseqüente movimento polissêmico provocador de outras leituras” (PEROTTI, 1995, p. 49). Exemplificam-se aqui as piadas de caipiras.

O humor *epilinguístico*, ou metalinguístico em sentido amplo, constrói-se sob um modelo interativista, em que sua terminologia se relaciona “ao processo construtivo que mobiliza reflexões sobre os mecanismos linguísticos em jogo” (PEROTTI, 1995, p. 50). Os quadrinhos valem-se desse tipo de humor. Aqui traçamos um paralelo com a metalinguagem e exemplificamos as *fotopotocas* que falam delas mesmas, tais como as das FIG. 63 e 64.

FIGURA 63 - Fotopotoca 03-02



Se você não gostou *da piada da capa*, veja se as que se seguem são boas...

FIGURA 64 - Fotopotoca 03-80

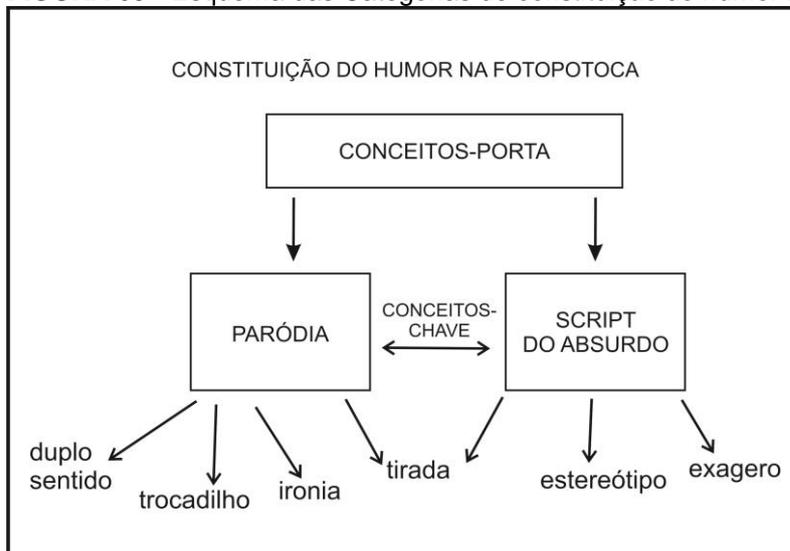


Adorei as *fotopotocas*!

Rotular o humor em tipos, entretanto, não esgota nossa análise. Pretendemos investigar como o discurso do humor se constrói nas FZ. Para isso, remetemos à dissertação *Um estudo de “frases engraçadas” que versam sobre bebida: Construção de sentido e ethos*, de Raquel Camargo Trentin, na qual a autora empreende um levantamento bibliográfico exaustivo sobre técnicas de construção do humor, não somente nas abordagens da Linguística, mas também da Filosofia, da Psicologia e da Sociologia. Compreendemos que todas as técnicas elencadas pela autora, apesar de se vincularem a abordagens teóricas distintas, “de ordem histórica, social, discursiva, pragmática, entre outras” (TRENTIN, 2012, p. 66), relacionam-se à linguagem.

Assim, dentre as categorias que selecionamos para analisar a constituição do humor na *fotopotoca*, conforme o esquema da FIG. 65, apreendemos a *paródia* e o *script do absurdo* como os conceitos-portas na construção do discurso multimodal humorístico. Ambos, ao nosso olhar, são técnicas estruturais na produção do cômico. A cada uma, correspondem outros conceitos que funcionam como chaves, estilos de construção. Dessa forma, à *paródia* se relacionam a *ironia*, o *duplo sentido* e o *trocadilho*. Ao *script do absurdo* se agrupam o *estereótipo* e o *exagero*. A categoria-chave *tirada* atende às duas categorias-portas. A cada categoria corresponde uma *fotopotoca*, como exemplo. Então, o que anteriormente chamávamos de piada, agora, chamaremos de elemento cômico - *paródia* e *script do absurdo* – o configurador, junto à foto de imprensa, das FZ.

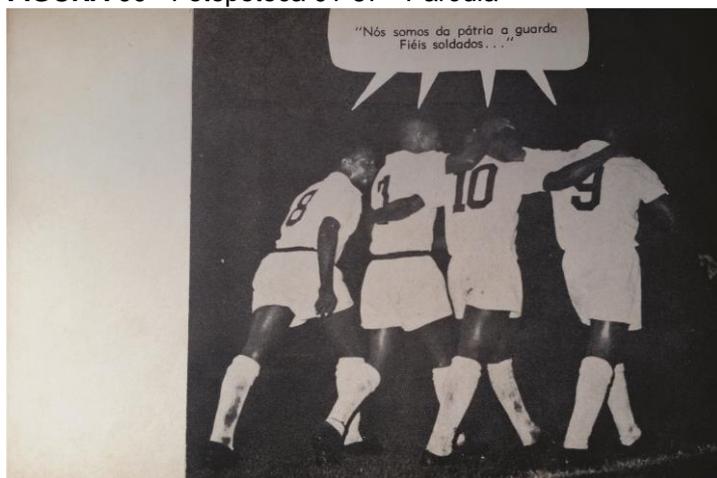
FIGURA 65 - Esquema das Categorias de constituição do humor nas FZ



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

A *paródia* é uma releitura, pois faz referência ao original e o ridiculariza. O que é submetido à parodização tem seu sentido interior negado ou ocultado (TRAVAGLIA, 1990; MOUTA, 2007; PROPP, 1992). A paródia replica e deforma o enunciado célebre em outro enunciado, conforme mostra a FIG. 66, a *fotopotoca* 01-57, na qual jogadores de futebol, em uma comemoração informal de gol, cantam o hino do Exército. Nesse exemplo, a paródia se refere à prática social anterior, recontextualizando-a, criando uma nova prática discursiva.

FIGURA 66 - Fotopotoca 01-57 - Paródia



Nós somos da pátria a guarda Fiéis soldados...

A paródia pode ser considerada um efeito intertextual, cuja estratégia é baseada no estabelecimento da diferença entre os “fatos” narrados, sugerindo que o gênero discursivo original é imitado em outro campo discursivo (FIGUEIRA, 2016, p. 3).

A paródia, então, acontece pela intertextualidade¹⁸⁵ ao dialogar um intertexto (o hino) formal e institucional em um texto informal e humorístico (a *fotopotoca*). É justamente a intertextualidade da paródia que convida o leitor à reflexão (ALAVARCE, 2009), conferindo potenciais sentidos ao mostrado. A paródia é naturalmente intertextual, na medida em que é formada sobre um texto/discurso anterior que carrega. Dito de outro modo, percebemos a paródia pela justaposição – de imagem/texto – de sentidos explícito e implícito, em um processo de recontextualização: relação entre diferentes (redes de) práticas sociais, a questão de como os elementos de uma prática social são apropriados e realocados no contexto

¹⁸⁵ Outra recorrência observada no gênero FZ, da qual trataremos mais à frente.

de outra [prática social] ¹⁸⁶ (FAIRCLOUGH, 2013, p. 222, tradução nossa). Pela intertextualidade, a *fotopotoca* se constitui da foto jornalística recontextualizada e, ao parodiar a imagem dessa foto, atribuindo-lhe um texto diferente, contrário ou absurdo ao original, de forma irônica ou debochada, ela [*fotopotoca*] recria o contexto situacional e instaura o imprevisível que causa o riso.

O *script do absurdo* é considerado por Silveira (2013) um recurso para a compreensão do humor. Segundo Araújo (2005), o filósofo Kant o considerava a causa do riso vibrante e convulsivo. Para Travaglia (1992), o *script* é o que contraria o senso comum, aquilo que é conhecido e já estabelecido, é o que sai do roteiro, do esperado, podendo chegar ao extremo do *nonsense*, como podemos perceber, na *fotopotoca* 04-12 (FIG. 67), a fala de que o presidente João Goulart está comendo flor de tanta fome e na *fotopotoca* 04-46 (FIG. 68), em que Goulart brinca de roda com outros políticos.

FIGURA 67 - Fotopotoca 04-12 - *Script do absurdo*



É isto: demoram a servir, o homem tá morto de fome, começa a comer flor

FIGURA 68 - Fotopotoca 04-46 - *Script do absurdo*

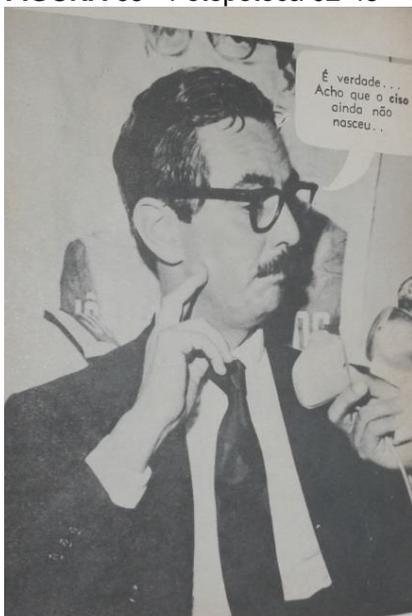


“Ciranda, Cirandinha”...

¹⁸⁶ Recontextualization: relationship between different (networks of) social practices – a matter of how elements of one social practice are appropriate by, relocate in the context of, another (FAIRCLOUGH, 2003, p. 222).

O *duplo sentido*, também denominado jogo de palavras (FREUD, 1905 apud TRENTIN, 2012) ou interferência de séries (BERGSON, 1983), relaciona-se à ambiguidade (RASKIN, 1985; TRAVAGLIA, 1992; POSSENTI, 2010), construída lexical, morfológica e sintaticamente, de modo a gerar duplicidade significativa na compreensão da sentença textual, conforme observamos na *fotopotoca* 02-45 (FIG. 69): o dente do siso que não nasceu (sentido 1) se refere à falta de juízo (sentido 2) atribuída a Jânio Quadros. A *fotopotoca* 02-19 (FIG. 70) também carrega duplo sentido: alguém que contrasta com o grupo, pelo seu traje totalmente diferente, não pertence a esse grupo (sentido 1). Um militar, no meio de civis, também está na “festa” errada (sentido 2: política não é lugar de militar).

FIGURA 69 - Fotopotoca 02-45



É verdade... Acho que o ciso ainda não nasceu...

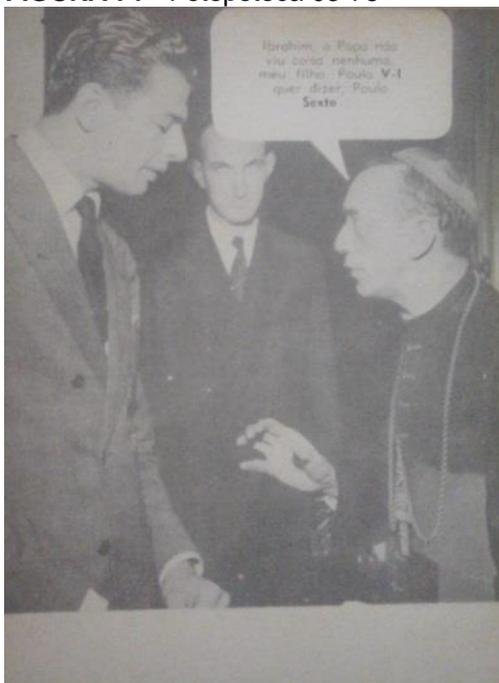
FIGURA 70 - Fotopotoca 02-19



Acho que eu entrei na festa errada.

O *trocadilho*, uma das técnicas construtoras do chiste, segundo Freud (1905 apud Trentin, 2012), assemelha-se ao duplo sentido. Enquanto nesse último, os dois significados são expressos na mesma (idêntica) palavra, no trocadilho “é preciso que dois significados se evoquem um ao outro através de alguma vaga similaridade, seja uma similaridade estrutural geral, ou uma assonância rítmica ou o compartilhamento de algumas letras iniciais” (FREUD, 1905, p. 30 apud TRENTIN, 2012, p. 41). Por ser um estilo observável no léxico e a piada das *fotopotocas* acontecer pela união do verbo e do visual, encontramos apenas um exemplo dessa técnica na *fotopotoca* 03-78 (FIG. 71), em que o trocadilho se dá pela graça em confundir Paulo VI (sexto) com Paulo Vi (de ver).

FIGURA 71 - Fotopotoca 03-78

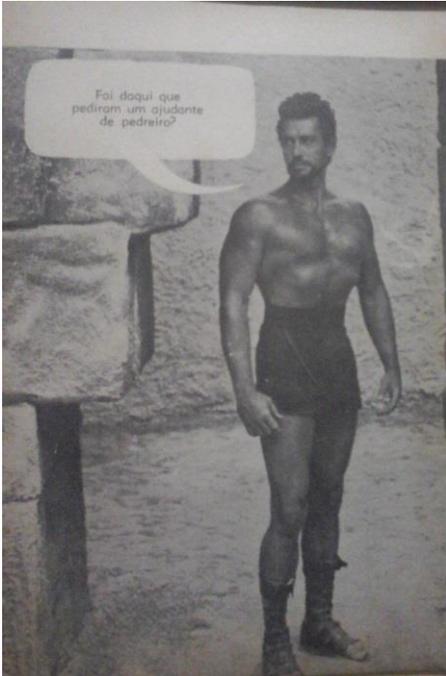


Ibrahim, o papa não viu coisa nenhuma, meu filho. Paulo V-I quer dizer Paulo sexto.

O *estereótipo* se relaciona à identidade cultural, à representação sobre alguém ou algum grupo de pessoas. “Identidades sociais profundamente arraigadas na sociedade” (POSSENTI, 2010, p. 40). O estereótipo humorístico é sempre usado com uma dimensão social negativa (TRAVAGLIA, 1992). A deflagração do humor através de estereótipos é possível porque se baseia em discursos cristalizados (TRENTIN, 2012) e, por isso, reconhecidos socialmente. A *fotopotoca* 03-17 (FIG. 72) apresenta o *estereótipo* do ajudante de pedreiro - homem forte e musculoso - e a

fotopotoca 02-78 (FIG. 73) traz o *estereótipo* do homem homossexual-efeminado, que se veste e usa sapatos de mulher.

FIGURA 72 - Fotopotoca 03-17



Foi daqui que pediram um ajudante de pedreiro?

FIGURA 73 - Fotopotoca 02-78



Mas é só pra ir ao baile sábado. Depois eu te devolvo o sapato.

O *exagero* é o cômico que desnuda o defeito, cujas formas são a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Pode extrapolar os limites da realidade (PROPP, 1992) e decorre da ampliação inadequada de características de alguém. “É um forte mecanismo a fim de fazer rir, levando normalmente ao ridículo” (TRAVAGLIA, 1992, p. 64). As *fotopotocas* 01-39 (FIG. 74) e 01-76 (FIG. 75) são exemplos de exagero,

já que, na primeira, Jânio Quadros aborda e zomba do tamanho grande do nariz do marechal Costa e Silva e, na segunda, JK ri e debocha da falta de dente do homem ao seu lado.

FIGURA 74 - Fotopotoca 01-39



O senhor já tentou o Pitangui, Marechal?

FIGURA 75 - Fotopotoca 01-76



E vamos fazer também uma reforma dentária...

A *fotopotoca* 03-09 (FIG. 76), assim como a 04-14 (FIG. 77) são exemplos de *tirada*, que representa “as pilhérias em que podem ser expressos [...] pensamentos sarcásticos e de escárnio” (PROPP, 1992, p. 124). É o dito que zomba e faz graça.

FIGURA 76 - Fotopotoca 03-09



Estes nordestinos são fabulosos! Imagine comer um microfone...

FIGURA 77 - Fotopotoca 04-14



O Juscelino agora cismou que é cantor de bossa-nova.

A *ironia*, originada do vocábulo grego *eironeia*, quer dizer simulação. Em sua obra *O Conceito da ironia*, escrita em 1841, o filósofo Søren Aabye Kierkegaard se aprofunda na manifestação da ironia (o conceito se manifestando no fenômeno) nas áreas da poesia, da filosofia e da estética, propondo a existência de uma relação entre a palavra e o pensamento, a proposição e o significado. Segundo o filósofo, no texto irônico, a palavra, o fenômeno, e o pensamento, a essência, opõem-se permanentemente. A forma mais comum da *ironia* consiste em dizer, em um tom sério, o que não é pensado seriamente. Mas também há ironia quando se diz brincando algo que se pensa a sério. Para o filósofo dinamarquês, a manifestação irônica ocorre de duas maneiras:

ou o irônico se identifica com a desordem que ele quer combater, ou ele assume frente a essa uma relação de oposição, mas naturalmente, sempre de tal modo que esteja consciente de que a aparência dele é o contrário daquilo em que ele se apoia, e que saboreie essa inadequação (KIERKEGAARD, 1991, p. 217).

Há, nas *fotopotocas*, a ironia manifestada de ambas as maneiras. Na FIG. 78, correspondente à *fotopotoca* 02-38, o presidente dos EUA chama o povo latino-americano de querido, enquanto a imagem do burro à sua frente sugere ironicamente que ele gosta é de um povo que não pensa e acredita ignorantemente nele ou que somente o espectador burro acredita nas palavras do presidente. Na FIG. 79, *fotopotoca* 01-27, um militar se opõe à suposta pressão sofrida pelo presidente João Goulart, enquanto a imagem ironicamente contraria sua fala.

FIGURA 78 - Fotopotoca 02-38



Meu querido povo da América Latina

FIGURA 79 - Fotopotoca 01-27



Deixa disso Presidente... Este negócio de pressão militar é exagero...

A ironia é, portanto, marcada por “palavras que expressam um conceito, mas subentende-se (sem expressá-lo por palavras) um outro contrário” (PROPP, 1992, p. 125), de maneira a “representar uma transposição do ideal – o que se deseja) para o real (o que realmente temos)” (TRAVAGLIA, 1992, p.59). De qualquer maneira, como afirma Alavarce (2009), a significação irônica só é possível mediante à compreensão do receptor, ou seja, o seu repertório mental e o seu conhecimento do contexto é que perceberão a ironia. A existência da ironia, segundo Kierkegaard (1991), está na relação dual entre o sério e o jocoso, o real e o ideal, o interior e o exterior.

Apesar de incluir a *ironia* no rol de gatilhos linguísticos¹⁸⁷, Perotti (1995) questiona seu caráter constitucional de textos humorísticos. Para a autora, a ironia deve ser entendida com mais amplitude, sob o ponto de vista de produtora do humor. Já Benetti (2007) apud Santos (2009b) a compreende como um tipo de estratégia discursiva.

Produzidas às vésperas do Golpe civil-militar, percebemos, nas FZ, a ironia em seu efeito intertextual. Reconhecemos a foto original e, principalmente, os atores que ela representa. Defendemos que, a partir da concepção ducrotiana¹⁸⁸ sobre o caráter subversivo da ironia – “uma subversão de um dizer analisado como efeito polifônico” (PEROTTI, 1995, p. 53), devemos analisá-la não somente em textos compostos por elementos da língua, mas também naqueles em cuja formação pictórica a “leitura” irônica se faz presente. É o caso do estudo de Márcia Benetti sobre a ironia na revista *Veja* ao constatar que, enquanto recurso jornalístico, a ironia é “abalizada, em termos de recepção, em um processo de reconhecimento e compartilhamento de saberes” (SANTOS, 2009b, p. 103).

Também no campo da imprensa, em trabalho que visa reconhecer o uso proposital da ironia como efeito de sentido na linguagem jornalística, Solon José da Cunha Saldanha aponta o uso do texto irônico nas colunas de opinião e crônicas e “justo onde a palavra não raras vezes deixa de se fazer necessária, nas charges e nos cartuns” (SALDANHA, 2015, p. 6). O autor ainda vislumbra a presença da ironia em matérias informativas, de forma oculta nos detalhes ou exposta em títulos, recurso surgido em momentos históricos de censura ou repressão, o que nos serve

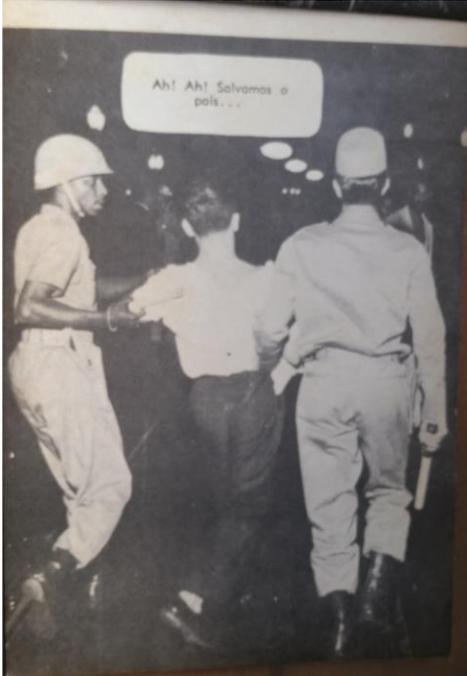
¹⁸⁷ Compreendido como fatores que rompem a univocidade do sentido, determinando outros sentidos em discursos superpostos (PEROTTI, 1995).

¹⁸⁸ Especificamente, na obra *O dizer e o dito* (DUCROT, 1987).

à análise do contexto e do aspecto icônico do nosso *corpus*.

Em tempos de ditadura, o caráter jornalístico de informar/opinar poderia coexistir disfarçadamente em uma piada visual, como podemos exemplificar pela *fotopotoca* 01-15 (FIG. 80), em que os militares estão prendendo um homem e um deles exclama que estão salvando o país.

FIGURA 80 - Fotopotoca 01-15



Ah! Ah! Salvamos o país...

Claramente, o sentido apreendido é uma ironia diante da ideia de que somente um regime militar poderia salvar o país das ameaças comunistas. Para Saldanha (2015), o entendimento e o domínio da ironia têm sido um recurso de produção de sentido que faz a diferença no atual momento de crise da credibilidade vivida pelo jornalismo.

E ele [o recurso da ironia] vem sendo usado por muitos profissionais que, mesmo talvez não entendendo a complexidade e a origem da ironia, sabem e sentem que ela se torna muitas vezes a única forma de cumprir seu papel social. Porque pode levar nas entrelinhas algo que de outra forma não lhes seria permitido transmitir. O que, evidente, pode ou não vir a ser entendido pelo leitor (SALDANHA, 2015, p. 10).

A ironia depende de seus intérpretes “serem capazes de reconhecer que o significado de um texto ecoado não é o significado do produtor do texto”

(FAIRCLOUGH, 2001/ [1992], p. 159), ou seja, o sentido pretendido pelo produtor só é alcançado quando o contexto é observado.

(...) é necessário ter um certo conhecimento prévio do fato desconstruído, pois sem ele torna-se complicado perceber a ironia, a crítica ou a sátira realizada, que, conseqüentemente, será responsável pela produção do humor do texto (SILVEIRA, 2016, p. 72).

Como explica Silveira (2013, p. 49), os conhecimentos prévios, “culturalmente pressupostos como partilhados”, referem-se aos diferentes saberes disponíveis na memória que são acionados no processamento textual. Para a autora, os saberes, organizados em forma de modelos cognitivos, relacionam-se à língua (linguístico), ao mundo (enciclopédico) e às práticas interacionais (sociointeracionais). Por exemplo, a ironia na *fotopotoca* 01-15, apresentada anteriormente, somente pode ser reconhecida por quem observa o mundo ao redor das FZ: seu contexto de produção (visão de mundo de quem as produziu) e situação política do país.

Conforme assevera Alvarce (2009), a significação irônica acontece imprescindivelmente pela participação do receptor. Esse reconhecimento se baseia no desencontro entre o significado aparente e o contexto situacional, em indicações na fala oral (tom de voz) e escrita (palavras com aspas simples) e pressupostos do intérprete sobre a visão de mundo do produtor do texto. Segundo o filósofo Henri Bergson (1983), em sua teoria do riso, a ironia consiste em enunciar o que deveria ser acreditando que é. Entretanto, Alvarce (2009) defende que o enunciado irônico dissimula ou finge não para ser acreditado, mas compreendido.

Isso demonstra que o traço básico da ironia é o contraste entre a aparência e a realidade. Mas, segundo Fairclough ([1992]/2001), seria limitado definirmos a ironia pelo contraste. Ela vai além. O enunciado irônico ecoa outro enunciado, o que explica a natureza intertextual da ironia.

As categorias de técnicas construtoras e os elementos provocadores do riso podem (co)existir em uma mesma piada, conforme exemplifica a *fotopotoca* 01-73 (FIG. 81), na qual podemos notar a técnica construtora *ironia* e o tipo de humor *gênero social*. No entanto, há sempre um elemento que predomina a partir da observação do jogo do que está explícito e implícito. É um jogo que deve ser compreendido pela interpretação a ser realizada por alguém com algum conhecimento enciclopédico que o sirva para perceber o risível. No exemplo citado,

seria preciso conhecer as personagens e o contexto. A foto é de 1959, ocasião de uma visita oficial do líder russo ao governo dos EUA. É pouco provável que o chefe de governo russo e o norte-americano estivessem indo a um desfile de modas. Está claro que a *fotopotoca* zomba do estilo de vestir da primeira dama russa, Nina.

FIGURA 81- Fotopotoca 01-73



Anda, meu bem, se não nós vamos perder o desfile de modas...

Em outro exemplo, na *fotopotoca* 03-04 (FIG. 82), a ironia está visível no contraste entre o que é falado e o que é visto. O homem à direita do presidente João Goulart não tem a expressão facial de alguém amável, simpático e sorridente, conforme o discurso do presidente.

FIGURA 82 - Fotopotoca 03-04



... esta figura amável, sorridente, jovial, terna, saudável e simpática...

Isso posto, afirmamos que, nas FZ, o seu texto se constitui a partir de um entrecruzamento do fotojornalismo com o discurso do humor. ***Defendemos que o gênero humorístico Piada visual funciona nas FZ como um gênero produzido por dois subgêneros: a narração e a argumentação, que se utilizam de técnicas, tais como a paródia, a ironia etc.*** O gênero humorístico, portanto, produz a macrossemântica textual do gênero *fotopotoca* e, ao fazer rir, aproxima o leitor e instaura a cumplicidade necessária à viabilização de opiniões, “ideias e conceitos que podem ser tomados como ‘evidentes’ e ‘verdadeiros’ e, em consequência, válidos como recursos utilizáveis no âmbito jornalístico” (BARRERO, 2010-2011, p. 104).

E como o entrecruzamento interdiscursivo funciona nas FZ? As *fotopotocas de Ziraldo* operam pela paródia de fotonarrativas jornalísticas, uma vez que retomam textos anteriores “para interpretá-los, modificá-los e ridicularizá-los” (FIGUEIRA, 2016, p. 7) e a paródia é naturalmente intertextual, na medida em que é formada sobre um texto/discurso anterior que carrega. Dessa forma, a *intertextualidade*, ligada ao campo do humor, é outra característica recorrente observada nas FZ.

A intertextualidade é um conceito formulado em 1966 pelos estudos literários de Julia Kristeva, que provêm das noções bakhtinianas de dialogismo e polifonia (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2012). No clássico trabalho de 1953, *Os gêneros do discurso*, Bakhtin ressalta a omissão do modo como os textos e os enunciados respondem a textos anteriores e antecipam os posteriores. “Todo enunciado é um elo na corrente completamente organizada de outros discursos” (BAKHTIN, [1953]/2003, p. 272), ou seja, todo texto é dialógico (atravessado por outros anteriores e a atravessar posteriores). Os textos traçam, incorporam, recontextualizam e dialogam com outros textos. Fica clara, aqui, a noção da intertextualidade. Todo enunciado (BAKHTIN, [1953]/2003) responde a enunciados anteriores e potencializa posteriores. Limitamo-nos a apresentar a conceituação sob o viés dos estudos bakhtinianos, que têm servido de base ao nosso trabalho, discutindo a maneira como se constituem em nosso *corpus*.

Alguns autores (KOCH, 2004; KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007) distinguem a intertextualidade (ou polifonia) em sentido amplo – constitutiva do discurso – e *stricto sensu* – um texto (intertexto) está inserido em outro texto. Segundo Bentes e Cavalcante (2007), há intertextualidade *stricto sensu* quando o texto remete e se relaciona a outros (textos ou fragmentos) “efetivamente”

produzidos. A inserção pode ser implícita - a fonte do intertexto não é mencionada no texto - como exemplificado pela *fotopotoca* 03-30, FIG. 83, em que o canto da brincadeira infantil é remetido à fala do *premier* russo Nikita Krushev que comemora, junto aos cosmonautas Yuri Gagarin e Pavel Popovich, o voo histórico da primeira mulher astronauta, a russa Valentina Trischofa, em 22 de junho de 1963, e explícita, na qual a fonte é mencionada (KOCH, 2004), conforme demonstra a *fotopotoca* 01-68 (FIG. 84), em que o então presidente Kennedy menciona explicitamente a série televisiva estadunidense *Os Intocáveis*, exibida de 1959 a 1963.

FIGURA 83 - Fotopotoca 03-30



“Passa, passa passará, que a última ficará...”

FIGURA 84 - Fotopotoca 01-68



Adoro assistir aos *Intocáveis*...

Quando a intertextualidade se relaciona à ironia, temos o que Fairclough ([1992]/2001) denomina *intertextualidade manifesta*, qual seja, a presença explícita de intertextos, por meio do discurso relatado direto (citação), ironia etc., ou discurso relatado indireto (FAIRCLOUGH, 2003). Enquanto o direto cita reproduzindo (*Ele disse: aspas*), o indireto (*Ele disse que*), como exemplifica a *fotopotoca* 04-31 (FIG. 85), reformula, resumindo o que foi dito.

FIGURA 85 - Fotopotoca 04-31



Eu não tenho complexos. Ele me disse que logo que puder compra um Dauphine

A intertextualidade é aplicada não somente ao texto enquanto mensagem verbal, mas também à mensagem visual. Partindo do princípio de que as imagens se relacionam, formando a memória visual do sujeito, Jean-Jacques Courtine (2006) cunha a noção de intericonicidade: a intertextualidade entre imagens. No Brasil, alguns autores, tais como Mozdzenski (2009) e Araújo (2014), trabalham com esse conceito, em uma abordagem cognitiva, o que não corresponde à nossa filiação à SS e à GDV. Contudo, concordamos que a intertextualidade é o recurso que produz o efeito de sentido que nos permite construir a interpretação subjetiva acerca do mostrado (MOZDZENSKI, 2009).

Nas FZ, a intertextualidade/intericonicidade é percebida não separadamente (verbal e não verbal), mas integrada. No exemplo da FIG. 86, a *fotopotoca* 01-30 apresenta a situação: os jogadores olham, espantados, para o alto (céu), enquanto gritam (o grito é evidenciado pela fonte em caixa alta): *Nossa... OS PÁSSAROS!!!* A relação entre os recursos semióticos fotografia, expressão corporal e facial, pontuação e palavra escrita nos remete à situação de susto e temor. Por que os jogadores, porém, teriam medo ao avistar pássaros? O sentido se completa quando

associamos o elemento intertextual *Os pássaros*, filme de Alfred Hitchcock, lançado à época¹⁸⁹ das *fotopotocas* e que conta a história de terror do ataque de pássaros à cidade.

FIGURA 86 - Fotopotoca 01-30



Nossa... OS PÁSSAROS!!!

Segundo Koch (2004), os intertextos participam da memória social da coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. A intertextualidade, assim, pressupõe a ligação entre o ato de produzir e interpretar o gênero textual discursivo. Como afirmam Furtado e Vieira (2017), a intertextualidade (ainda mais a imagética) exige do intérprete conhecimentos anteriores de situações em que a imagem constrói a memória discursiva, como podemos exemplificar com *fotopotoca* 01-74 (FIG. 87), cujo sentido somente pode ser compreendido se houver, por parte do leitor/intérprete, o pré-conhecimento e a memória sobre a série televisiva *As aventuras de Rin tin tin*.

FIGURA 87 - Fotopotoca 01-74



Dava tudo para ver a cara do Rin-tin-tin...

¹⁸⁹ Lançado em 28 de março em 1963.

A interpretação do texto multimodal FZ envolve, então, fatores sociais e culturais, a intertextualidade se relaciona diretamente ao propósito comunicativo de um gênero multimodal. Por ela, alcançamos os sentidos propostos pelo gênero e o compreendemos.

Vimos nesse capítulo que o gênero de linguagem FZ possui recorrências, tais como a intertextualidade e destacadamente o humor que atua como propósito comunicativo e função primordiais em todas as fotopotocas. Além disso, ele também pode servir à estratégia/meio para alcançar outros propósitos, tais como opinar, criticar, argumentar, do ponto de vista do uso jornalístico.

Dessa forma, em tempos de pré-Ditadura, as FZ, poderiam propor, além do rir, o criticar, o opinar, o duvidar, o pensar além. Isso pelo viés midiático do produtor e leitor. Se pensarmos sob o ponto de vista do profissional da Comunicação, especificamente do jornalismo brasileiro, inferimos que as FZ propuseram uma forma inteligente e eficaz de narrativa e suporte jornalísticos para além do que era formatado e publicado.

CAPÍTULO 3 - DA RECORRÊNCIA MULTIMODAL: ANÁLISE DAS CATEGORIAS DA GDV

Já em 1991, a professora estadunidense de comunicação, Donis A. Dondis apontava para a necessidade da alfabetização visual, buscando uma sintaxe que construísse um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais acessíveis a todas as pessoas. Naquela época, não se discutia sobre textos multimodais. A autora defendia a mesma importância entre o alfabetismo visual e o alfabetismo verbal, embora considerasse como linguagem apenas o verbal. Dondis vislumbrava que a alfabetização visual nos ajudaria a “ver o que vemos e a saber o que sabemos” ([1991]/2003, p. 27) e se tornaria um paradigma fundamental à educação, no final do século XX.

Nos tempos atuais, indubitavelmente, como preconiza Carvalho (2010), para interpretar e converter a informação em conhecimento crítico e transformador é fundamental ler o mundo e todos os seus signos, os quais não se resumem apenas à palavra. E é sob esse ponto de vista que os linguistas e semioticistas Kress e Van Leeuwen propõem, em 1996, a Gramática do *Design Visual* (GDV), com o objetivo de estabelecer categorias de orientação da leitura do sentido construído em imagens (FARIA, 2018), a fim de verificar como todos os recursos semióticos presentes em um texto constroem, de maneira conjunta, significados sociais (CARVALHO, 2010), isto é, descrever, por meio da criação de uma gramática, a sintaxe visual que possa elucidar os modos de representação da experiência pela linguagem visual (CARMO, 2014). Desde então, os linguistas /semiolicistas, de acordo com Carvalho (2010), têm contribuído no mapeamento dos recursos semióticos das artes e imagens visuais, nos estudos acadêmicos dos campos da publicidade e propaganda, jornalismo impresso, digital e de revista e no campo da educação.

Para Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), a maioria dos relatos de semiótica visual se concentra em questões ligadas ao léxico, no denotativo e no conotativo, no iconográfico e no iconológico. Essa abordagem tradicional da semiótica contrasta com a sociosemiótica visual¹⁹⁰, proposta pelos autores, que se interessa pela combinação dos elementos da imagem, no modo como são combinados por

¹⁹⁰ Denominação da GDV usada por alguns autores (MOTA-RIBEIRO, 2011; MOTA-RIBEIRO; COELHO, 2011), assim como Semiótica Social Visual (COELHO, 2007) e Semiótica Social da Comunicação Visual (CARVALHO, 2013).

estruturas visuais e produzem significados. Da mesma forma que a gramática da linguagem descreve a combinação das palavras em sentenças e textos, a GDV descreve a combinação entre os elementos da imagem, mas contestando o significado tradicional de gramática (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006; MOTA-RIBEIRO, 2011, MOTA-RIBEIRO ;COELHO, 2011; SOARES, 2017). Como afirma Kress (2010), gramática não no sentido de regularidade fixa e constrangimento, e sim de “regularidade relativa de um recurso semiótico” (KRESS, 2010, p. 6-7), sem regras imutáveis e convenções estáveis (MOTA-RIBEIRO, 2011). Nas palavras dos criadores da GDV, “uma gramática é um inventário de elementos e regras subjacentes à comunicação verbal em culturas específicas¹⁹¹” (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 3, tradução nossa). Portanto, como assevera Mota-Ribeiro (2011), a GDV não é universal, é uma questão social e, mesmo que ocidental, devemos nos atentar às variações regionais e sociais no contexto das imagens.

Em síntese, de acordo com Carvalho (2012), a gramática visual descreve a combinação dos indivíduos, coisas e lugares em uma totalidade constitutiva de sentido. Nela, as formas gramaticais são os recursos que codificam as interpretações da experiência e as formas de interação social. Dessa forma, por compreender que os recursos, socialmente construídos, são desenvolvidos para empreender trabalhos semióticos específicos, a GDV é funcionalista; sua abordagem implica em uma visão multifuncional da imagem (JEWITT; OYAMA, 2001; MOTA-RIBEIRO, 2011; CARVALHO, 2012). Em outras palavras, assim como outros sistemas semióticos, o visual, para funcionar como um sistema de comunicação completo, desempenha funções representacionais e comunicacionais (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006). Para orientar a leitura do sentido construído em imagens, em textos multimodais e outras produções semióticas, a GDV estabelece três categorias de significação: representacional, interacional e composicional (FARIA, 2018), derivadas das metafunções da linguagem (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) consideram que a comunicação visual não só representa o mundo como também, acompanhada ou não do texto escrito, estabelece uma interação social. Para eles, a imagem constitui um tipo reconhecível

¹⁹¹ A grammar is an inventory of elements and rules underlying culture specific forms of verbal communication (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 3).

de texto e as três metafunções hallidayanas são aplicáveis também ao modo semiótico visual para elaborar suas categorias de análise. Conseqüentemente, o aporte teórico-metodológico da GDV é desenvolvido segundo a visão multifuncional da linguagem, de acordo com a LSF.

Relacionando as gramáticas linguística e visual, a metafunção ideacional corresponde à categoria representacional; a interpessoal, à interativa e a textual, à categoria composicional. Para Almeida (2008), a GDV propõe uma análise visual de cunho funcionalista ao considerar estruturas gramaticais em imagens que representam o mundo concreta ou abstratamente - *metafunção ideacional/representacional* -, constroem relações sociointeracionais - *metafunção interpessoal /interacional* - e constituem relações de significado a partir do papel desempenhado pelos seus elementos internos - *metafunção composicional /textual*, conforme o QUADRO 3 abaixo:

Quadro 3 - Metafunções

Metafunções - Halliday (LSF)	Metafunções visuais Kress e Van Leeuwen (GDV)	
Ideacional	Representacional	Referente à construção visual dos eventos, objetos e participantes e às circunstâncias (o que está ou supõe-se mostrado, o acontecido e as relações entre os elementos)
Interpessoal	Interativa	Referente à relação entre quem vê e o que é visto (relação entre os participantes)
Textual	Composicional	Referente à estrutura e formato do texto (significados obtidos pela distribuição de valor e ênfase entre os elementos da imagem)

Fonte: Adaptado de Fernandes (2009, p. 88-89).

Os significados *representacionais* tratam da ideia ou atividade realizada pelos PR na imagem, os *interativos* dizem respeito à interação entre os PR e Participantes Interativos (PI) e os *composicionais* se relacionam à coerência e à coesão entre os elementos informacionais, ou seja, a dimensão *representacional* diz respeito ao que as imagens nos dizem sobre o mundo (conteúdo), a dimensão *interativa* corresponde à forma como as imagens criam relações entre os observadores e os participantes representados e a dimensão *composicional* se relaciona ao modo como os elementos se conectam em um todo coerente.

Dessa forma, afirmamos, como Mota-Ribeiro e Coelho (2011), que a sociossemiótica visual se interessa pelo modo como os elementos representados formam estruturas visuais mais complexas e abrangentes. Para isso, ela (sociossemiótica ou GDV) considera o contexto, a audiência (leitor/PI), o propósito (enunciado/mensagem), o produtor (emissor), o *layout* (elementos dentro da imagem), os textos como uma união social e cultural, as imagens representando ações, objetos e situações e produzindo interação ou significado interpessoal entre o que se vê e o que é visto, pelo uso de elementos tais como cor, ângulos, distâncias, tipos de mídia etc. (GOMES, 2018).

3.1 Metafunção ideacional e categorias representacionais

Essa metafunção é desempenhada na imagem por participantes representados (PR)¹⁹² - pessoas, objetos ou lugares. Exemplificando, na *fotopotoca* 02-12 (FIG. 88), são PR os presidentes cubano e brasileiro, Fidel Castro e Juscelino Kubitschek, e na *fotopotoca* 02-C¹⁹³ (FIG. 89), as mulheres da escultura, “As Laras”, de Ceschiatti (em frente ao Palácio da Alvorada em Brasília) são as PR.

FIGURA 88 - Fotopotoca 02-12



Ah... que beleza de pulseira, É americana?

¹⁹² De acordo com Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), os PR são o sujeito da comunicação, sobre os quais falamos, escrevemos ou produzimos imagens.

¹⁹³ Trata-se da capa da edição 02, autografada por Zivaldo.

FIGURA 89 - Fotopotoca 02-C



Esta solidão de Brasília está de arrancar os cabelos...

Na *Metafunção ideacional*, um dos processos¹⁹⁴ é o narrativo que se refere à presença de participantes que interagem, através de movimento ou ações (marcados por vetores indicativos de ações) presentes nas imagens (CARMO, 2014) e se subdivide em *ação*, *reação*, *verbal/mental*, *conversão* e *símbolo geométrico*¹⁹⁵. Nas *representações narrativas*, os participantes, que podem ser o ator ou a meta, estão sempre envolvidos em eventos e ações. Assim como os verbos de ação indicam a ação na linguagem verbal, na representação imagética, os vetores¹⁹⁶ indicam a ação (e interação). O vetor, que pode ter várias formas (inclusive imaginárias), indica ação, direciona o olhar do observador e é o responsável pela interação entre os participantes. De acordo com o tipo de vetor e o número de participantes representados, percebemos o tipo de processo narrativo (BRITO; PIMENTA, 2009; FERNANDES, 2009; FERNANDES; ALMEIDA, 2008; GUALBERTO, 2013; SOARES, 2017), como mostra o QUADRO 4 abaixo:

Quadro 4 - Metafunção ideacional

Representação narrativa							
Ação descreve/apresenta fatos do mundo material			Reacional ação + reação		Verbal/mental	Conversão	Símbolo geométrico
Não transacional	Transacional	Bidirecional	Não transacional	Transacional	PR se liga a balão = conteúdo = processo mental ou verbal	PR = retransmissor = ator em relação a um e meta em relação a outro	sem participante. Apenas um vetor que aponta para fora da imagem
presença só do participante	presença de pelo menos 2 participantes	2 participantes são, mesmo, tempo ator e meta	olhar para fora da imagem	olhar para dentro da imagem			

Fonte: Elaboração nossa, 2019.

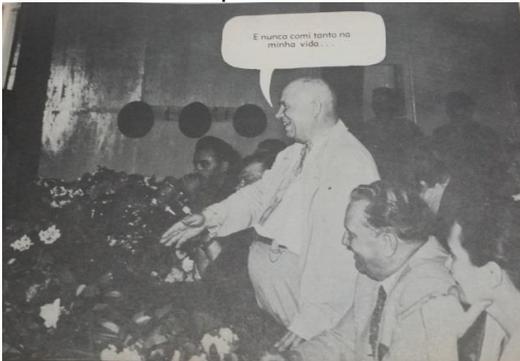
¹⁹⁴ O outro processo, conceitual, será mencionado mais à frente.

¹⁹⁵ Apesar de mencionados por Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), Brito; Pimenta (2009), entre outros, os processos narrativos de conversão e de simbolismo geométrico não são considerados por alguns autores, tais como Manghi H (2017), Mota-Ribeiro (2011), Fernandes; Almeida (2008), Carmo (2017), entre outros.

¹⁹⁶ Atraem o olhar do leitor para onde aponta (a meta).

O processo de ação, que descreve/apresenta acontecimentos do mundo material, apresentando o participante como ator (em geral, mais destacado na imagem) do qual parte o vetor em direção à meta, a quem ou a que se dirige o objetivo (vetor), divide-se em: não-transacional (a presença do participante/ator e ausência da meta na imagem); ação transacional (presença de pelo menos dois participantes, sendo um ator e outro a meta); ação transacional bidirecional (dois participantes, denominados aqui de interatores, que são, ao mesmo tempo, ator e meta). Como exemplo, apresentamos a *fotopotoca* 02-53 (FIG. 90), a qual exhibe somente um ator – o líder russo Nikita Khrushchov – em destaque, em uma ação de cumprimento, mas sem mostrar a meta e, em razão disso, é uma imagem de ação não-transacional. Já *fotopotoca* 01-24 (FIG. 91) é uma imagem com dois processos de ação transacional: o participante-ator, JK, segura e empurra a meta, a alavanca do trator, e o outro PR faz o mesmo.

FIGURA 90 - Fotopotoca 02-53



E nunca comi tanto na minha vida

FIGURA 91 - Fotopotoca 01-24



Se ele insistir em empurrar para cá, vai ser difícil botar esse negócio pra funcionar...

A *fotopotoca* 02-09 (FIG. 92) traz dois participantes se cumprimentando – o empresário Eron Alves de Oliveira e outro homem que parece ser o presidente Kennedy – que são, ao mesmo tempo, ator e meta, portanto, é uma imagem de ação bidirecional.

FIGURA 92 - Fotopotoca 02-09



Meus parabéns. Como o senhor vê, Erontex dá sorte...

O processo reacional se configura quando o participante – aqui denominado reator – lança seu olhar para algo ou alguém – chamado fenômeno (o olhar do participante se dirige ao fenômeno dentro da imagem). Assim como o anterior, esse processo se divide em transacional e não-transacional (o olhar se dirige para algo fora da imagem), como demonstra a *fotopotoca* 02-06 (FIG. 93), em que o presidente Juscelino Kubitschek olha para o engenheiro Israel Pinheiro sobre a planta de Brasília. Nesse processo narrativo reacional transacional, JK é o reator e Israel, o fenômeno. A *fotopotoca* 02-18 (FIG. 94) apresenta o presidente Jânio Quadros, cuja direção do olhar não é identificada. Logo, o processo narrativo de reação é não-transacional.

FIGURA 93 - Fotopotoca 02-06

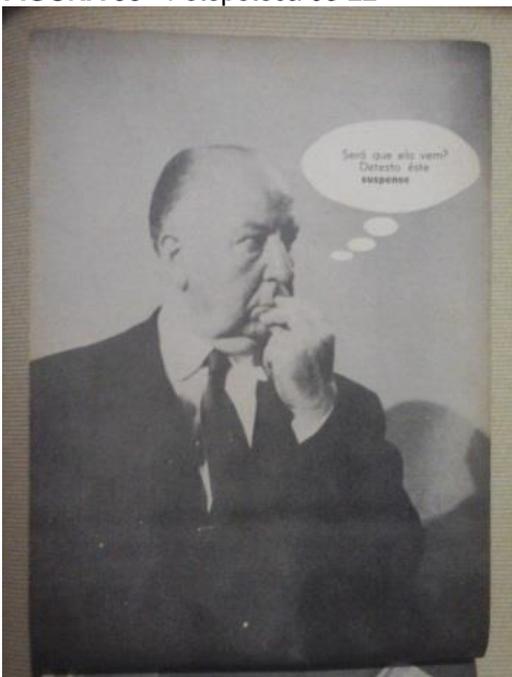


Que é isso Israel? Se a gente construir um negócio destes aqui, o que é que vão pensar da gente?...

FIGURA 94 - Fotopotoca 02-18

E quem sabe se eu deixar a barba crescer?...

Ainda na representação narrativa, há os processos verbal e mental, conversão e simbolismo geométrico. Nos processos verbal ou mental, um participante animado (humano ou não) se conecta, através de vetor do tipo balão HQ (denominado reator) aos conteúdos falado (enunciado) e pensado (fenômeno). No verbal, o participante animado é chamado de dizente; no mental, ele se chama experienciador (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006; FERNANDES; ALMEIDA, 2008; BRITO; PIMENTA, 2009). Exemplificamos: As *fotopotocas* 03-22 (FIG. 95) e 04-78 (FIG. 96) apresentam, respectivamente, representações narrativas de processos mentais.

FIGURA 95 - Fotopotoca 03-22

Será que ela vem? Detesto este suspense

FIGURA 96 - Fotopotoca 04-78

Se esta reunião demorar mais um minuto, vou ter um troço...

Não há processos de conversão e de simbolismo geométrico nas FZ. Isso significa que não há, respectivamente, retroalimentação/encadeamento de imagens (KRESS; VAN LEEUWEN, ([1996]/2006) nem imagens de padrões pictóricos ou abstratos (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006; BRITO; PIMENTA, 2009).

Em síntese, as imagens narrativas, esquematizadas no quadro 4, representam a experiência em uma interação entre dois ou mais objetos/pessoas representados, em processos de ação e reação. Também consideramos narrativas as imagens em que os participantes expressam ou pensam algo, respectivamente, processos verbais e mentais (MANGHI H, 2017).

Ao contrário da narrativa, a representação conceitual não mostra vetores porque não há participantes agindo. O participante representado é mostrado em determinada ordem ou agrupamento (FARIA, 2018), de acordo com classe, estrutura ou significação, dividindo-se em processos classificacional, analítico ou simbólico¹⁹⁷. Pela ausência dessa representação no nosso *corpus*, não discutiremos detalhadamente seus processos. Consideraremos, então, na nossa análise, os processos de ação, reação verbal e mental relacionados à metafunção representacional.

3.2 Metafunção interpessoal e categorias interativas

A partir da função interpessoal hallydaiana, a GDV compreende o significado

¹⁹⁷ Enquanto Brito e Pimenta (2009) consideram os processos classificacional e analítico, Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), Fernandes e Almeida (2008), Faria (2018), Mota-Ribeiro (2011) e Soares (2017) defendem que a representação conceitual ocorre, além dos dois processos acima, também em um processo simbólico.

como troca, portanto, estabelece estratégias de aproximação/afastamento entre o produtor e o leitor da imagem. Pensar a metafunção interativa na imagem é observá-la a partir de quatro recursos (ou dimensões, como denominado por Kress e Van Leeuwen, [1996]/2006): contato ou olhar, distância ou afinidade social, perspectiva ou atitude e modalidade¹⁹⁸, conforme relacionamos no QUADRO 5, *Metafunção interpessoal*.

Quadro 5 - Metafunção interpessoal

Interação entre participante e observador			
contato ou olhar	distância ou afinidade social	Perspectiva ou atitude	Modalidade
pedido (demanda ou oferta)	enquadramentos (plano fechado, médio, aberto)	ponto de vista de frente (ângulo frontal e horizontal) de lado (ângulo oblíquo) de cima e de baixo (ângulo vertical)	valor de verdade

Fonte: Elaboração nossa, 2019.

O contato ou olhar se relaciona aos atos de imagem (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006). “Um ato é uma unidade de significado, são corpos posicionados num determinado local e num determinado tempo” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 310). Na dimensão/categoria *contato*, classificamos as imagens a partir do modo semiótico do olhar (demanda ou oferta). Em uma imagem de demanda, o participante olha direto, pedindo (demandando) algo para o leitor. Esse participante é denominado por Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) como Participante Interativo¹⁹⁹ (PI), estabelecendo entre eles uma relação direta e imaginária. Segundo os autores da GDV, o tipo de relação pretendida pode ser identificada pela expressão facial ou gestual do PR: um sorriso demanda uma relação de afinidade; um olhar frio pode indicar desdém e demanda uma relação hierárquica, em que o PI se sente inferior ao PR; um dedo apontado demanda um chamado do tipo “ei, você aí, junte-se a mim”; um olhar sedutor demanda sedução etc. Ao contrário, em uma imagem de oferta, o participante representado não encara

¹⁹⁸ A categoria modalidade será discutida no próximo item.

¹⁹⁹ (...) participantes interativos (PI) – as pessoas que comunicam com outras através das imagens, o produtor e o observador de imagens (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p.114, tradução nossa). No original: interactive participants – the people who communicate with each other through images, the producers and viewers of images (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p.114).

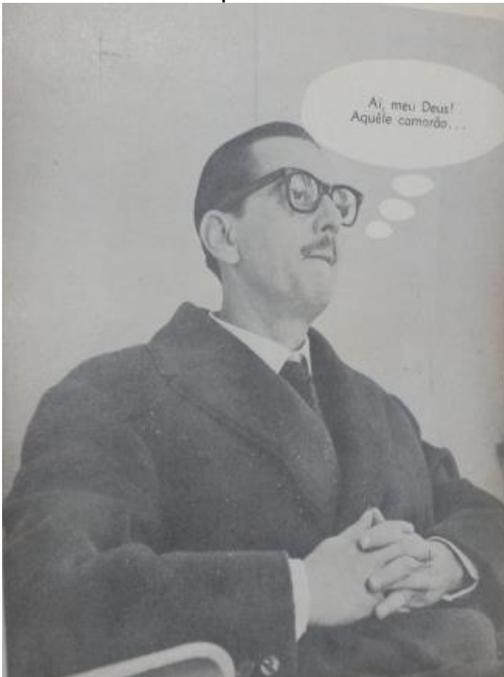
o leitor. Nesse caso, o leitor é o observador e o participante se torna o observado, “a oferta”. Para exemplificar, *fotopotoca* 04-49 (FIG. 97) mostra o participante representado (Jânio Quadros) olhando de frente, demandando o leitor, enquanto na *fotopotoca* 04-59 (FIG. 98), o mesmo participante representado não olha diretamente para o participante interativo, portanto, o processo é de oferta.

FIGURA 97 - Fotopotoca 04-49 – Demanda



O doutor me garantiu que eu não sou o Abraão Lincoln

FIGURA 98 - Fotopotoca 04-59 - Oferta

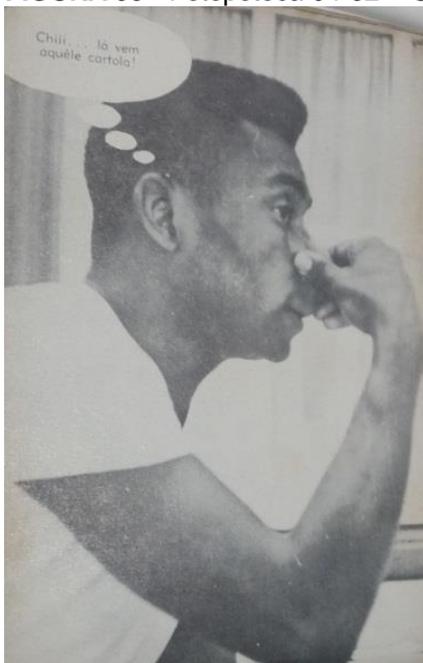


Ai, meu Deus! Aquele camarão...

A dimensão/categoria *distância ou afinidade social* trata da exposição do PR diante do PI (perto ou longe), percebida pelos enquadramentos e moldura das imagens. Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006, p. 124, tradução nossa) asseveram

que, assim como o olhar, “a escolha da distância pode sugerir diferentes relações entre PR e observadores”²⁰⁰. “Quanto menor for a distância colocada entre o participante representado e o leitor (observador), maior será o grau de criação de uma relação social imaginária” (BRITO; PIMENTA, 2009, p. 97). Por outro lado, participantes distanciados do leitor podem indicar relações distantes de respeito, preconceito. Segundo a GDV, a distância entre o participante representado e o leitor é marcada pontualmente pelo conjunto de cortes, que geram planos, na imagem desenvolvida pela linguagem fotográfica e cinematográfica (enquadramento). Dessa forma, a imagem aproximada (ou *close-up*) mostra, em um plano fechado, a cabeça e os ombros do PR; o *medium shot* (*close-up* grande) mostra, em um plano médio, o PR até os joelhos; e o *long shot* mostra o PR em um plano aberto, incluindo todo o corpo do PR. Exemplificando, a FIG. 99 mostra a imagem em um plano fechado, a FIG. 100 é um plano médio e a FIG. 101 apresenta um plano aberto.

FIGURA 99 - Fotopotoca 04-52 – *Close-up*/Plano fechado



Chii... lá vem aquele cartola!

²⁰⁰ The choice of distance can suggest different relations between represented participants and viewers (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006, p. 124).

FIGURA 100 - Fotopotoca 03-40 – Plano Médio*O chimarrãozinho danado de ruim...***FIGURA 101** - Fotopotoca 03-42 - Plano aberto*É... o cinema brasileiro tem jeito não...*

A dimensão/categoria *atitude ou perspectiva* é observada nas imagens pelo ponto de vista (ângulo) no qual o participante é mostrado: de frente, de lado (enviesado) de cima e de baixo e que se relacionam, respectivamente, aos ângulos frontal/horizontal, oblíquo, vertical. Como explicam Santos e Pimenta (2014, p. 310), essa categoria indica uma atitude “mais ou menos subjetiva” por parte de quem produz a imagem. A seleção de um ângulo, um “ponto de vista”, implica na possibilidade de expressar atitudes subjetivas²⁰¹ em relação aos participantes representados, humanos ou não (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006). Dito de outra forma, o ângulo frontal sugere envolvimento entre o PR e o PI, com a imagem no nível do olhar estabelecendo uma relação igualitária de poder. O ângulo oblíquo

²⁰¹ De acordo com Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), essa subjetividade não significa atitudes individuais. Geralmente, são atitudes determinadas socialmente, apesar de codificadas como se fossem individuais e únicas.

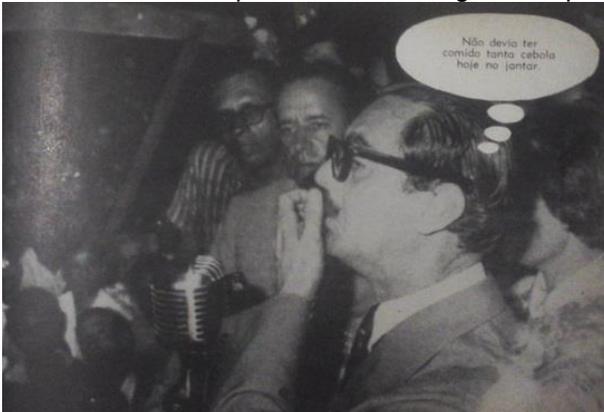
estabelece uma sensação de alheamento (FERNANDES; ALMEIDA, 2008). O ângulo vertical propõe e/ou ratifica relações de poder. Assim, a câmera alta capta o PR de cima para baixo, conferindo poder ao PI, enquanto a câmera baixa – em nível inferior ao olhar do PR – de baixo para cima, dá a ele uma posição de superioridade diante do PI (BRITO; PIMENTA, 2009; FERNANDES; ALMEIDA, 2008). Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006 p. 140, tradução nossa), “diz-se que o ângulo alto faz o sujeito parecer pequeno e insignificante, um ângulo baixo faz com que pareça imponente e impressionante²⁰²”. A *fotopotoca* 03-41 (FIG. 102), por exemplo, mostra o PR, Jânio Quadros, sob um ponto de vista horizontal, sugerindo empatia com o seu observador; a *fotopotoca* 03-37 (FIG. 103) exhibe o PR, de lado, alheio ao PI e a *fotopotoca* 01-58 (FIG. 104) mostra o PR de baixo para cima, câmera baixa, portanto, em uma posição de poder.

FIGURA 102 - Fotopotoca 03-41 – Ângulo frontal



“Oh que saudades eu tenho...”

FIGURA 103 - Fotopotoca 03-37 – Ângulo oblíquo



Não devia ter comido tanta cebola hoje no jantar.

²⁰² A high angle, it is said, makes the subject look small and insignificant, a low angle makes it look imposing and awesome (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006, p. 140).

FIGURA 104 - Fotopotoca 01-58 - Ângulo vertical – Câmera baixa



Audácia...

A foto da *fotopotoca* 03-56 (FIG. 105) foi realizada em ângulo vertical, câmera alta, de cima para baixo, estabelecendo, assim, uma relação de poder, em que o PR está ao alcance do observador (FERNANDES; ALMEIDA, 2008) que detém o poder.

FIGURA 105 - Fotopotoca 03-56 - Ângulo vertical – Câmera alta



Agora, vai embora e não conte para ninguém.

Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), o ponto de vista é imposto não apenas aos participantes representados, mas também ao observador, e a sua "subjetividade" é, desse modo, subjetiva, no sentido original da palavra: a sensação de estar sujeito a algo ou alguém. Assim sendo, a imagem é considerada subjetiva quando o PR pode ser visto apenas sob um ângulo específico e pode ser objetiva quando revela tudo o que existe para ser visto ou tudo o que o produtor da imagem julgue ser necessário. Enfim, apresentamos, de forma sucinta, no QUADRO 6, a

relação entre as dimensões/categorias da metafunção interativa (olhar, distância social e perspectiva) e seus respectivos significados.

Quadro 6 - Categorias e significados interativos

Demanda	olhar para o observador
Oferta	ausência de olhar para o observador
intimo /pessoal	plano fechado
Social	plano médio
Impessoal	plano aberto
Envolvimento	ângulo frontal
Distanciamento	ângulo oblíquo
Poder do PI	ângulo alto
Igualdade	ângulo no nível dos olhos
Poder do PR	ângulo baixo

Fonte: Traduzido e adaptado de Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006, p.148).

3.3 A modalidade e a função interpessoal

De acordo com Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006, tradução nossa), vindo da linguística, o termo modalidade se refere ao valor de verdade ou credibilidade das declarações (linguisticamente realizadas) sobre o mundo²⁰³. Segundo os autores, o conceito de modalidade é igualmente essencial nas narrativas da comunicação visual que podem representar pessoas, lugares e coisas como se fossem reais, realmente existissem, ou não – imaginações, fantasias, caricaturas, etc. Os julgamentos de modalidade são sociais, dependentes do que é considerado real (ou verdadeiro ou sagrado) no grupo social para o qual a representação se destina primariamente. A modalidade, por conseguinte, é a expressão da opinião do falante²⁰⁴ (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 177, tradução nossa) e, presente em cada ato semiótico, está ligada à função interpessoal (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006).

Classificada como de alta ou baixa afinidade (em relação ao sistema na qual ela se insere), a modalidade é, de fato, um indicador de relações de poder (diferenças) e de solidariedade entre o falante e o ouvinte (BRITO; PIMENTA, 2009, p. 101).

²⁰³ The term 'modality' comes from linguistics and refers to the truth value or credibility of (linguistically realized) statements about the world (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006)).

²⁰⁴ The modality is an expression of the speaker's opinion (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 177).

Logo, a modalidade é um indicador que demarca o que o grupo social considera como real ou não (BRITO; PIMENTA, 2009; PIMENTA, 2018). Os mecanismos modalizadores, que possibilitam “a criação de imagens que representam coisas ou aspectos como se não existissem” (FERNANDES, 2009, p. 113), ou seja, os demarcadores da realidade que são definidos e variam de acordo com cada grupo social refletem “na escolha do que seja mais ou menos realista no campo das imagens” (BRITO; PIMENTA, 2009, p.102). A realidade é a expressão dos interesses, crenças e valores de um específico grupo (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006) e é modalizada por meio dos critérios cor (intensidade, diferenciação e saturação), que vai da sombra à cor plena, iluminação, brilho (luminosidade em um ponto específico) e contextualização, que sugere a profundidade e a perspectiva (BRITO; PIMENTA, 2009; FERNANDES, 2009). Esses componentes se articulam em gradações. Do mais próximo do real, real (gradação de alta modalização) ou menos real, irreal (gradação de baixa modalização), que variam de acordo com a situação – o texto e o público.

Por isso, a avaliação da modalidade se relaciona diretamente à representação visual da corrente naturalística dominante em cada época. Por exemplo, no caso das *fotopotocas*, a ausência de saturação de cor e o uso do monocromático p&b expressam uma imagem próxima do real, devido à época de produção. Nos anos 1960, as fotos de imprensa, assim como a impressão dos jornais, eram monocromáticas, predominantemente em p&b. O p&b conferia, naturalmente, realismo às fotos, logo, alta modalização. Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), cada realismo tem seu naturalismo, isto é, um realismo é uma definição do que conta como real. Isso não quer dizer que todos os realismos sejam iguais. Embora existam diferentes realismos lado a lado em nossa sociedade, o padrão dominante pelo qual julgamos o realismo visual e, conseqüentemente, a modalidade visual, permanece, por enquanto, o naturalismo convencionalmente entendido como o "fotorrealismo". Em outras palavras, o critério dominante para o que é real e o que não é se baseia na aparência das coisas, em quanta correspondência há entre o que podemos "normalmente" ver de um objeto, em um ambiente concreto e específico, e o que podemos vê-lo em uma representação visual.

Diversos contextos de imagens podem apresentar quatro configurações de modalidades: naturalística, abstrata, tecnológica e sensorial. A modalidade naturalística – muito comum no campo jornalístico –, como o nome sugere, embasa-

se na ideia de a imagem ser o mais próxima possível da visão ao vivo. As variações de cor, brilho, iluminação, profundidade são ajustadas para uma visão real. A modalidade abstrata, ao contrário da naturalística, apresenta somente o essencial para representar uma imagem - detalhes de luz e nuances de cor são irrelevantes (modalidade baixa) -, enquanto o detalhamento (representação) possui alta modalidade. Pode ser, por exemplo, a ilustração de uma placa de trânsito que representa uma vaca de forma mais simples, sem detalhes. Do ponto de vista do naturalismo, quanto maior a abstração (longe de saturação, diferenciação e modulação), menor a modalidade (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006). A modalidade tecnológica busca a imagem efetiva, ou seja, seu uso é prático e explicativo. Cor e perspectiva têm modalidade baixa. Imagens de mapas e plantas baixas são exemplos. Na modalidade sensorial, a realidade da imagem se baseia no efeito de prazer ou desprazer que ela causa. Elementos como luz, cor e profundidade possuem modalidade alta nessa imagem considerada “mais que real”, que representa uma emoção, um sentimento. Imagens publicitárias e pinturas impressionistas são exemplos de imagens sensoriais (BRITO; PIMENTA, 2009; PIMENTA, 2018). Desse modo, consideramos a *fotopotoca* uma imagem naturalística, cujos elementos cor, luz e brilho possuem modalidade baixa.

3.4 A metafunção textual e categorias composicionais

Dentro da LSF, a função textual diz respeito à organização da mensagem no evento linguístico. Sendo assim, segundo os criadores da GDV, “qualquer modo semiótico tem que ser capaz de formar textos, complexos de signos, que combinam internamente entre si e externamente com o contexto em que foram produzidos²⁰⁵” (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 43, tradução nossa). Essa capacidade se relaciona à composição do todo, à maneira pela qual os elementos das representações e interações se conectam e se integram em um todo significativo. Portanto, os arranjos composicionais geram diferentes significados textuais. A disposição espacial dos elementos em uma imagem contribui para especificar a relação entre eles (BRITO; PIMENTA, 2009). Isso quer dizer que a alteração do

²⁰⁵ Any semiotic mode has to have the capacity to form texts, complexes of signs which cohere both internally with each other and externally with the context in and for which they were produced. (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 43)

layout está diretamente ligada à alteração entre texto escrito, imagem e o significado do todo (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006). Em síntese, nas palavras de Kress e Van Leeuwen: “a gramática visual disponibiliza uma variedade de recursos: diferentes arranjos composicionais para a realização de diferentes significados textuais²⁰⁶” ([1996]/2006, p. 43, tradução nossa).

Dito isso, podemos afirmar que a função da categoria composicional é proporcionar que a imagem faça sentido, organizando seus componentes e integrando os elementos representacionais e interativos. Para Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), a relação local entre os participantes fornece pistas do significado da imagem. Os significados dos elementos de uma composição são percebidos através de três sistemas inter-relacionados: *valor da informação*, *saliência* e *estruturação* ou moldura. Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), o posicionamento dos elementos (participantes e sintagmas que os relacionam entre si e com o observador) confere a eles os valores informacionais específicos anexados às várias 'zonas' da imagem: esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem, ou seja, *o valor da informação* se relaciona ao local ocupado pelo participante, de acordo com a zona da imagem (direita e esquerda, topo e base, centro e margem). Melhor dizendo, o local onde cada participante se situa na imagem em relação a outro participante varia de valor. Pelo simples fato de o elemento estar numa dessas zonas – esquerda/direita, topo/base, centro/margem – é possível perceber valorações (FERNANDES; ALMEIDA, 2008).

Abaixo, o QUADRO 7 sintetiza a composição e o arranjo dos elementos:

Quadro 7 - A metafunção textual

Composição – arranjo dos elementos		
Valor da informação (localização)	Saliência	Enquadre ou moldura
ideal real dado novo	destaque/direcionamento do olhar (cor, brilho, nitidez, tamanho, contraste, perspectiva)	conexão/desconexão linhas, contorno, cores descontínuas e espaços vazios

Fonte: Elaboração nossa, 2019.

²⁰⁶ (...) visual grammar makes a range of resources available: different compositional arrangements to allow the realization of different textual meanings (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 43).

Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) indicam: os elementos posicionados ao lado esquerdo (*dado*) da imagem são apresentados como informação dada, e os que estão à direita (*novo*) se referem a novas informações. No lado direito estão elementos que apresentam alguma informação nova, importante, “chave” ou elementos que mereçam destaque e, no esquerdo, algo já conhecido, que já faça parte da cultura do leitor. Ainda tratando do posicionamento, Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) esclarecem que, em uma composição, os elementos constituintes colocados na parte superior da imagem são apresentados como *ideal* e os posicionados na parte inferior, *real*. O elemento *ideal* é o que se apresenta como algo idealizado ou generalizado da informação e, por isso, mais saliente. Ao contrário, o elemento real apresenta informações mais específicas (por exemplo, detalhes) ou mais práticas (por exemplo, fotos documentais, mapas, instruções). Dito de outro modo, segundo Vieira e Silvestre (2015), a parte superior (*top*) da página costuma fazer um apelo às emoções e mostra, de modo geral, o ideal e a parte inferior (*bottom*), comumente, é a mais informativa e prática, colocando em evidência o real.

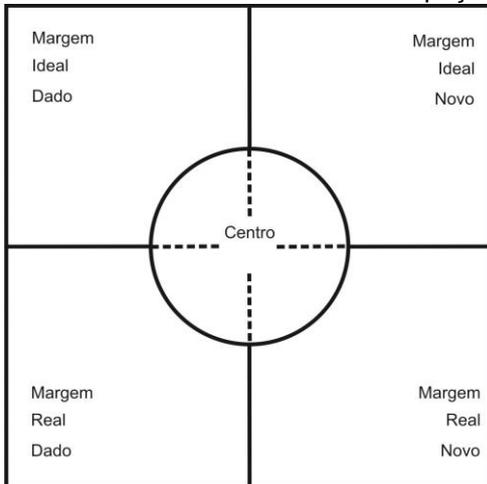
Para Kress e Van Leeuwen, “a composição visual também pode ser estruturada ao longo das dimensões do centro e da margem²⁰⁷” ([1996] 2006 p. 194, tradução nossa). Os autores relatam que o tipo de composição central é muito usado entre os jovens *designers* asiáticos, enquanto que, na visualização ocidental contemporânea, esse tipo de composição é relativamente incomum. Desse lado do mundo, a maioria das composições polariza elementos como dado e novo e/ou ideal e real. Segundo a GDV, se uma composição visual posiciona um elemento no meio e os outros elementos ao seu redor, o elemento central é denominado *centro* e os elementos em torno, *marginais*. O que está no centro é o núcleo da informação e os elementos em volta são auxiliares (em certo sentido, subservientes), tais como as margens²⁰⁸. Podemos arranjar os três blocos de informação visual na estruturação de significados, combinando as dimensões dado/novo, ideal/real, centro/margem em um esquema tríptico *As dimensões do espaço visual* (FIG. 106). A estrutura do tríptico pode também ser simples e simétrica, do tipo *Margem-Centro-Margem* (FIG.

²⁰⁷ Visual composition may also be structured along the dimensions of centre and margin (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996]/2006, p. 194).

²⁰⁸ Para Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), em muitos casos, as margens são idênticas ou, pelo menos, muito semelhantes entre si, de modo que não há sentido de divisão entre elementos dado e novo e/ou ideal e real entre eles.

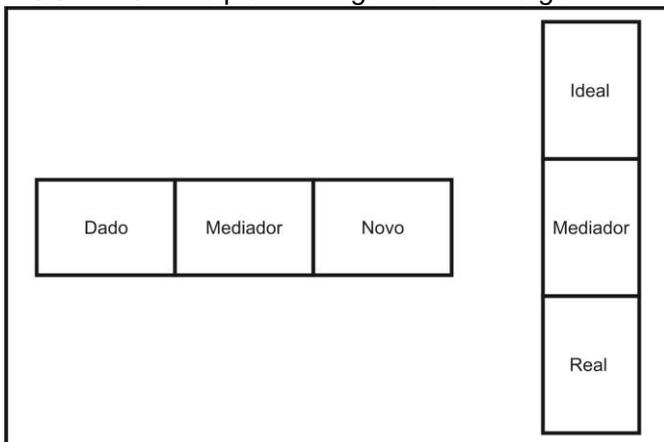
107), na qual o centro atua como mediador entre o dado e novo ou entre o real e o ideal (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006; FERNANDES; ALMEIDA, 2008).

FIGURA 106 - As dimensões do espaço visual



Fonte: Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006 p. 197).

FIGURA 107 - Esquema *Margem centro margem*



Fonte: Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006 p. 201).

Mesmo que um leitor rejeite essa avaliação referente ao valor da informação na composição visual, Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) consideram importante o fato de as informações serem apresentadas em um suposto *status* e valor para o leitor, que precisa lê-la dentro dessa estrutura.

Além do sistema *valor de informação*, os significados dos elementos de uma imagem podem ser averiguados pelo sistema da *saliência*. Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) afirmam que, independentemente de onde os elementos são colocados, a saliência pode criar, na imagem ou página, uma hierarquia de importância entre eles, selecionando alguns como mais importantes e mais dignos

de atenção do que outros. A *saliência*, que serve também como ponto de partida para o estabelecimento de articulações secundárias com outros componentes composicionais, acontece quando um elemento se destaca na imagem, sendo diferenciado pela cor, brilho, nitidez, tamanho relativo, contrastes no valor tonal, perspectiva (posicionamento em primeiro plano ou plano de fundo). Dessa forma, o leitor é atraído para o elemento que salta aos olhos, involuntariamente à sua localização na imagem (KRESS; VAN LEEUWEN ([1996]/2006; SANTOS; PIMENTA, 2014; FERNANDES, 2009; BRITO; PIMENTA, 2009; VIEIRA; SILVESTRE, 2015). Isso faz com que os elementos, segundo Fernandes (2009), tenham maior ou menor valor/importância informativa de acordo com o olhar direcionado do observador. Por exemplo, a *fotopotoca* 03-71 (FIG. 108) apresenta, na sua composição, os sistemas de saliência e valor de informação. O PR Juscelino Kubistchek está posicionado com destaque, em primeiro plano, no centro da imagem. O que acontece ao redor não tem a mesma importância do que ele. O olhar do observador é direcionado para o primeiro plano, o centro da imagem.

FIGURA 108 - Fotopotoca 03-71



Preciso me especializar. Mamãe quer que eu abandone a política e arranje um emprego.

Concordamos com Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006) quando defendem que as direções de leitura podem ser instâncias materiais de sistemas de

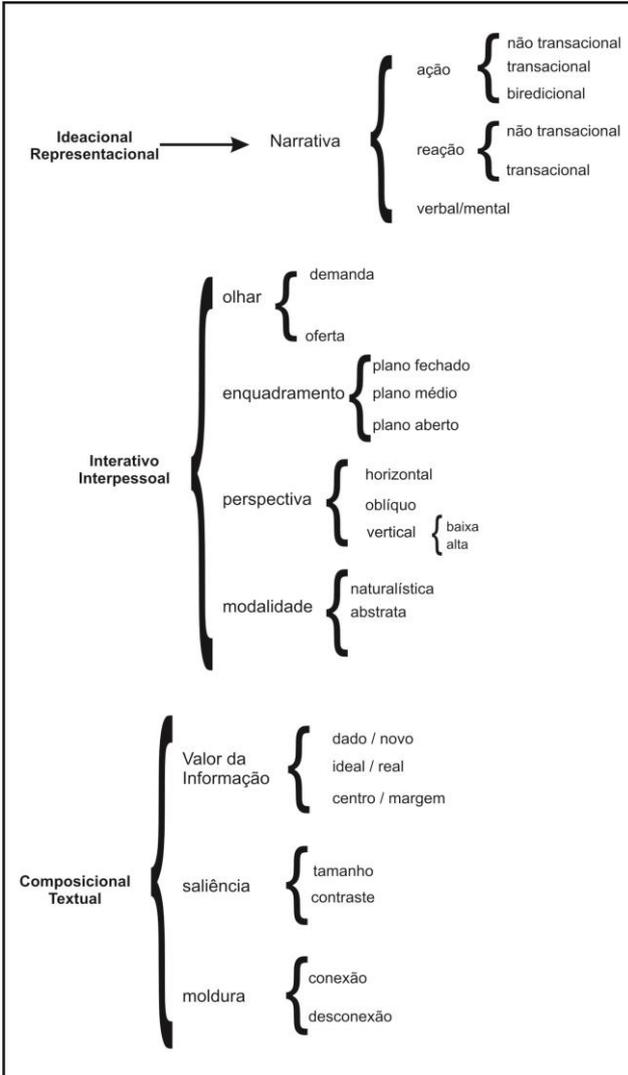
valores culturais profundamente enraizados. A direcionalidade é um recurso semiótico das culturas em que todas trabalham com margem e centro, esquerda e direita, superior e inferior, mesmo que nem todas atribuam os mesmos significados e valores a essas dimensões espaciais. Além disso, a maneira como os sistemas usam sua significação se relaciona aos seus outros sistemas culturais, religiosos, filosóficos ou práticos.

O terceiro e último sistema averiguador dos significados dos elementos de uma imagem é o sistema *enquadre ou moldura*²⁰⁹. Segundo Kress e Van Leeuwen ([1996]/2006), a presença ou ausência de dispositivos de enquadramento (realizados por elementos que criam linhas divisórias ou por linhas de molduras reais) conecta ou desconecta elementos da imagem, determinando se eles fazem parte ou não de um mesmo sentido. Sendo assim, a estrutura ou moldura funciona de forma oposta ao vetor, porque desconecta os elementos, “indicando se eles pertencem ou não a um núcleo informativo” (BRITO; PIMENTA, 2009, p. 112). Essa desconexão é limitada por linhas, contornos, cores descontínuas e contrastantes, espaços vazios. Além do limite entre os elementos, funciona também como uma forma de destacar elementos (BRITO; PIMENTA, 2009). A desconexão entre os elementos imprime um sentido de individualidade e diferenciação à imagem (FERNANDES; ALMEIDA, 2008).

Para sistematizarmos nossa análise, relembramos as dimensões analíticas da GDV e seus respectivos processos em uma síntese na qual estão presentes somente os processos encontrados nas FZ, conforme QUADRO 8.

²⁰⁹ *Framing*, no original.

Quadro 8 - Dimensões analíticas da GDV



Fonte: Elaboração nossa, 2019.

A partir das categorias da GVD, descreveremos os recursos representacionais, interativos e composicionais realizados no modo visual das FZ e levantaremos as recorrências que configuram o nosso *corpus*. Além disso, reafirmamos que, a partir da categoria *Conhecimento convencional*, discutiremos as recorrências retóricas, regularidades e propósito comunicativo e analisaremos nossas planilhas de dados sobre a representação do mundo e das pessoas, observando como os olhares, falas e pensamentos se constroem nas *Fotopotocas de Ziraldo*.

Como as FZ se constituem multimodalmente? Começaremos pelo formato: todas as revistas medem, na orientação horizontal, 13,5 x 20,5 cm. Quanto às capas, (Cf. FIG. 109, 110, 111 e 112), todas são divididas em duas partes, uma na

cor vermelha saturada²¹⁰ e a outra com a fotografia de imprensa em p&b. As fotos das edições um, três e quatro se dividem na vertical: do lado esquerdo, o dado: o título “Ziraldo apresenta fotopotocas”, o número da edição, o preço de compra da revista; do lado direito, o novo: a fotografia (modalidade naturalística) da *fotopotoca* de cada nova edição e o processo verbal. Na edição dois, a divisão é horizontal, permanecendo a fotografia de imprensa no lado do real. Na edição três, o que seria o balão da fala de Jânio Quadros aparece sem a indicação (verbal ou mental), podendo ser interpretado como um título. Em todas, os participantes representados são pessoas do sexo biológico masculino, com exceção da edição dois, em que o PR é uma das esculturas da obra “As Laras” (banhistas), de Ceschiatti. De acordo com o processo interpessoal, estão enquadrados em plano fechado ou médio, por um ângulo horizontal ou oblíquo, em posição de oferta para serem contemplados, destacados, pelo plano fechado (ed. 3), pela saliência dada pelo contraste (ed. 2 e ed. 4) e tamanho (ed. 1).

FIGURA 109 - Capa ed.1



E quem foi que botou essa tachinha na minha cadeira?...

FIGURA 110 - Capa ed. 2



Esta solidão de Brasília é de arrancar os cabelos...

²¹⁰ Em produção gráfica, denomina-se cor chapada.

FIGURA 111 - Capa ed. 3



Sinceramente. Não entendo por que esse pessoal vive me gozando...

FIGURA 112 - Capa ed. 4



“É hoje que eu vou me acabar...”

Em todas as capas, há processos não-transacionais, em que o fenômeno do olhar dos PR não está na imagem (com exceção da ed. 2, a escultura não tem olhos definidos, contudo, a posição da cabeça indica que está olhando para o lado) e processos verbais e não verbais, ou seja, somente os verbais/mentais são recorrentes em todas as capas.

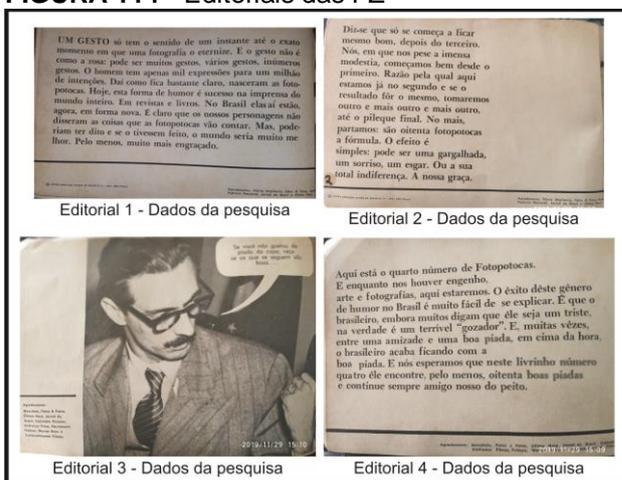
Ao folhearmos as revistas, a primeira página de todas (Cf. FIG. 113) traz o título *fotopotocas*, vazado em branco, sobre um retângulo preto centralizado. Abaixo dele, o nome da editora (com o seu seu logotipo) e, mais abaixo, no rodapé, “Editor: Ziraldo Alves Pinto – uma publicação da Editora Brasileira de Livros e Revista Edibrás Ltda. – Rua Souza Franco, 425 – GB.” Nas revistas três e quadro, após o endereço, aparece o nome do diretor da revista, Rubens de Oliveira.

FIGURA 113 - Da esquerda para a direita e de cima para baixo: edições 1, 2, 3 e 4



Virando a primeira página, vem o editorial, na página 2, tradicionalmente o espaço ocupado por ele nas revistas e jornais impressos. Conforme mostramos na FIG. 114, o editorial das FZ cumpre seu papel de esclarecer, ilustrar opiniões, induzir a ações e até entreter (ERBOLATO, 1984). Como gênero do tipo opinativo, o editorial representa o ponto de vista institucional, em um estilo que acompanha as tendências e a linha do seu respectivo veículo (RABAÇA; BARBOSA, 2001). No caso das FZ, o editorial apresenta e explica seu conteúdo, comentando sobre o humor do povo brasileiro e estabelecendo com ele um tipo de “carta ao leitor”. A intenção de todos os editoriais é angariar a simpatia e a fidelidade do leitor, mas sem falsa modéstia, conforme mostram os excertos: “*E nós esperamos que (...) ele [o leitor brasileiro] encontre, pelo menos, oitenta piadas e continue sempre amigo nosso do peito*” (ed. 4); “*Nós, em que nos pese a imensa modéstia, começamos bem desde o primeiro (...) o efeito é simples: pode ser uma gargalhada (...). Ou a sua indiferença. A nossa graça*” (ed. 2).

FIGURA 114 - Editoriais das FZ



Editorial 1 - Dados da pesquisa

Editorial 2 - Dados da pesquisa

Editorial 3 - Dados da pesquisa

Editorial 4 - Dados da pesquisa

A criatividade de Ziraldo faz com que o editorial da edição três seja em formato de *fotopotoca* com o Jânio Quadros – participante frequente em todas as edições – comentando sobre a própria revista: “*Se você não gostou da piada da capa, veja se as que se seguem são boas...*”

No rodapé da mesma página do editorial, constam os agradecimentos aos colaboradores, tais como o ator Flávio Migliaccio, os veículos de comunicação, agência de imagens e estúdios de cinema de onde vieram as imagens fotográficas - tais como Fatos & Fotos, Manchete, Jornal do Brasil, Última Hora, Agência Nacional, Warner Bros, Colúmbia Pictures, Transcontinental Filmes, Paramount -, entre outros.

As contracapas trazem *fotopotocas* ora repetidas, tais como a 01-CC, que é a mesma 01-47 (FIG. 115) e a 02-CC, que corresponde à 02-19 (FIG. 116), ora diferentes, como a 03-CC (FIG. 117) e 4-CC (FIG. 118). É por isso que, no total computado das *fotopotocas*, consideramos as repetidas como uma unidade de cada.

FIGURA 115 - Fotopotocas 01-CC/01-47



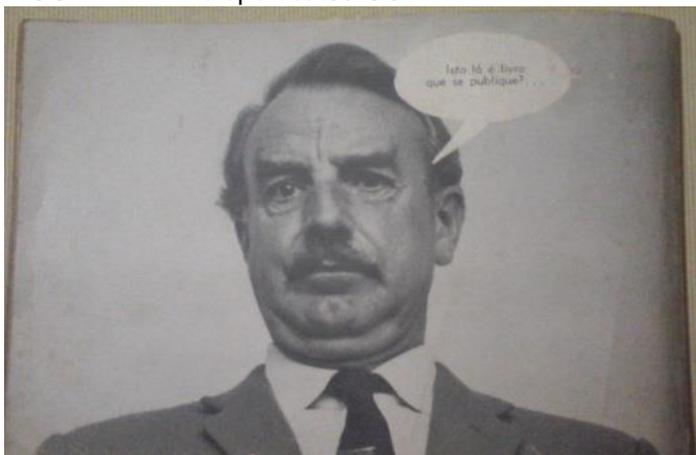
Ahaa... então é isso? Vou contar pra todo mundo...

FIGURA 116 - Fotopotocas 02-CC/02-19



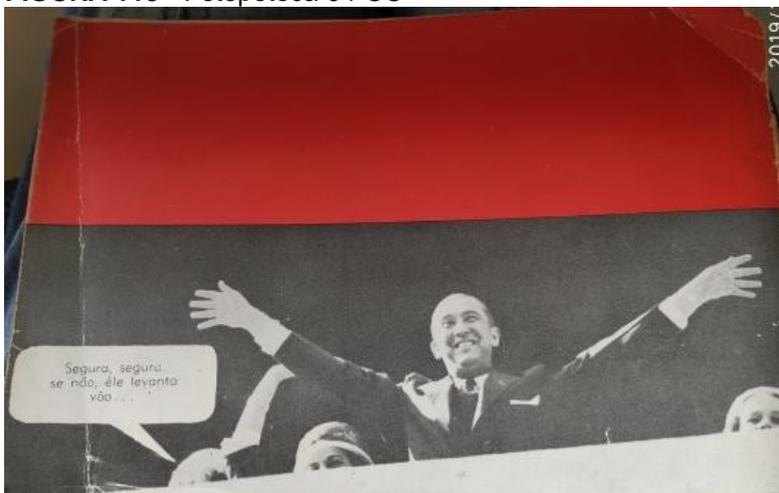
Acho que eu entrei na festa errada

FIGURA 117 - Fotopotoca 03-CC



Isto lá é livro que se publique?...

FIGURA 118 - Fotopotoca 04-CC



Segura, segura se não, ele levanta vôo...

Em seguida, no folhear das revistas, vão surgindo as 317 *fotopotocas*, todas em p&b, de alta modalidade para a época, naturalísticas, com exceção das compostas por *frames* de cenas cinematográficas (exemplificadas pelas *fotopotocas* 02-03, FIG. 119 e 01-36, FIG. 120), às quais consideramos representações da realidade, portanto também naturalísticas.

FIGURA 119 - Fotopotoca 02-03²¹¹



Esse Juscelino tem cada uma...

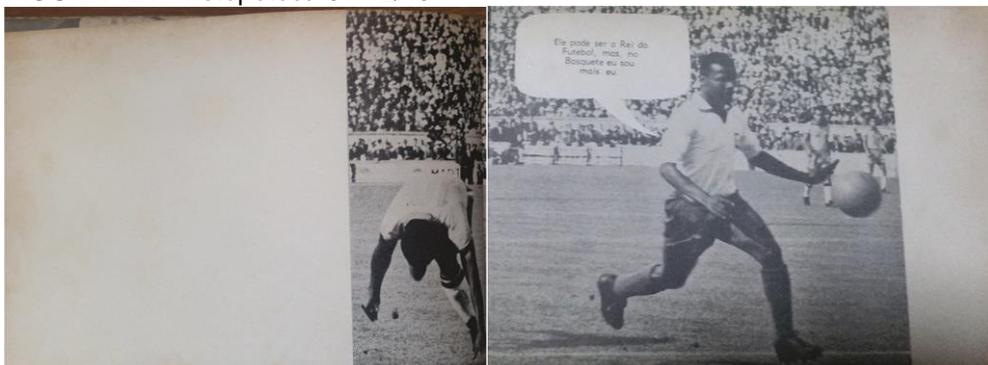
FIGURA 120 - Fotopotoca 01-36²¹²



Não aguento esta água fria... Acho melhor a gente deixar ele cantar...

Cada *fotopotoca* ocupa todo o espaço da página, sem margens, com exceção da 01-42/43 (FIG. 121), em página dupla e de outras nove que, para não cortar o PR, não conseguem ocupar 100% da página, tais como exemplificam as *fotopotocas* 01-09 (FIG. 122) e 02-30 (FIG. 123).

FIGURA 121 - Fotopotoca 01-42/43



Ele pode ser o Rei do Futebol, mas, no Basquete, eu sou mais eu.

²¹¹ Cena do filme *Absent-minded professor* (O professor distraído), de 1961.

²¹² Cena do filme *Follow that dream* (Em cada sonho um amor), de 1962.

FIGURA 122 - Fotopotoca 01-09

Chiii...eu acho que o presidente não gostou muito da piada do Hélio de Almeida...

FIGURA 123 - Fotopotoca 02-30

Deve ter sido outro minha senhora. Eu não costumo beliscar mulher dos outros...

De acordo com a metafunção ideacional/representação narrativa, encontramos nas FZ os processos de ação transacional e não-transacional como exemplificam, respectivamente, as *fotopotocas* 04-15 (FIG. 124) e 04-26 (FIG. 125). Na primeira, o ator é o homem e sua meta, as grades. Na outra, o participante sozinho é o ator, suas mãos são os vetores e sua meta não aparece na imagem. É possível, mas não frequente, a coocorrência dos processos de ação transacional e não-transacional na mesma imagem, conforme a *fotopotoca* 02-37 (FIG. 126). Nela, coexistem a ação não-transacional do PR/ator JK, acenando para alguém (seu braço é o vetor) que não está na imagem, a ação transacional do próprio Juscelino segurando a lateral da porta do avião e outra transacional do homem de costas, batendo no ombro do homem ao seu lado.

FIGURA 124 - Fotopotoca 04-15



Vocês precisavam de ouvi-lo é numa harpa

FIGURA 125 - Fotopotoca 04-26



Não é mentira de pescador, não. O peixe era deste tamanho...

FIGURA 126 - Fotopotoca 02-37



Eu não... Segura você. Da outra vez ele pulou em cima do meu calo...

Ainda no processo narrativo de ação, as imagens do tipo acional biredicional, tais como as das *fotopotocas* 02-09 (FIG. 127) e 04-40 (FIG. 128), aparecem, mas também não são recorrentes. Na edição um, aparece uma vez; na edição dois, há nove ocorrências; na edição três, sete aparições e, na quarta, apenas três eventos. Portanto, em um total de 317 *fotopotocas*, o processo de ação biredicional ocorre em 6,30% (correspondente a 20 incidências).

FIGURA 127 - Fotopotoca 02-09



Meus parabéns. Como o senhor vê, Erontex dá sorte...

FIGURA 128 - Fotopotoca 04-40



Eu juro que não tive mãe, quando era pequenininho

O processo narrativo reacional também ocorre nas FZ, como exemplificamos nas *fotopotocas* 03-58 e 02-62 (FIG. 129 e 130, respectivamente). Na primeira, Jânio Quadros reage a alguém que não aparece na imagem. Na outra, um membro da igreja Católica também dirige seu olhar para fora da cena. Ambas demonstrando processos reacionais não-transacionais.

FIGURA 129 - Fotopotoca 03-58



“Esmola pra São Serafim, senão você fica assim.”

FIGURA 130 - Fotopotoca 02-62



Chiii, meu Deus, vão projetar agora aquelas fotos...

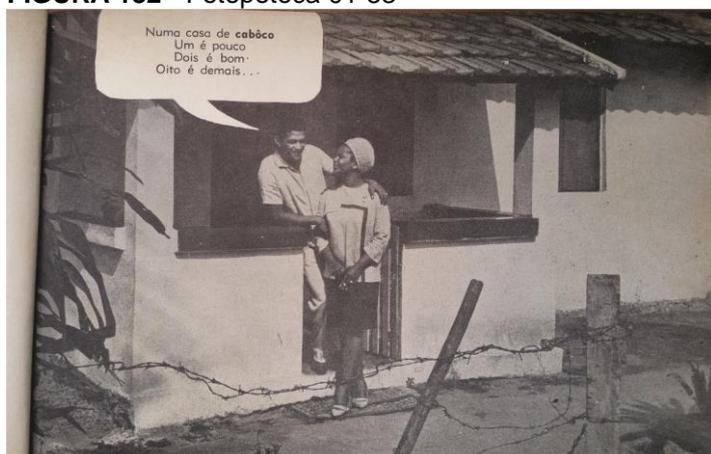
Há também processos reacionais transacionais, conforme as *fotopotocas* 01-45 e 01-53 (FIG. 131 e 132, respectivamente). Na primeira, o alvo do olhar do Kennedy é o outro participante – primeiro ministro inglês Harold Mac Millan –, que passa a ser o fenômeno. Na segunda, Garrincha é o destino (fenômeno) do olhar da sua esposa, Nair Marques, à época, mas torna-se ator cujos braços e mãos (vetores) seguram sua meta (a esposa).

FIGURA 131 - Fotopotoca 01-45



Mac Millan, será que você me arranjava um pente?...

FIGURA 132 - Fotopotoca 01-53



*Numa casa de **cabôco** Um é pouco Dois é bom Oito é demais...*

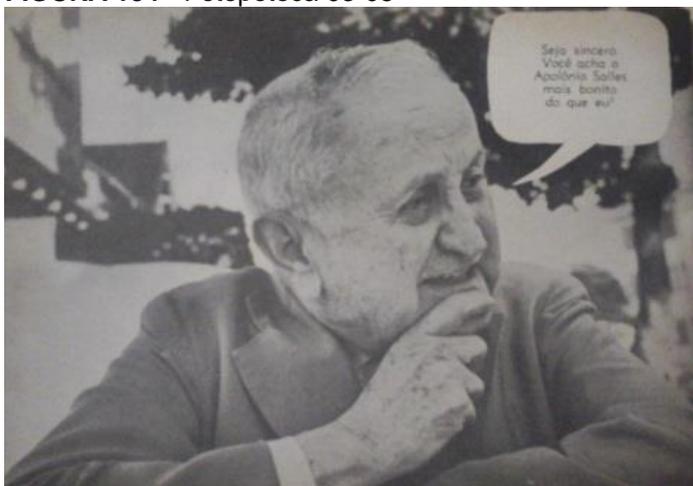
Considerando a metafunção interpessoal, o contato entre os elementos da imagem e quem a observa se realiza, majoritariamente – 303 imagens, correspondentes a 95,58 % –, por meio da oferta, tais como as *fotopotocas* 04-74 (FIG. 133), 03-08 (FIG. 134), 01-04 (FIG. 135) e 02-10 (FIG. 136), nas quais os participantes representados não olham diretamente para o observador, deixando de ser sujeitos do olhar para se tornarem o objeto do olhar do participante interativo. Dessa forma, não se estabelece nenhuma relação entre o participante representado e o participante interativo. O PR é “oferecido” à contemplação, como uma informação impessoal.

FIGURA 133 - Fotopotoca 04-74



Que coisa... Este camarada não pode ver mulher...

FIGURA 134 - Fotopotoca 03-08



Seja sincero. Você acha o Apolônio Salles mais bonito do que eu?

FIGURA 135 - Fotopotoca 01-04



O marechal tem cada coisa. Fazer comício no Instituto dos Surdos-Mudos...

FIGURA 136 - Fotopotoca 02-10

E atenção, senhoras e senhores, para o resultado do nosso concurso...

Por outro lado, há apenas 4,41% (14 *fotopotocas*) que demandam o olhar, tais como as *fotopotocas* 01-49 (FIG. 137), 03-05 (FIG. 138), 04-27 (FIG. 139) e 03-41 (FIG. 140). Nessa última, apesar de perdido ou “bambo”, o olhar de Jânio Quadros demanda. Logo, em todas, os participantes miram diretamente o observador, sugerindo uma resposta a partir da sua expressão. Por exemplo, na 01-49, Kennedy encara o observador de forma sorridente, o que pressupõe um desejo de afinidade. Já na 03-05, JK olha de forma direta e séria (mas não brava) para o observador, sugerindo uma relação de confiança e respeito. Na 03-41, Jânio Quadros tem um olhar sem direção definida, as mãos cruzadas, uma expressão facial frágil, o que sugere desconfiança, descrédito, pena e risos.

FIGURA 137 - Fotopotoca 01-49

Aumento ou greve!

FIGURA 138 - Fotopotoca 03-05



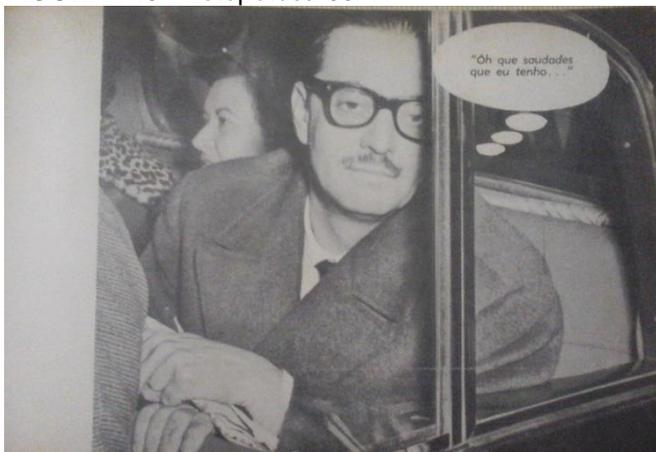
O diabo é que não me lembro onde deixei minhas calças

FIGURA 139 - Fotopotoca 04-27



Não disse ?!...

FIGURA 140 - Fotopotoca 03-41



"Óh que saudades que eu tenho..."

Esse resultado nos diz que as *fotopotocas* foram criadas para serem contempladas, ou seja, é o público observador quem vai interpretá-las. Elas estão aí para provocar o riso, contudo, também para servir de objeto de pensamento e reflexão (e, quem sabe, como subsídio à opinião). Ao rir, o observador pensa no motivo, na relação existente entre a piada e a realidade. Outra recorrência vem comprovar o papel ativo do observador, que tem em aberto possibilidades de interpretação: a reticências, um sinal gráfico subjetivo e sugestivo que deixa o sentido do enunciado em aberto, permitindo uma interpretação pessoal do leitor.

Com relação à distância (enquadramento) entre o PR e o PI e ao ponto de vista (perspectiva) em que os PR são mostrados, as imagens, na sua maioria, de orientação horizontal²¹³ - 68,45% (217 imagens) - são enquadradas, mais da metade (55,20%, correspondentes a 175 imagens), em plano médio, seguidas pelo plano aberto (37,52%, equivalente a 119 imagens) e apenas 7,25 %, correspondente a 23 imagens, em plano fechado, conforme nos mostra a TAB. 2:

Tabela 2 - Número de fotopotocas pela orientação e enquadramento

Nº E.d	Orientação		Enquadramento		
	Vert.	Horiz.	Fech.	Méd.	Ab.
Ed. 1	25	53	10	36	32
Ed. 2	16	63	8	42	29
Ed. 3	33	47	3	50	27
Ed. 4	26	54	2	47	31
Total	100	217	23	175	119
%	31,54	68,45	7,25	55,20	37,53

Nº total de referência: 317

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

O maior uso da foto horizontal (ou paisagem) se justifica por serem as fotografias produzidas, à época, por repórteres fotográficos. Essa orientação, recomendada jornalisticamente, coincide com a captação natural dos olhos humanos que, preferencialmente, fazem um escaneamento horizontal e conseguem alcançar o maior número possível de dados. Por isso, as telas de cinema e de TV se tornaram, com o tempo, mais retangulares, panorâmicas, no formato *widescreen*. Entretanto, se, por um lado, o modo horizontal permite a visualização de mais

²¹³ As verticais correspondem a 31,74% (100 imagens) do total.

informações, ele também promove o distanciamento (MARTINS, 2017) entre o PR e o observador. O que vai ao encontro da nossa afirmação anterior de que as FZ foram produzidas para o olhar contemplativo.

Algumas imagens de orientação vertical poderiam ser originalmente horizontais, cortadas no momento da edição, para atender ao destaque que o autor da *fotopotoca* desejava, como podemos ver nas *fotopotocas* 01-14 e 02-34 (FIG. 141 e 142). Na primeira, o corte na vertical destacou os PR do contexto da imagem que se fosse horizontal, deixaria à vista mais informações. Assim, o observador se concentra nas representações narrativas acional do ator JK e seu vetor (braço) apontando e olhando para a meta fora da imagem e na reacional do outro homem olhando também para o fenômeno fora da imagem. Na outra *fotopotoca*, da mesma forma, há uma descontextualização em que os dois PR, em narrativas reacionais, respectivamente, não-transacional e transacional, são “cortados” lateralmente, para que somente eles se destaquem. Fotografias desse tipo não são as mais usadas no fotojornalismo, exatamente porque nada ou pouco informam, a não ser que façam parte de uma série fotográfica, complementando o conjunto de informações e/ou adicionando um teor argumentativo, visando à emoção e à afinidade com o leitor.

FIGURA 141 - Fotopotoca 01-14



E em 65 vou mudar a Capital para lá!

FIGURA 142 - Fotopotoca 02-34



Eu acho que você está me escondendo algo...

O plano médio (Cf. *fotopotoca* 02-79 – FIG. 143) que, geralmente, é usado para fotografar pessoas, aproxima-se de uma visão objetiva da realidade. O plano aberto (exemplificado na *fotopotoca* 02-68 – FIG. 144), fundamentalmente informativo, é usado no fotojornalismo, principalmente, em eventos de massa para situar o observador, mostrando uma localização concreta. Consideramos também plano aberto – mais fechado (ou plano de conjunto) – a visualização do ator e sua ação por inteiro (Cf. *fotopotoca* 03-39, FIG. 145). O plano fechado (*fotopotoca* 03-13 – FIG. 146) ou grande plano, que foca e enfatiza particularidades (rosto, detalhes) é mais expressivo do que informativo (SOUSA, 2002). Apesar de serem constituídas totalmente²¹⁴ por fotos de imprensa, as FZ não objetivam informar, como já discutimos no capítulo 2 *Da recorrência multimodal humorística*. Elas fazem rir a partir de paródias e *scripts* do absurdo sobre os fatos e acontecimentos.

²¹⁴ Consideramos também de imprensa, dentro do jornalismo cultural, as fotopotocas constituídas por *frames* cinematográficos, usados na divulgação ou crítica dos filmes à época.

FIGURA 143 - Fotopotoca 02-79



Palavra... tá lá no quarto... é um bicho deste tamanho...

FIGURA 144 - Fotopotoca 02-68



Você reparou bem? Ele está subindo ou caiu lá de cima?...

FIGURA 145 - Fotopotoca 03-39



*Ô Deus, perdoa por eu ser **tão** católico!*

FIGURA 146 - Fotopotoca 03-13



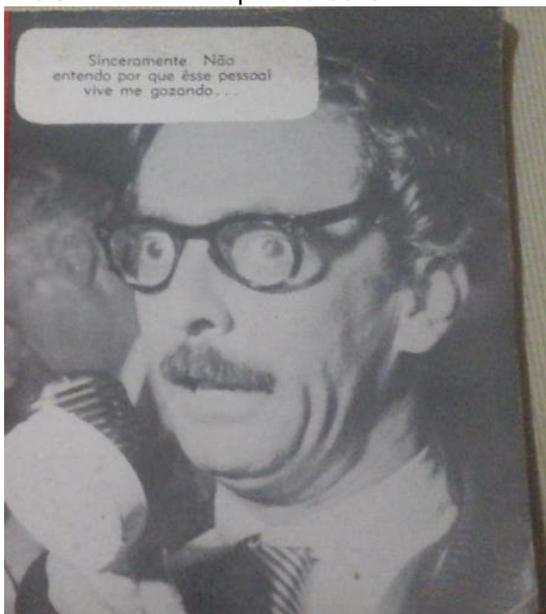
Ah! Ah! Papaizinho aqui é fogo!!!

As *Fotopotocas de Zivaldo* se constituem usadas pelo jornalismo, por isso, predominantemente, em planos aberto e médio. Mas os planos e ângulos usados não são o que mais importam na sua constituição. O enquadramento²¹⁵, a perspectiva e a orientação da fotografia são aqueles já dados pelo olhar do fotojornalista. O que a constitui como *fotopotoca* é a sua multimodalidade humorada. É a combinação dos recursos semióticos – fotografia, gestos, expressões faciais, falas e pensamentos nos balões de HQ –, com o propósito de fazer rir que constrói o gênero FZ. Dito isso, afirmamos que, segundo a GDV, a representação narrativa verbal/mental é uma das características principais da constituição e do funcionamento das FZ.

Em meio à presença de recursos ou sistemas dos processos representacionais, interpessoais e textuais, constatamos a recorrência dos verbais/mentais, ou seja, todos os processos podem aparecer, mas somente os verbais/mentais são recorrentes, estando em todas as 317 *fotopotocas*. Os processos verbais/mentais são aqueles nos quais o balão não está aberto e definido. Na *fotopotoca* da capa da edição três (FIG. 147), já mostrada anteriormente, é claro que o balão pertence à fala em primeira pessoa de Jânio Quadros diante do microfone.

²¹⁵ Mesmo que haja um reenquadramento do autor da fotopotoca, possivelmente, em algumas fotografias de orientação vertical, a foto já foi produzida anteriormente, com sua composição definida previamente.

FIGURA 147 - Fotopotoca 03-C



Sinceramente. Não entendo por que esse pessoal vive me gozando...

Na *fotopotoca* 02-44 (FIG. 148), por exemplo, são visíveis os círculos do balão de pensamento que estão desbotados, meio apagados.

FIGURA 148 - Fotopotoca 02-44



Acho melhor fazer outra aqui. Brasília já "tá" meio ultrapassada...

Na *fotopotoca* 04-30 (FIG. 149), o balão quase não é visto pela falta de contraste sobre o fundo claro como ele. Inferimos, também, que está apagado e que a fala pertence à mulher que se dirige ao homem ao seu lado e, na *fotopotoca* 01-64 (FIG. 150), apesar de o balão não estar aberto, contextualmente está claro a quem pertence a fala dirigida a JK.

FIGURA 149 - Fotopotoca 04-30



De jeito nenhum! E se depois você não quiser casar?

FIGURA 150 - Fotopotoca 01-64



Está às suas ordens. Se você quiser, eu lhe apresento a minha bordadeira...

Isso nos leva a afirmar que, segundo a GDV, as *Fotopotocas de Ziraldo* se constituem visualmente e invariavelmente por processos verbais e mentais em narrativas representacionais (Cf. TAB. 3).

Tabela 3 - Número de fotopotocas por processos verbal/mental e paginação

Categorias	Verbal	Mental	Total	P. dupla	Em branco
Ed. 1	59	19	78	1	0
Ed. 2	62	18	79	0	0
Ed. 3	57	22	80	1	1
Ed. 4	50	30	80	0	0
Total	228	89	317	2	1
%	71,92	28,07	100	-	-

Nº total de referência: 317

Fonte: Dados da Pesquisa, 2019.

Dentre o total de 317 *fotopotocas*, as FZ contêm 228 processos verbais (que representam 71,92%) e 89 processos mentais (28,07%). E são justamente esses processos que disparam o gatilho do humor. Como já dissemos no capítulo 2, sobre a *recorrência multimodal humorística*, é o contraste entre o mostrado na foto e o dito/pensado dos balões que constrói a paródia ou o *script* do absurdo. Vejamos, por exemplo, a imagem da *fotopotoca* 04-39 (FIG. 151), uma cena cinematográfica de *O Pagador de Promessas*²¹⁶. Mesmo sem saber tratar-se de um filme, se observamos a imagem por si só, ela nos remete à história dramática em que um homem carrega uma cruz nas costas, observado por uma mulher e outro homem. Nada há de risível nisso. É o balão do pensamento da mulher que dispara o humor: *Coitado. Meu marido é um **cristo**...* E é justamente a integração entre o visual e o verbal que propicia a potencialidade significativa dessa *fotopotoca*: uma mulher, que tem outro homem a olhando, sente pena do "marido-cristo", ou seja, o marido é um santo, por não perceber que há algo entre ela e o segundo homem.

O mesmo processo acontece na *fotopotoca* 04-21 (FIG. 152). Mesmo a pose já sugerindo a graça, é o processo verbal que instaura o humor: *Pelo amor de Deus, mamãe, deixa eu*²¹⁷ *ir lá dentro...*

²¹⁶ O filme de 1962 ganhou a *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes*.

²¹⁷ Assim no original.

FIGURA 151 - Fotopotoca 04-39



*Coitado. Meu marido é um **cristo**²¹⁸...*

FIGURA 152 – Fotopotoca 04-21



Pelo amor de Deus, mamãe, deixa eu ir lá dentro...

Além disso, é a constituição dos processos verbal e mental que faz a foto (que é da realidade jornalística) deixar de ser real. É também o vetor *balão* o elemento de saliência e destaque ao PR, ator ou reator. Mesmo quando o PR não está no centro da imagem, nem em tamanho maior ou em contraste com o fundo, destaca-se pelo vetor do balão que chama a atenção para ele, por exemplo, nas *fotopotocas* 03-64 e 01-62 (FIG. 153 e 154).

²¹⁸ Idem.

FIGURA 153 - Fotopotoca 03-64



Muito bem... agora me dê o genitivo da segunda...

FIGURA 154 - Fotopotoca 01-62



Puxa... Mamãe ia morrer de orgulho se me visse aqui...

Na primeira *fotopotoca*, ao invés do nosso olhar se dirigir primeiramente à esquerda (de acordo com o modo de leitura ocidental), o vetor do balão nos leva para a direita. Na segunda *fotopotoca*, mesmo o PR Arraes nos demandando o olhar, focamos, inicialmente, no homem do processo mental. E, ainda de acordo com a metafunção textual, especificamente com relação ao sistema de valor de informação, os processos verbais e mentais se localizam majoritariamente na parte superior da imagem, chamada de ideal, com exceção de apenas três *fotopotocas*, tal como a 01-13 (FIG. 155), o que coincide, exatamente, com o primeiro editorial das FZ, que afirmava: “é claro que os nossos personagens não disseram as coisas que as fotopotocas vão contar. Mas, poderiam ter dito e se o tivessem feito, o mundo seria muito melhor” (FOTOPOTOCAS DE ZIRALDO, ed. 1, 1963, p. 2). Assim, são

os balões que estabelecem uma relação emotiva com o leitor, pelo riso. Como já dissemos, são eles o gatilho do humor. Além disso, segundo Fernandes e Almeida (2008), a ideal pode ser a parte ideologicamente mais saliente. Portanto, os processos narrativos mental/verbal podem fornecer as pistas para uma análise faircloughiana (ADC) do discurso.

FIGURA 155 – Fotopotoca 01-13



Aí, hem, Adhemar... Votando de novo!

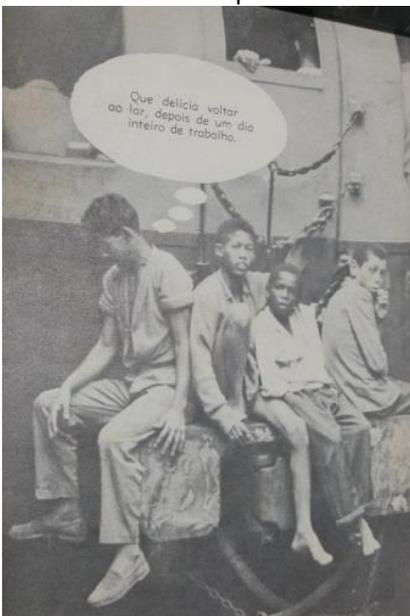
Não identificamos o motivo de mais ocorrências verbais (71,9%) do que mentais (28%). Um estudo à luz da teoria dos quadrinhos, com foco nos balões nos ajudaria nessa identificação. Observamos, entretanto, que as falas e os pensamentos são reticentes, abertos à imaginação e à interpretação do leitor. Reafirmamos, desse modo, o propósito de fazer pensar, refletir, enquanto se ri.

3.5 Quem produz as narrativas verbais e mentais nas FZ?

Dentre as 317 *fotopotocas*, conforme a TAB. 4, à página 218, não conseguimos identificar em cinco *fotopotocas* os PR principais nem mesmo contextualizar os campos aos quais pertencem: 03-62 (FIG. 156), 03-CC (já citada à página 196), 04-23 (FIG. 157), 04-30 (FIG. 158) e 04-45 (FIG. 159).

FIGURA 156 - Fotopotoca 03-62

Olha aí... Cuidado com a meia...

FIGURA 157 - Fotopotoca 04-23

Que delícia voltar ao lar, depois de um dia inteiro de trabalho.

FIGURA 158 - Fotopotoca 04-30

De jeito nenhum! E se depois você não quiser casar?

FIGURA 159 - Fotopotoca 04-45

Zebra? Aqui não tem nenhuma zebra!

Consideramos principal o participante responsável pelos processos verbal ou mental. Dessa forma, mais da metade (57,4%) dos participantes representados principais (PRP) são da classe política, isto é, de 317 *fotopotocas*, 183 têm falas e pensamentos relacionados a políticos da época, conforme TAB. 4 abaixo:

Tabela 4 - Participantes Representados no campo da política

Participantes representados	Ed. 1	Ed. 2	Ed. 3	Ed. 4	Total	%
JK ²¹⁹	14	12	8	8	44	24,04
João Goulart ²²⁰	9	8	8	13	38	20,76
Jânio Quadros ²²¹	4	6	8	7	25	13,66
C. Lacerda ²²²	4	3	6	7	20	10,92
Kennedy	14	12	0	0	26	14,20
Nikita Khrushchov				3	19	10,38
Fidel Castro					04	2,18
Tancredo Neves ²²³					04	2,18
M. Pinto					03	1,63
Adhemar de Barros ²²⁴					04	2,18
Eisenhower					03	1,63
Nixon					07	3,82

Nº total de referência: 183

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

²¹⁹ Governador de Minas Gerais (1951-1955), presidente do Brasil (1956-1961), senador (1961-1964), pré-candidato à presidência (1964).

²²⁰ Deputado federal (1951-1955), Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio (1953-1954), vice-presidente do Brasil (1956-1961), presidente do Brasil (1961-1964)

²²¹ Prefeito de São Paulo (1953-1955), governador de São Paulo (1955-1959), deputado federal (1959-1961), presidente do Brasil (1961).

²²² Deputado federal (1955-1960), governador da Guanabara (1960-1965),

²²³ Ministro da Justiça e Negócios interiores (1953-1954), deputado federal (1954), primeiro-ministro do Brasil (1961-1962).

²²⁴ Prefeito de São Paulo (1957-1961), governador de São Paulo (1947-1951 e 1963-1966), candidato à presidência do Brasil, em 1955 e em 1960.

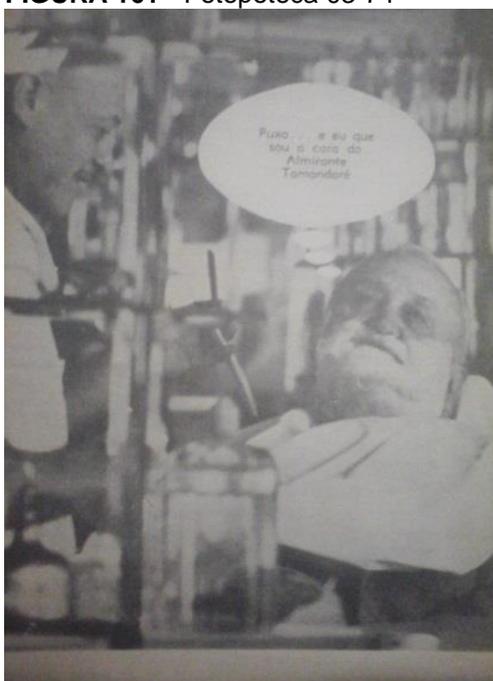
Dentre eles, há um participante que corresponde, concomitantemente, aos campos político e militar²²⁵: Fidel Castro, que aparece na *fotopotoca* 02-33 (FIG. 160). Assim o classificamos porque na imagem ele está fardado, em um encontro político. Ao contrário, o marechal Eurico Gaspar Dutra foi classificado como membro do campo político, porque, nas *fotopotocas* em que aparece como falante ou pensante, tais como a 03-74 (FIG. 161), está à paisana, como candidato ou presidente.

FIGURA 160 - Fotopotoca 02-33



O senhor jura que não conta pra ninguém?... Foi promessa que eu fiz...

FIGURA 161 - Fotopotoca 03-74



Puxa... e eu sou a cara do Almirante Tamandaré

²²⁵ Por isso a soma de representantes na tabela é de 318 representantes e não de 317.

Observando nossos dados constatamos que, apesar de aparecerem com frequência como reatores, metas ou fenômenos, os participantes principais (que “falam/pensam”) ligados às Forças Armadas, com 5,67% (apenas 18 ocorrências) de todos os participantes, “não falam/pensam” mais do que os representantes do povo (5,67%, 18 PRP), não superam vantajosamente os clérigos (4,73%, 15 PRP) e esportistas (5,04%, 16 PRP) e são ultrapassados pelos representantes do campo da arte, que corresponde a 19,87% (63 ocorrências). Esses participantes se relacionam às imagens de cenas dos filmes e de pessoas ligadas ao mundo artístico, tais como atores, atrizes, cantores e humoristas que apareceram nas *fotopotocas*.

Dentre as 63 ocorrências correspondentes ao campo da arte, há 40 *fotopotocas* (63,5%) de cenas de filmes, às quais consideramos fotografias distribuídas por estúdios de cinema para fins de divulgação, usadas jornalisticamente em resenhas, críticas e programação cultural. Também os participantes ligados à Igreja Católica aparecem com frequência, mas donos de falas e pensamentos estão presentes em apenas 15 ocorrências, correspondentes a 4,73%, de acordo com a TAB. 5.

Tabela 5 - Campo do PR

Revista Edição	Campo de atuação do participante representado principal							
	Política	Forças armadas	Clero	Arte	Esporte	Imprensa	Povo	Sem Definição
Ed. 01	45	05	04	12	05	0	07	0
Ed. 02	51	06	03	12	04	0	03	0
Ed. 03	42	05	04	21	03	0	04	02
Ed. 04	45	02	04	18	04	0	04	03
Total	183	18	15	63	16	0	18	05
%	57,41	5,67	4,73	19,87	5,04	0	5,67	1,57

Nº total de referência: 317

Fonte: Dados de pesquisa, 2019.

O que nos chama a atenção nesses dados é a ausência de variedade dos PR. No esporte, por exemplo, em um total de 16 ocorrências, metade (50%) foca o Pelé (oito aparições), 25% (quatro aparições) focam o Garrincha, 12,5% (duas aparições) destacam Nilton Santos, 6,25% (uma aparição) mostram o jogador Didi e 6,25% (uma aparição) focam a seleção (mais de um jogador em campo). Todos, portanto, jogadores da seleção brasileira de futebol. No campo da política (Cf. TAB. 5), dentre os 183 participantes representados, Juscelino Kubistchek é o que mais aparece (24,0%, 44 aparições), seguido de João Goulart (20,7%, 38 aparições) e John Kennedy (14,2%, 26 aparições).

Essa representatividade política, assim como a esportiva e outras, obviamente, relaciona-se às figuras mais populares à época. No futebol, Pelé e Garrincha e, no máximo, outros jogadores da seleção brasileira e de times cariocas, já que as *fotopotocas* eram produzidas na cidade do Rio de Janeiro. Na política, ex-presidentes, presidentes, candidatos à presidência e governadores eram os mais evidentes. Carlos Lacerda, por exemplo – pelo cargo de governador da Guanabara, pré-candidato a candidato a presidência –, figura presente em todas as confabulações (oposição a JK e sua posse à presidência) e golpes políticos (derrubadas de Getúlio Vargas, Jânio Quadros e João Goulart) daquela época. Essa constatação vem ao encontro de Ziraldo (2015) que, pessoalmente em entrevista, nos contou que as *fotopotocas* foram perdendo a força após o Golpe civil-militar, porque os militares não eram tão conhecidos e não haveria mais graça.

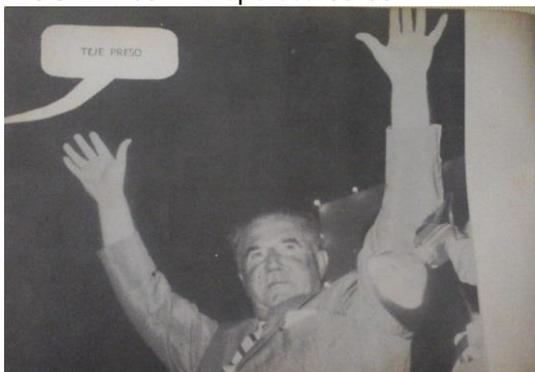
Após relacionarmos os PRs aos seus campos de atuação, qual relação existe entre eles e seus respectivos pensamentos e falas? Ou seja, pensar é para quem não pode falar? O que se pensa não se fala?

Nas FZ, quaisquer participantes representados, independentes do seu *status* social e campo de atuação, podem pensar/falar sobre/com qualquer pessoa, conforme exemplos nas *fotopotocas* 03-44, 03-06 e 04-35, respectivamente, FIG. 162, 163 e 164.

FIGURA 162 - Fotopotoca 03-44



Agora, larga!

FIGURA 163 - Fotopotoca 03-06*TEJE PRESO***FIGURA 164** - Fotopotoca 04-35*Agora, manda projetar aquelas de Paris, Senador.*

As *fotopotocas* 01-35 (FIG. 165) e 04-79 (FIG. 166) mostram que tanto faz dizer ou não o que se pensa. O que se pensa também se fala, como comprovam as *fotopotocas* 02-67 (FIG. 167) e 04-11 (FIG. 168) e, ainda, a 03-C (FIG. 169) e a 01-18 (FIG. 170).

FIGURA 165 - Fotopotoca 01-35*... um pouco caída...*

FIGURA 166 - Fotopotoca 04-79



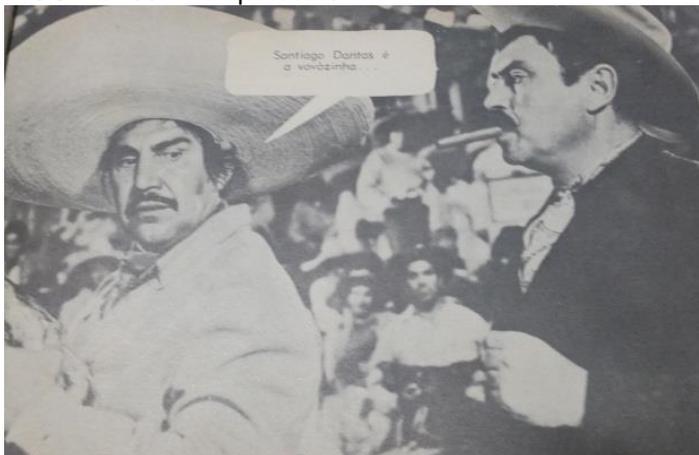
Salvo engano, a senhora já foi mais gordinha.

FIGURA 167 - Fotopotoca 02-67



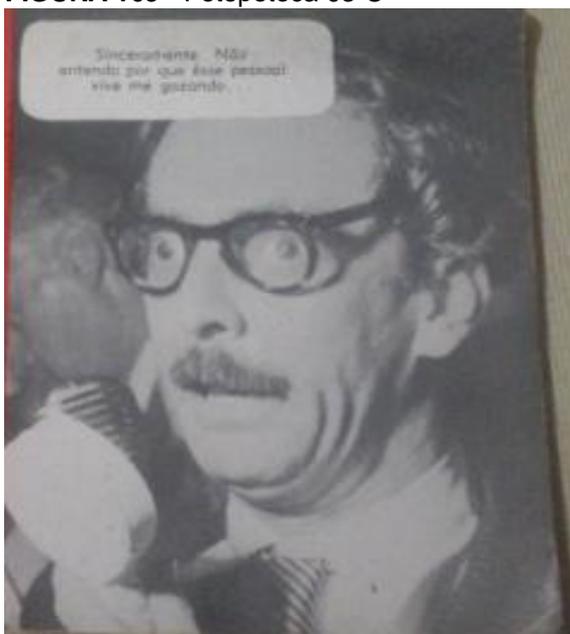
... e careca é a vovozinha...

FIGURA 168 - Fotopotoca 04-11



Santiago Dantas é a vovozinha...

FIGURA 169 - Fotopotoca 03-C



Sinceramente. Não entendo *por que esse pessoal vive me gozando...*

FIGURA 170 - Fotopotoca 01-18



Não sei porque eu não consigo abrir as portas do sucesso pessoal...

Nas duas primeiras duplas, os PRs pensam e falam, respectivamente, críticas sobre a pessoa ao lado. Nas duas últimas, Jânio Quadros “pensa alto” (fala) ao microfone sobre o porquê de ser gozado e o ator “pensa baixo” (em silêncio) sobre o motivo de ainda não ter feito sucesso. Assim, elas fogem aos padrões de “certas coisas não se falam a alguém” e “certas coisas se pensam em silêncio”. É o que faz o humor: comporta-se livremente, rompendo tabus e etiquetas sociais.

Não há, portanto, relação entre os PR e seus pensamentos e falas e não existem regras sobre modos de falar e pensar, mas sobre o quê/quem pensam e falam os representantes principais das FZ?

Durante a identificação e delimitação do contexto das FZ, no processo que denominamos *Representação discursiva do mundo e das pessoas*, quando descrevemos os representantes/personagens e as cenas, percebemos que nosso *corpus* carrega tipos variados de discursos de humor, tais como cultural, político, do regime militar, esporte, religião, entre outros. Entretanto, chamou-nos a atenção a construção do discurso de humor de gênero social, especificamente sobre a mulher, ou seja, a forma como a mulher é representada.

CAPÍTULO 4 - REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA DO MUNDO E DAS PESSOAS: FOCO NA MULHER

Ao falarmos da inexpressividade quantitativa, constatamos que a mulher está presente ou é citada em 27,4% (87 imagens) do total de 317 *fotopotocas*. Inicialmente, a tabulação de dados foi realizada no que se referiu ao número de *fotopotocas* e não de aparições individuais, que serão analisadas posteriormente. Interessa-nos, para que fique bem claro, focar na presença/ausência e na representação da mulher, e não comparar analiticamente a presença dos gêneros. A TAB. 6 abaixo, portanto, relaciona a presença do gênero social mulher ao número de *fotopotocas*, sem contar o número de indivíduos²²⁶.

Tabela 6 - Número de fotopotocas que representam a mulher

Número da edição	Mulher	Sem Def.
Ed. 01	16	01
Ed. 02	19	0
Ed. 03	28	01
Ed. 04	24	02
Total:	87	04
%	27,44	1,26

Nº total de referência: 317

Fonte: Dados de Pesquisa, 2019.

Em síntese, 87 *fotopotocas* (correspondente a 27,4%) representam a mulher e 1,2% (04 *fotopotocas*), por retratarem multidões ou coletivos, foram categorizadas como sem definição. Explicando melhor, dos 317 textos analisados, menos da metade (27,4%) mostram ou se referem à mulher. A maioria dos participantes representados são homens – políticos, chefes de governo, eclesiásticos, militares – e, nesses campos, não havia mulheres reportadas pela imprensa.

Apesar de poderem votar e serem elegíveis desde 1937, somente em 1934 elege-se na Assembleia Constituinte, Carlota Pereira Queiroz, em meio a um total de 214 deputados. Antes da Ditadura civil-militar, em 1962, a mulher deixa de ser representada legalmente pelo marido e passa a ser colaboradora dele, no seu papel de chefe de família²²⁷ e a Câmara dos Deputados recebe apenas duas mulheres

²²⁶ Se essa contagem fosse adotada, o número de aparições do gênero masculino aumentaria bastante, haja vista ele estar presente em quase todas as *fotopotocas*, incluindo as que representam mulheres e as que abarcam mais de um indivíduo.

²²⁷ Estatuto da Mulher Casada (Lei nº 4.121), aprovado pelo Congresso Nacional.

(Nita Costa e Necy Novaes). Não há mulheres bispas e nenhum destaque feminino nas forças armadas ou no futebol nos anos 60. Será por isso que o discurso das *fotopotocas* é hegemonicamente masculino? Não consideramos que a minoria feminina é um fator de perpetuação de ideologias machistas e misóginas. Se fosse assim, teríamos, por exemplo, uma sociedade atual diferente. Segundo o *site* da Câmara Legislativa Federal, “as mulheres são mais da metade do eleitorado brasileiro e ocupam menos de 10% das vagas no Congresso. Na Câmara, a representação feminina hoje é de apenas 45 deputadas contra 468 homens” (BRASIL, 2018). A questão, portanto não é de quantidade, mas de qualidade. Ou seja, representatividade se relaciona antes a culturas e ideologias.

Qualitativamente, a mulher, quando apresentada/representada nas FZ, é por um viés ideológico machista e sexista (exemplificado na *fotopotoca* 02-74, FIG. 171), em que o seu corpo é o tema principal do texto, ou seja, são os homens que falam **DA, COM E SOBRE** a mulher, principalmente sobre o seu corpo, a partir de um padrão hegemônico de beleza e sexualidade.

FIGURA 171 - Fotopotoca 02-74



Puxa... Como ela está acabadinha...

Analisar nas FZ a representação (direta ou indireta) – comentários opiniões sobre as mulheres e suas próprias vozes – e “quais as consequências disso para a valorização ou depreciação do que foi dito e daqueles(as) que pronunciaram os discursos relatados no texto pode lançar luz sobre questões de poder no uso da linguagem” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 67). Mais especificamente, sobre a

questão de gênero²²⁸, a partir da prática discursiva. Assim, pensamos a representação da mulher em uma prática discursiva – portanto, social – da década de 60, representativa do corpo e da identidade feminina sob a perspectiva social-crítica.

Não nos interessa neste trabalho comparar o conceito de gênero dos pontos de vista biológico, antropológico ou sociológico. Defendemos que “o corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2010, p. 7 apud CARVALHO, 2018, p. 26). Como nos explica Carvalho (2018), a existência é corporal, as representações que os sujeitos possuem do mundo são mediadas pelo corpo. Entendemos que a representação diz respeito aos sistemas simbólicos (verbais, visuais etc.) que produzem significados sobre o mundo, incluindo identidades sociais (FIGUEIREDO, 2009, p. 734).

A análise da representação da/sobre da mulher (presença ou ausência) nas FZ passa por levantar os temas e os conteúdos dos enunciados multimodais, a(s) nomeação(ões) que são atribuídas à mulher pelos seus interlocutores. Assim, o vocabulário, que recai sobre a lexicalização – a significação – do mundo, é uma categoria importante na nossa análise. Investigar o sentido das palavras nos auxilia no estudo da intertextualidade, na verificação de como a voz da mulher é representada, direta ou indiretamente, conforme chama atenção Carvalho (2018):

Além das *lexicalizações*, as *relexicalizações* – formas de lexicalização alternativa – apontam o caráter político e ideológico da palavra, pois formas diferentes de nomear o mesmo objeto pressupõem posturas distintas socialmente (...) O caráter aberto da significação permite analisar como sentidos das palavras estão diretamente ligadas a projetos hegemônicos, sejam de forma a iterar tais significações, sejam de forma a contestá-las (CARVALHO, 2018, p. 10).

As *fotopotocas*, entretanto, têm significados potencializados não somente pela palavra, mas também pela imagem e, como já vimos, por outros modos semióticos. Assim, compreendemos cada *fotopotoca* como um sistema simbólico em que o texto multimodal gera significados sobre a identificação da mulher, a partir do marcador corpo. Assim como Woodward (2000 apud Figueiredo, 2009), argumentamos que o corpo é um dos locais que servem de fundamento para a constituição de

²²⁸ Compreendido, segundo Figueiredo (2009, p. 737), como um sistema binário que divide os seres humanos em duas categorias: homens e mulheres. Sua força conceitual e material é tamanha que esse sistema organiza, virtualmente, todos os aspectos de nossas vidas.

identidades. Concordamos que “se alguém ‘é’ mulher isso certamente não é tudo que esse alguém é (BUTLER, 2016, p. 21), porém, neste trabalho, optamos metodologicamente pela investigação do corpo como resultado de contextos sociais a que eles pertencem, como produção, reprodução de sentidos e pertencimento ou como corpo útil e docilizado (LE BRETON, 2010; BORDO, 1993 1997 apud CARVALHO, 2018). Aliamo-nos a Butler quando ela afirma, em *Cuerpos que importan: corpos carregam discursos e os discursos habitam os corpos* (BUTLER, 2002). Por isso, a corporeidade da mulher nas *fotopotocas* nos interessa. Para a análise de como a mulher é abordada linguisticamente – o que falam e como falam sobre ela – elegemos a proposta metodológica de Gomes (2017, 2017b, 2018) que, para verificar os comentários produzidos sociodiscursiva e politicamente por leitores em ambientes virtuais, propõe a categoria *Reação sociodiscursiva verbal*²²⁹ (RSDV), logo, uma categoria descritiva para identificar tipos de comentários reativos de leitores em textos verbais. Essa categoria trata da reação do leitor diante da notícia postada e de seus respectivos desdobramentos gerados por comentários de outros leitores. Dessa forma, segundo Gomes (2018), as RSDV expressam como as pessoas representam sentimentos, apreciam as coisas, julgam e valorizam fatos e opiniões de outros.

Apesar de ter sido pensada para analisar reações a textos verbais, analisamos nosso *corpus* multimodal à luz dessa categoria porque, assim como nos comentários escritos, os leitores reagem a um fenômeno, a um participante, a um tema e/ou assunto noticiado (GOMES, 2018). Nas *fotopotocas*, os PR reagem a pessoas, coisas e acontecimentos mostrados na imagem e/ou a pessoas, fatos e assuntos que não aparecem nela. A partir dessa premissa, defendemos que os processos verbal/mental – constituintes de todas as FZ – são reações sociodiscursivas, comentários (ou a falta deles) sobre as mulheres que estão dentro ou fora da imagem. Então, essas reações acontecem pela fala/pensamento e também pelo olhar, gestual e fisionomia nas *fotopotocas*, dentro do significado representacional nos processos narrativos. Já que não analisamos exclusivamente o texto verbal, sugerimos uma mudança na sua denominação: reações sociodiscursivas verbais para multimodais (RSDM).

Baseando-se nas categorias das estruturas narrativas da GDV, Gomes (2018)

²²⁹ A autora ampliou o conceito reação sociodiscursiva de Nogueira e Arão (2015) em estudo sobre o Facebook como espaço de ação virtual, publicado pela *Revista Caleidoscópio*, vol.13, n.3.

afirma que as reações sociodiscursivas verbais se dividem em: *transacionais* (aquelas que se dão em relação ao comentário do outro participante); *não-transacionais* (um indivíduo comenta/reage sobre assuntos noticiados); *transacionais atitudinais* (*interlocutores* reagem às trocas de maneira atitudinal). Em nossa análise das FZ, consideramos as reações transacionais e não-transacionais. Nas transacionais, os PR reagem às mulheres (fenômenos), dentro da imagem. Nas não-transacionais, as mulheres (fenômenos) estão fora da imagem. Dessa forma, as reações sociodiscursivas nas *fotopotocas* são multimodais. Exemplo disso encontramos na *fotopotoca* 04-25 (FIG. 172), que mostra um homem (o reator) encarando e segurando com força uma mulher, comentando sobre ela estar sem roupa íntima, portanto uma reação sociodiscursiva transacional. Já na *fotopotoca* 03-73 (FIG. 173), um homem comenta sobre uma mulher que não está na imagem: não-transacional.

FIGURA 172 - Fotopotoca 04-25



Quantas vezes eu já te falei pra não sair sem combinação?

FIGURA 173 - Fotopotoca 03-73*Aí, peguei a morena e lasquei o maior bolero...*

Além de comentarem, por meio do gestual e/ou de palavras pensadas/faladas, com ou sobre as mulheres, as reações sócio discursivas nas FZ também reagem pelo silêncio, pela indiferença (Cf. *fotopotoca* 02-17, FIG. 174). Em ambos os casos, expressam opiniões/representações sobre a mulher.

FIGURA 174 - Fotopotoca 02-17*Foi ele mesmo que tricou, presidente*

Também há casos, tais como o da *fotopotoca* 03-29 (FIG. 175) em que a mulher reage com algo/alguém dentro/fora da imagem e a sua reação também é

uma forma “de identificar a si e aos outros” (GOMES, 2018, p. 8). Nesse exemplo, reação é não-transacional.

FIGURA 175 - Fotopotoca 03-29



Quer apostar como eu encosto o calcanhar?

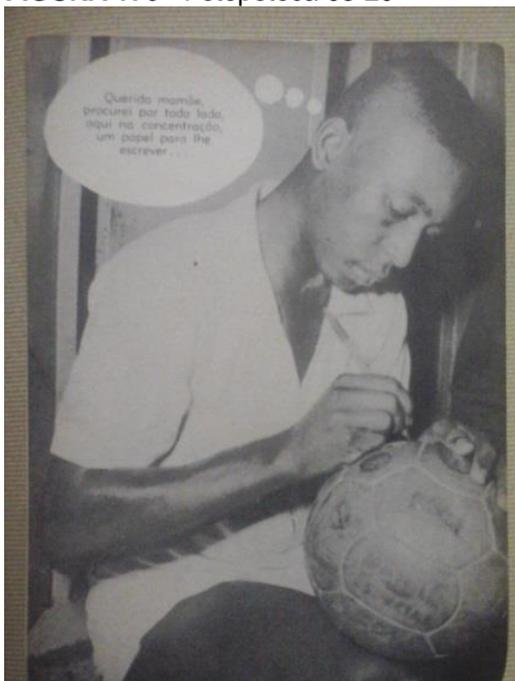
Gomes (2017, 2018), baseada no sistema de Avaliatividade²³⁰ (proposto por Peter White), trata dos significados interpessoais, compreende as reações sociodiscursivas não somente como formas de expressão de sentimentos e posições dos falantes/escritores, mas como meios de tomadas de posições de valor determinadas socialmente. Ao se expressarem, os indivíduos adotam (ou não) interesses associados ao contexto comunicacional. Dessa forma, disputas hegemônicas e ideológicas são percebidas. A autora, retomando os princípios da LSF sobre a relação entre linguagem e contexto, compreende que as relações sociodiscursivas são recursos dotados de funções sociais. Para ela, essas reações são um tipo de categoria analítica que atravessa tanto as maneiras de representar quanto as de identificar a si e aos outros. Assim sendo, ao assumir uma postura reativa frente aos assuntos e à opinião, à conduta e ao comportamento dos/as participantes na interação, o/a participante reativo/a disputa, além de relações de poder e controle, também relações éticas e morais.

Em sua metodologia de análise, Gomes (2018) propôs seis categorias de reações sociodiscursivas verbais: *Engajadas, de condenação, de admiração, de crítica, de aprovação/elogio e de apreciação*. Para analisarmos a representação da

²³⁰ O sistema de Avaliatividade, ou linguagem da valoração, busca descrever e explicar a forma como a língua é usada para avaliar, julgar, opinar afetivamente sobre comportamentos, atitudes, identidades e gêneros sociais, além de apreciar coisas e objetos, engajando em discussões, debates e polêmicas (GOMES, 2018).

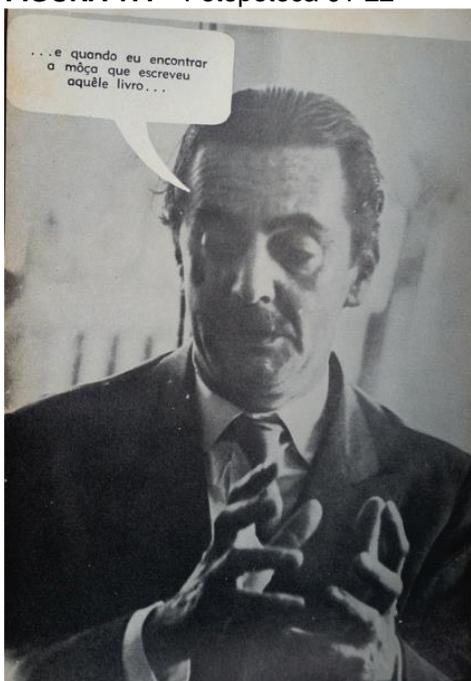
mulher nas FZ, elegemos três dessas categorias analíticas. Dessa forma, segundo Gomes (2018), as *reações de admiração* (Cf. *fotopotoca* 03-20, FIG. 176) julgam positivamente (consideração, respeito e estima) as condutas sociais. No exemplo, a mãe do jogador Pelé é estimada pelo filho ao chamá-la de querida. Ao contrário, as *reações de crítica* (Cf. *fotopotoca* 01-22 FIG. 177), que “são manifestações que criticam comportamentos não usuais, incapazes e não confiáveis” (GOMES, 2018, p. 14), julgam negativamente as condutas sociais. No exemplo, Jânio Quadros critica o comportamento não confiável da moça que escreveu tal livro. E por último, as *reações de apreciação*, que “são manifestações afetivas relativas à estética, ao valor das coisas, dos objetos, processos e estado de coisas” (GOMES, 2018, p. 14), avaliam as qualidades estéticas (Cf. *fotopotoca* 03-66, FIG. 178). No exemplo, a mulher se refere ao corpo do homem ao lado.

FIGURA 176 - Fotopotoca 03-20



Querida mamãe, procurei por todo lado, aqui na concentração, um papel para lhe escrever...

FIGURA 177 - Fotopotoca 01-22



...E quando eu encontrar a moça que escreveu aquele livro...

FIGURA 178 - Fotopotoca 03-66



Novinho em folha, jogado aqui na praia...

Além dessas, adicionamos uma categoria: *indiferença*, quando, no lugar de reações (comentários, olhares) dirigidos à mulher na imagem ou fora dela, impera a desatenção (Cf. *fotopotoca* 03-27, FIG. 179). No exemplo, o homem e a criança são indiferentes à mulher também presente na imagem.

FIGURA 179 - Fotopotoca 03-27*E não volte a me chamar de Amaral Neto...*

Então, em consonância com a metodologia proposta pela autora, buscamos identificar de que forma os participantes representados expressam o que sentem, “como apreciam as coisas, quais julgamentos produzem, quais valores dão aos fatos, acontecimentos, às opiniões dos outros” (GOMES, 2018, p. 11), relacionados às mulheres nas FZ.

Apesar de Gomes pensar sua categoria para a investigação de interações no ambiente digital, em artigo de 2017, ela não restringe o campo da análise, admitindo que sua categoria possa ser aplicada “principalmente para a análise das práticas sociais (em especial, as midiáticas) envolvendo relações e identidades de gênero” (2017, p. 181). Em nosso trabalho, acatamos a interação que se estabelece entre a mulher e seus(as) interlocutores(as), participantes representados/reatores, no que diz respeito a quem, o quê e como “falam” sobre e com ela. Compreendemos, então, que as reações sociodiscursivas multimodais, nas *fotopotocas*, são as formas pelas quais os participantes agem/interagem entre si, com relação a um tema/fenômeno. Concordando com Gomes a análise das reações sociodiscursivas – que não pede rigidez, ao contrário pode demonstrar simultaneidade entre seus tipos – nos alerta para a dimensão moral produzida discursiva e internamente nas redes de práticas sociais:

A partir da articulação destes momentos, em uma conjuntura histórica dada, que agentes (em relação dialética com as estruturas sociais) produzirão discursos que sejam desejáveis, aceitáveis e legítimos, moralmente e eticamente (GOMES, 2018, p. 22).

Por isso, agrupamos a presença da mulher em categorias surgidas no momento da sistematização do *corpus*. Inicialmente, investigamos o contexto situacional, a partir da técnica fotográfica da *composição*, que é o arranjo dos elementos no quadro fotográfico, o enquadramento. De acordo com Goffman (2012), a mídia enquadra a realidade e é nesse enquadramento que as crenças sobre o funcionamento do mundo são fortalecidas. A forma como os elementos (no caso, os participantes representados) relacionam-se dentro da moldura fotográfica da *fotopotoca* constitui-se um marcador de discursos hegemônicos construídos sobre construções ideológicas naturalizadas.

Ao observarmos como a mulher está inserida no quadro da foto: se está escondida ou aparece de corpo inteiro; como sua presença se manifesta: de forma principal ou não, no que denominamos de *Enquadramento do corpo na imagem* (ECI), propomos seis categorias:

- protagonista (conduz o processo verbal/mental);
- coadjuvante (contracena com o protagonista);
- figurante (presente na cena, mas sem interlocução);
- pouco vista (não aparece de corpo inteiro na foto);
- aparece e é citada (tema da fala do protagonista com outro interlocutor);
- não aparece, mas é citada (mesmo sem estar na foto, o falante/pensante se refere a ela).

Aprofundamos nossa investigação questionando o tipo de relação da mulher representada com o PR e que papel ela representa na narrativa. Pela base metodológica de Gomes (2017, 2017b, 2018), investigamos como a mulher é julgada pelo PR e, especificamente, pelo seu interlocutor, nos casos em que ela é participante (protagonista, coadjuvante, é citada – dentro ou fora da cena).

Enquanto a TAB. 6 mostra que, dentre as 317 *fotopotocas*, apenas 87 representam a mulher, a TAB. 7 informa o total de mulheres representadas nas 317 FZ. Como não nos interessa comparar analiticamente a presença dos sexos, mas focar na participação da mulher, consideramos a quantidade de mulheres e não de *fotopotocas*. Assim sendo, há 120 mulheres representadas em todas as quatro edições das revistas *Fotopotocas de Ziraldo*, o que corresponde a 37,8% do seu total de 317 *fotopotocas*.

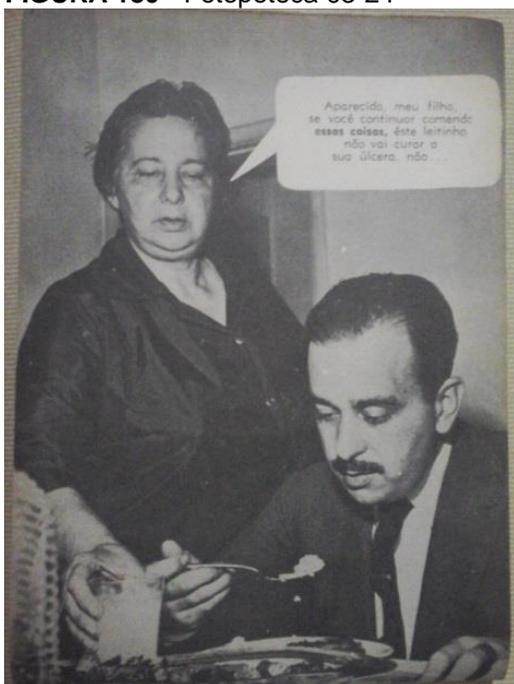
Tabela 7 - Número de mulheres nas FZ

Número da edição	Nº de Mulheres
Ed. 01	20
Ed. 02	28
Ed. 03	37
Ed. 04	35
Total:	120
%	37,85

Nº total de referência: 317

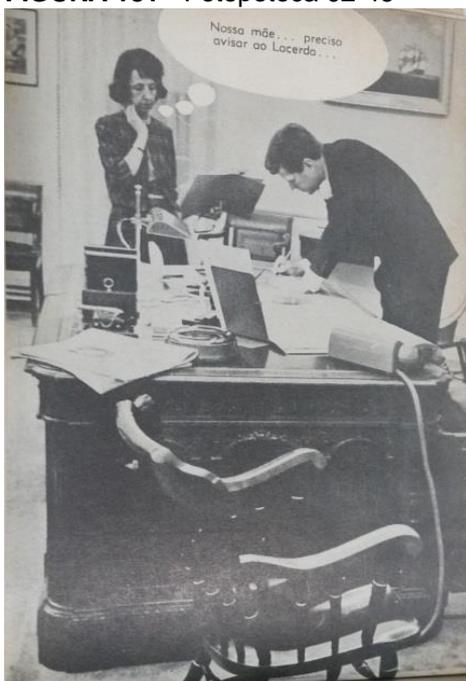
Fonte: Dados da Pesquisa, 2019.

Das 120 mulheres representadas (aparecem ou são lembradas), conforme TAB. 8, 20% – correspondente a 24 mulheres – situam-se como protagonistas da imagem, conduzindo os processos verbais ou mentais, tais como as *fotopotocas* 03-24 (FIG. 180) e 02-46 (FIG. 181).

FIGURA 180 - Fotopotoca 03-24

*Aparecido, meu filho, se você continuar comendo **essas coisas**, este leitinho não vai curar a sua úlcera, não...*

FIGURA 181 - Fotopotoca 02-46



Nossa mãe ... preciso avisar ao Lacerda...

Em sua maioria (31,6%), as mulheres são figurantes, ou seja, não interagem, o PR não se dirige a elas no enunciado, como apontam os dados da TAB. 8.

Tabela 8 - Mulher – enquadramento situacional

Nº Edições	Protagonista	Coadjuvante	Figurante	Pouco vista	Aparece/É citada	Não aparece/É citada
Ed. 1	1	4	7	3	1	4
Ed. 2	2	8	11	1	6	0
Ed. 3	10	13	7	3	0	4
Ed. 4	11	8	13	2	0	1
Total	24	33	38	9	7	9
%	20	27,5	31,6	7,5	5,8	7,5

Nº total de referência: 120

Fonte: Dados da Pesquisa , 2019.

Na *fotopotoca* 03-07 (FIG. 182), por exemplo, há seis mulheres, sendo que as cinco, mais próximas, em atitudes (corpos virados, olhares e mãos estendidas) ligadas ao protagonista João Goulart, que lhes dirige a palavra, e ao PR Carvalho Pinto, ministro da Fazenda à época (1963), são consideradas coadjuvantes, enquanto a última, mais atrás, sem participar da interação, é enquadrada como

figurante. Já na *fotopotoca* 02-30 (FIG. 183), há uma coadjuvante, a quem o protagonista dirige a palavra, e duas mulheres que fazem figuração.

FIGURA 182 - Fotopotoca 03-07



Não, não, não. Este negócio de aumento é aí com o Carvalhinho.

FIGURA 183 - Fotopotoca 02-30



Deve ter sido outro, minha senhora. Eu não costumo beliscar mulher dos outros...

Mesmo quando protagoniza o processo representacional, a mulher pouco fala de si. Ao contrário dos protagonistas homens, que podem criticar, debochar do seu coadjuvante e pensar sobre sua vida em geral (Cf. *fotopotoca* 02-24, FIG. 184), as mulheres falam com alguém fora da imagem ou com um homem – marido, chefe, autoridade, amante – (à exceção da *fotopotoca* 04-21 – FIG. 185 – em que ela suplica à mãe para ir ao banheiro) sobre outro homem em uma relação de poder, sem fazer graça, conforme exemplificam as *fotopotocas* 04-31 e 04-68 das FIG. 186 e 187.

FIGURA 184 - Fotopotoca 02-24



E você acha que esta gravata assenta com este terno?...

FIGURA 185 - Fotopotoca 04-21



Pelo amor de Deus, mamãe, deixa eu ir lá dentro...

FIGURA 186 - Fotopotoca 04-31



Eu não tenho complexos. Ele me disse que logo que puder compra um Dauphine.

FIGURA 187 - Fotopotoca 04-68

O senhor já imaginou que beleza de ceroula que dá?...

O tom irônico, da *fotopotoca* 03-03 (FIG. 188); autoritário, da *fotopotoca* 03-44 (FIG. 189); autorreflexivo, da *fotopotoca* 02-42 (FIG. 190) e reclamativo, da *fotopotoca* 02-15 (FIG. 191) não são encontrados frequentemente nas *fotopotocas* representativas da mulher.

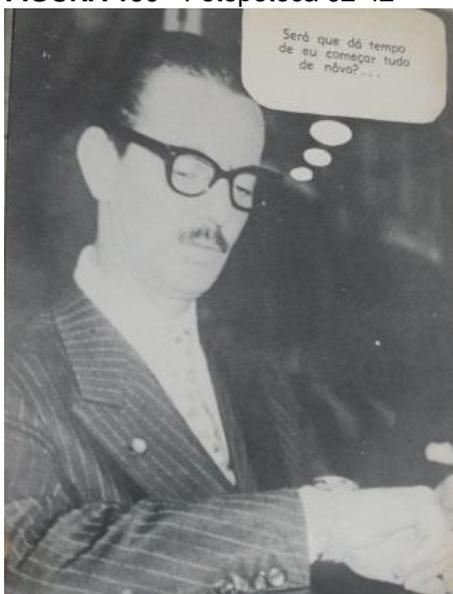
FIGURA 188 - Fotopotoca 03-03

Foi essa aí que disse que o Jânio ia salvar o Brasil

FIGURA 189 - Fotopotoca 03-44

Agora, larga!

FIGURA 190 - Fotopotoca 02-42



Será que dá tempo de eu começar tudo de novo?...

FIGURA 191 - Fotopotoca 02-15



Isto são horas de acordar a gente pro treino?...

A *fotopotoca* 01-50 (FIG. 192) poderia ser interpretada como ironia, mas também como adulação da atriz Vanja Orico (do filme *Os Cangaceiros*) ao então senador JK.

FIGURA 192 - Fotopotoca 01-50

Senador, o senhor vai ganhar de longe do Pagador de Promessas... Ele carregou nas costas!...

O tom autoritário da *fotopotoca* 04-54 (FIG. 193) se esvazia pela posição submissa da protagonista (carregada pelo homem). Chamá-lo de “pagador de promessas” sugere, ainda, que ela seja um fardo, a cruz que o homem carrega.

FIGURA 193 - Fotopotoca 04-54

Anda depressa, Pagador de Promessa!

As relações entre a mulher e seus interlocutores ou PR (Cf. TAB. 9) nas FZ são de poder desiguais: com autoridades (militares, governantes e clérigos), exemplificada na *fotopotoca* 02-25²³¹ (FIG. 194) somam 26,6%; com maridos, amigos íntimos e amantes, conforme o exemplo da *fotopotoca* 02-52²³² (FIG. 195), representam 21,6%; com chefes, patrões, clientes e fregueses, conforme *fotopotoca* 03-36²³³ (FIG. 196), totalizam 5,8%. Ainda há aquelas em que a relação é de solidariedade (5,8%) com colegas de profissão e/ou da mesma classe social, como, por exemplo, na *fotopotoca* 03-28²³⁴ (FIG. 197). Em outras (31,6%), a relação não é clara, como na *fotopotoca* 03-16 (FIG. 198).

Tabela 9 - Mulher – tipo de relação com PR

Nº Edição	filial	maternal /paternal/ parental	íntima (marido/ amante)	hierárquica (chefe, patrão, poder)	igualitária (colega)	amizade/ íntima (mulher)	autoridade (militar, governante, clero)	Nenhuma/ desconhecida
Ed. 1	1	0	7	3	2	0	1	6
Ed. 2	0	1	5	1	2	0	11	8
Ed. 3	4	0	7	2	2	0	11	11
Ed. 4	0	2	7	1	1	2	9	13
Total	5	3	26	7	7	2	32	38
%	4,16	2,5	21,66	5,83	5,83	1,66	26,66	31,66

Nº total de referência: 120

Fonte: Dados da Pesquisa, 2019.

FIGURA 194 - Fotopotoca 02-25



Que mineirinha mais bonitinha. Já é eleitora, minha filha?...

²³¹ Na foto, Magalhães Pinto: autoridade política, *status* social superior.

²³² Na foto, o presidente João Goulart e sua esposa, Maria Tereza.

²³³ Hierarquia entre prestadores de serviços (empregados) e clientes (políticos).

²³⁴ Os atores, colegas de profissão, Marcelo Mastroianni e Jeanne Moreau.

FIGURA 195 - Fotopotoca 02-52



Maria Tereza, você me desculpe, mas este seu cafezinho...

FIGURA 196 - Fotopotoca 03-36



Será que o Sérgio trouxe a caixinha de bicarbonato?...

FIGURA 197 - Fotopotoca 03-28



Seu problema, Jeanne, é que você se parece muito com a Norma Benguel...

FIGURA 198 - Fotopotoca 03-16

Foi daqui que pediram uma ama de leite?

Esses exemplos se relacionam diretamente às funções representadas pelas mulheres nas FZ. Mais da metade das 120 mulheres, exatos 60% (Cf. TAB. 10), cumpre o roteiro recomendado às mulheres da época: são esposas, filhas, mães, acompanhantes comportadas, boazinhas, submissas, subjugadas.

Tabela 10 - Mulher – papel representado nas FZ

Nº Edição	boazinha/ esposa/mãe/cia /comportada /filha	safada/ amante /ousada	louca/ histérica/ inadequada	profissional	indiferente à cena
Ed. 1	11	02	0	03	04
Ed. 2	24	03	0	0	01
Ed. 3	14	11	02	04	06
Ed. 4	23	9	0	01	02
Total	72	25	2	8	13
%	60	20,83	1,66	6,66	10,83

Nº total de referência: 120

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Posam ao lado/dependem de seus maridos (*fotopotoca* 03-63, FIG. 199), são agarradas (*fotopotoca* 03-67, FIG. 200), reconhecidas por sua maternidade (*fotopotoca* 03-71, FIG. 201), infantilizadas (*fotopotocas* 04-66 e 01-54, FIG. 202 e 203).

FIGURA 199 - Fotopotoca 03-63



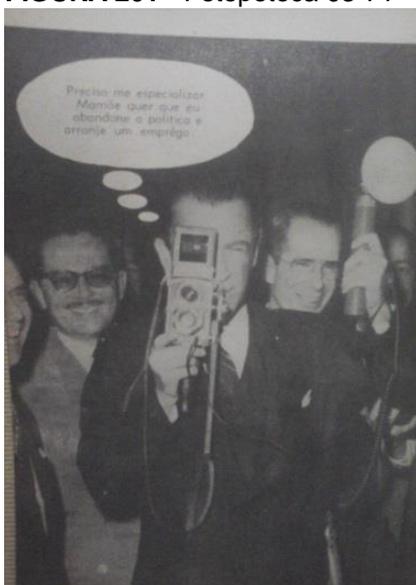
É isto. Toda vez que eu quero passear, você vem com esta desculpa de navio para descarregar. Oh... quão infeliz é a mulher de um estivador!...

FIGURA 200 - Fotopotoca 03-67



Ah! Ah! Agora... vou te dar um beijo... deixa ver onde...

FIGURA 201 - Fotopotoca 03-71



Preciso me especializar. Mamãe quer que eu abandone a política e arranje um emprego...

FIGURA 202 - Fotopotoca 04-66



Meu bem, eu te acordei para avisar que tua perninha²³⁵ tá aparecendo

FIGURA 203 - Fotopotoca 01-54



E quem é que vai ser eleitinho²³⁶ em 1965?... Quem?... Quem?...

Dois *fotopotocas*, entretanto, fogem a esse padrão. Na 04-45 (FIG. 204), a protagonista rebate a crítica ao seu estilo de vestir e de mais duas PR na imagem. Sua fala não a relaciona como dependente de outra pessoa, ela responde por si, como uma mulher de autoestima e opinião própria. Na 04-65 (FIG. 205), a protagonista, abraçada a outra mulher (amiga ou amante, não importa), pensa consigo mesma sobre o baile de carnaval da noite passada. Não há culpa, arrependimento nem vergonha.

²³⁵ Grifo nosso.

²³⁶ Idem.

FIGURA 204 - Fotopotoca 04-45

Zebra? Aqui não tem nenhuma zebra!

FIGURA 205 - Fotopotoca 04-65

Puxa... foi o maior baile de carnaval que eu já fui...

Por outro lado, as mulheres, que ocupam 20,8% das FZ, são representadas (e criticadas) como as safadas/amantes/ousadas/independentes, tais como exemplifica a *fotopotoca 03-48*²³⁷ (FIG. 206).

²³⁷ A cantora Elza Soares foi amante do jogador de futebol Garrincha por um ano (1962) e se separaram quando Elza pediu a ele que a assumisse (1963). A expressão “drible pela direita” sugere que, com Elza, o jogador não quisesse nada direito ou que ela não era uma “mulher direita” (comportada, feita para casar, na linha).

FIGURA 206 - Fotopotoca 03-48

Quer dizer que com você, o drible pela direita não deu certo?

As profissionais (Cf. *fotopotoca* 01-41, FIG. 207) são 6,6% (oito mulheres) e as loucas/histéricas/inadequadas, exemplificadas na *fotopotoca* 03-55 (FIG. 208), representam 1,66% (cinco mulheres) entre as 120 mulheres nas FZ. Há, ainda, aquelas que estão “invisíveis” (Cf. *fotopotoca* 03-14, FIG. 209 e *fotopotoca* 03-39, FIG. 210), ou seja, não estão na imagem ou são indiferentes ao enunciado, representando 10,8% (13 mulheres) (Cf. TAB.10).

FIGURA 207 - Fotopotoca 01-41

Como é? Quer ter a bondade de devolver as minhas muletas...

FIGURA 208 - Fotopotoca 03-55



Ihhh... começou... a engrossada...

FIGURA 209 - Fotopotoca 03-14



Muito obrigado, minha senhora. Vou seguir sua receita para acabar com essa caspa...

FIGURA 210 - Fotopotoca 03-39



*Ó Deus, me perdoa ... eu ser **tão** católico!*

Em síntese, a mulher das FZ, em sua maioria, se ocupa em atender o homem que está chegando, que precisa ser informado, agradado e obedecido.

Independentemente da função que cumpre, investigamos como ela é julgada pelos PRs e, especialmente, pelos seus interlocutores, nos casos em que é participante (protagonista, coadjuvante, é citada – dentro ou fora da cena). Para isso, classificamos as reações sociodiscursivas – processos verbais/mentais (ou a falta deles) e ainda gestos, fisionomias, olhares dirigidos às mulheres que participam dos processos narrativos, conduzindo-os ou sendo citadas. Excluimos dessa classificação as figurantes que pouco ou nada aparecem porque, obviamente, se não são protagonistas ou coadjuvantes dos enunciados, não contam nessa análise específica. Dessa forma, as participantes somam 73 mulheres. Desse total, quase metade (42,4%) é julgada pela sua aparência, 26% são admiradas, 17,8% sofrem críticas sobre seu comportamento. e 13,6% são ignoradas (Cf. TAB. 11).

Tabela 11 - Mulher participante - tipo de reação sociodiscursiva multimodal

Nº Edição	admiração	crítica	apreciação	indiferença
Ed. 1	03	02	05	0
Ed. 2	03	04	06	03
Ed. 3	07	06	09	05
Ed. 4	06	01	11	02
Total	19	13	31	10
%	26,02	17,80	42,46	13,69

Nº total de referência: 73

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Esse resultado combina com o tema dos textos multimodais em que a mulher é representada. Das 120 aparições, 27,5% tratam da forma (corpo, aparência, jeito de vestir da mulher), 20,8% falam do seu comportamento e 4,1% se referem a outros conteúdos ditos/pensados pelas mulheres ou por homens PRs. Mesmo participando dos enunciados, há quase metade (47,5%) cuja temática é indiferente às mulheres (Cf. TAB. 12).

Tabela 12 - Mulher - tema do enunciado

Nº Edição	corpo (forma)	conteúdo	comportamento	o outro
Ed. 1	05	01	04	10
Ed. 2	07	0	06	15
Ed. 3	09	04	07	17
Ed. 4	12	0	08	15
Total	33	05	25	57
%	27,5	4,16	20,83	47,5

Nº total de referência: 120

Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

As representações sobre a mulher nas 120 vezes em que ela aparece/é citada se baseiam na cultura machista em que ela, antes de tudo, é um corpo a ser reparado e avaliado pelo homem. O machismo serve como estrutura ideológica à perpetuação de ideologias dominantes, tais como a superioridade do homem, macho, provedor. Majoritariamente do tipo humor sexista, o discurso humorístico das *fotopotocas* analisadas são atravessados pela sexualidade pela qual a mulher é construída, pelo seu corpo e por seus atributos físicos e comportamentos normativos (ela “se comporta” diante do homem), como exemplificado na *fotopotoca* 04-56 (FIG. 211).

FIGURA 211 - Fotopotoca 04-56



Puxa... já usei todos os recursos para convencer este guarda. Só resta agora...

Está claro nas *fotopotocas* que, mesmo quando as mulheres são as protagonistas, o discurso hegemônico masculino é machista, conforme demonstra a *fotopotoca* 03-51 (FIG. 212). É o homem que domina a cena, seja por sua liderança política ou seu domínio econômico e cultural. A mulher se resume a um corpo. Um corpo criticado, excluído dos padrões de beleza e de comportamento. Embora carregando o discurso do humor – e não se espera dele o politicamente correto – o motivo de riso, quando o tema é a mulher, dá-se pelo depreciar: seu corpo é “*caído, acabadinha, lambari*”; sua forma de se vestir é exagerada, inadequada (“*pelo amor de Deus, Jackie, este chapéu não*”), chamativa (“*Anda meu bem, senão vamos perder o desfile de modas*); seu comportamento é infantil (“*minha filha*”), ingênuo (“*isso é lá piada que se conte para as senhoras*”). Com relação ao homem, ela é propriedade dele (“*o marido dela é uma fera*”), passiva, servil.

FIGURA 212 - Fotopotoca 03-51*Não é aí que dói não, doutor*

Quando o corpo feminino assume importância, isso ocorre pelo marcador sexual, conforme exemplifica a *fotopotoca* 03-34 (FIG. 213). Quando as *fotopotocas* riem do corpo masculino – nariz, feiura, gula, entre outros –, nunca é pela sua sexualidade. As mulheres, pela sua corporeidade, são representadas como esposas, mães, progenitoras, amantes submissas, secretárias, loucas, inadequadas, incompetentes, acabadas, inferiores. Na *fotopotoca* 02-70 (FIG. 214), em que uma mulher é violentada por um homem, ela é humilhada e desprezada. Enquanto a submete, o cangaceiro reproduz – “o coração tem razões que a própria razão desconhece” – a ideologia do machismo, a cultura do estupro, que culpabiliza e humilha a mulher, do tipo “vou te estuprar, mas você nem merece”.

FIGURA 213 - Fotopotoca 03-34*Doutor, estou preocupada. Há mais ou menos um mês caiu uma semente no meu decote*

FIGURA 214 - Fotopotoca 02-70



O coração tem razões que a própria razão desconhece, minha filha...

Na segunda parte desta tese, propusemo-nos a responder algumas questões, tais como *o que são as Fotopotocas de Ziraldo (FZ), por qual(is) campo(s) elas transitam, quais elementos recorrentes as constituem, que discursos elas carregam, que gênero as denominam e qual(is) o(s) seu(s) propósito(s) comunicativo(s)*, a fim de compreendermos a configuração e o funcionamento do gênero *fotopotoca*. Esta parte analítica foi dividida em quatro capítulos: *Da produção; Da Recorrência multimodal humorística; Da recorrência multimodal: análise das categorias da GDV; e Representação discursiva do mundo e das pessoas: foco na mulher*.

Na análise da *produção*, vimos que nosso *corpus*, formado por 317 *fotopotocas* originais divulgadas nas revistas FZ, surgiu na revista *O Cruzeiro* como uma seção de humor e se transformou em revista independente. Produzida em tempos de pré-ditadura (1963-1964), a *fotopotoca* foi uma reinvenção do jornalista e chargista Ziraldo, que recontextualizava fotos de imprensa, adicionando a elas balões de história em quadrinhos humorados. Dessa forma, a *fotopotoca* é uma recombinação dos gêneros midiáticos fotografia de imprensa e piada visual, um gênero de linguagem midiático e multimodal, cujos discursos atravessam os campos do (foto) jornalismo e do humor.

Na análise da *recorrência multimodal humorística*, constatamos que o discurso do humor é a principal recorrência das FZ. É por meio dele que a foto da realidade vira uma potoca, uma piada. Sem o humor, a *fotopotoca* não existe. Ele é o campo discursivo no qual as FZ se firmam. Então, as FZ são um gênero discursivo humorístico, suportado por uma revista de piadas visuais impressa, produzida por um jornalista-chargista.

Vimos, também, que o humor nas FZ acontece pela recontextualização da foto, antes ligada ao jornalismo informativo, agora relacionada ao jornalismo visual opinativo, assim como as charges. Encontramos dez tipos de humor nas FZ: racista, sexista, ecológico, futebolístico, contraideológico, sociológico, sociopolítico, metalinguístico, político e sociolinguístico. Entretanto, mais importante do que essa classificação tipológica foi analisar como o humor se constrói.

Ao procedermos essa análise, a partir das categorias que criamos de acordo com as técnicas e elementos provocadores do riso, constatamos que toda *fotopotoca* é uma paródia porque se apropria de elementos de uma prática social, o fotojornalismo, e os recoloca em outra prática, o humor. A partir disso, concluímos que, assim como a paródia, a *fotopotoca* é naturalmente intertextual, na medida em que se constrói sobre um texto anterior. Dito de outro jeito, a paródia acontece pela intertextualidade. É pela intertextualidade que as FZ recriam o contexto situacional, instaurando o imprevisível e causando o riso. Portanto, assim como o humor, a intertextualidade é uma característica recorrente nas *fotopotocas*.

Ao compreendermos os processos de construção do humor, analisamos, então, o *propósito comunicativo* das FZ e observamos que o humor é uma recorrência proposital, ou seja, o principal propósito comunicativo delas é fazer rir. Junto a ele, podemos afirmar que, do ponto de vista do observador, as FZ também propõem o fazer pensar. Do ponto de vista do produtor, as *fotopotocas* são uma proposta de opção à narrativa jornalística, já utilizada por jornalistas brasileiros e adotada como capa de um jornal estadunidense, como já visto no capítulo 2, *Gênero midiático*.

Na análise da *recorrência multimodal* por meio das *categorias da GDV*, constatamos que todas as FZ são impressas em p&b, as fotografias são de alta modalidade, possuem participantes representados (em sua grande maioria, nos processos de ação transacional ou reação). Não há processos analíticos e conceituais nem de conversão. Além disso, as *fotopotocas* são, majoritariamente, imagens de oferta, para a contemplação e o livre pensar. Constatamos, também, que o humor acontece pelos processos narrativos mentais e verbais, recorrentes em todas as 317 *fotopotocas* e, em razão disso, constitutivos do gênero FZ. É o balão o recurso semiótico que funciona como gatilho para o humor. É ele que, no âmbito do ideal, destaca o PR e quebra a realidade da foto de imprensa. Sempre recorrente e propósito comunicativo primeiro nas FZ, o humor também funciona como meio

estratégico, nos casos em que as FZ intentam provocar o pensamento, criticar, opinar. Além de evidenciar valores, como analisamos no capítulo quatro, a representação das mulheres nas FZ. Em síntese, não haveria FZ sem o humor e não haveria humor sem os processos mentais e verbais.

Por último, observamos quais são os participantes representados que pensam ou falam e quais assuntos abordam. O último momento analítico trata, então, de analisar o *discurso do mundo e das pessoas* presentes nas FZ. Há nelas discursos religiosos, políticos, militares, esportivos. Contudo, chamou-nos a atenção a construção do discurso sobre a mulher. Assim, ao analisarmos a representação da mulher no nosso *corpus*, vimos que, dentre as 317 *fotopotocas*, 87 representam a mulher e que há 120 mulheres, o que corresponde a 37,8%, representadas em todas as quatro edições analisadas das FZ. Além da pouca representatividade, das 120 aparições/citações, a mulher é figurante na maioria (31,6%) e somente 20% protagonizam os enunciados. Todavia, o que mais nos chamou a atenção foram as reações sociodiscursivas multimodais dirigidas às mulheres e também o tipo de assunto/tema dessas *fotopotocas*. Quase a metade das reações sociodiscursivas multimodais dirigidas às mulheres foi a do tipo *apreciação*, relacionada aos atributos do seu corpo e do seu visual, o que vem ao encontro do tema mais tratado por elas. 27,5% falam da forma, ou seja, do corpo, da aparência, do jeito de vestir da mulher.

Concluindo, o discurso humorístico das *fotopotocas* é do tipo sexista, em que a mulher é vista e tratada pelos seus atributos físicos e comportamentos.

Por fim, após essa análise, passemos às considerações finais, a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, nossa proposta de pesquisa de doutorado foi o estudo da configuração e do funcionamento das *Fotopotocas de Ziraldo* (FZ), tomadas como gênero de linguagem midiático multimodal.

As *Fotopotocas de Ziraldo* são um gênero de linguagem formado pelo gênero do jornalismo, especificamente do fotojornalismo, a *Fotoilustração* e pelo gênero do humor, a *piada visual*. Recriado no Brasil por Ziraldo, nos anos 1963-1964 e usado pela imprensa no Reino Unido desde a mesma época, esse gênero constrói-se pela descontextualização da foto jornalística que, acrescida de balões das HQ, passa do factual para o ficcional, através do humor, tornando-se um possível gênero do jornalismo de opinião.

Devido à possibilidade de as FZ pertencerem ao campo do jornalismo, inicialmente discutimos a crise pela qual esse campo vem passando. Mercantilização da notícia, proliferação da publrreportagem, obsolescência do formato notícia, novo mercado de trabalho, crise identitária da profissão, tecnologia digital e *fake news* são fatores responsáveis por essa crise, segundo estudiosos e profissionais da área do jornalismo. Concordamos que a profusão de notícias falsas aumenta a crise da credibilidade – o que seria o maior patrimônio dos jornalistas e dos veículos de comunicação – do jornalismo, mas, defendemos que essa crise é consequência da perda da sua função social. A crise, antes de todos os fatores, é ética.

Propomos, desde o início desse trabalho, o uso jornalístico da fotopotoca como forma de combate à crise e aumento da credibilidade.

Apesar de estudos teóricos e textos jornalísticos afirmarem que a fotopotoca é um gênero jornalístico, refletimos mais sobre o caráter jornalístico da fotopotoca, a partir da conceituação de jornalismo e sua função social,

Dessa reflexão, concluímos que parte das FZ são relatos jornalísticos, do tipo jornalismo de opinião, que não contrariam a ética profissional: elas não mentem, não desejam se passar por notícias. Pelo contrário, assumem sua descontextualização de aplicar outras realidades às fotos de imprensa. Essa descontextualização engendra uma ficção que provoca o riso e convida o leitor a perceber ironias, comentários, opiniões e outras visões para o acontecimento retratado.

Não nos aprofundamos na relação entre credibilidade e ética, entretanto, julgamos importante tratar da ficcionalidade no (foto) jornalismo, não somente por ela ser considerada um dos fatores da crise jornalística e ser um debate antigo na área da fotografia e do fotojornalismo, mas também por constituir-se uma questão do nosso *corpus*: *Fotopotoca* = fotografia de imprensa + “falas”/pensamentos inventados.

Defendemos, contudo, que as *fotopotocas* não são *fake news*. Como já dizia o editorial da primeira edição, “é claro que os nossos personagens não disseram as coisas que as *fotopotocas* vão contar. Mas, poderiam ter dito e se o tivessem feito, o mundo seria muito melhor. Pelo menos, muito mais engraçado” (FOTOPOTOCAS, ed. 1, 1963, p. 2), ou seja, as *fotopotocas* são um gênero de linguagem composto pela fotografia de imprensa e pela piada. Não se passam por notícia, porém informam que “o homem tem apenas mil expressões para um milhão de intenções” (FOTOPOTOCAS, ed. 1, p. 2, 1963). Assim sendo, concluímos que as FZ podem ser um gênero jornalístico, quando seu propósito é o de comentar os acontecimentos fotografados jornalisticamente (ou notícias já publicadas), utilizando-se das próprias imagens desses acontecimentos ou de notícias já produzidas. Dessa forma, funcionam como charges ou piadas, fotográficas, que, pelo riso, nos convidam a olhar, a interpretar e a opinar sobre o acontecimento/notícia sob outro ponto de vista, possuindo, portanto, nesse caso, valor jornalístico.

No que se refere à metodologia de pesquisa, apresentamos um percurso que não se caracterizou por reservá-la, exclusivamente, a um só espaço. Tecemos um diálogo teórico-metodológico a cada final de capítulo. Os procedimentos teórico-metodológico-analíticos, então, se desenvolveram, indissolivelmente, em uma relação mútua e dinâmica, por toda a tese. Esse procedimento nos permitiu um pensar mais dinâmico e flexível, em que o *corpus* pode ser estudado e compreendido a partir de um olhar abrangente. Assim, as discussões, reflexões e análises não foram separadas, o que dinamizou nosso trabalho.

Nosso caminho se iniciou na parte I, *Teórico-metodológica*, no primeiro capítulo, com a discussão da noção de gênero discursivo, o qual escolhemos conceituar de gênero de linguagem, a partir das escolas tradicionais e de estudos contemporâneos, compreendendo, à luz da perspectiva socio-histórica bakhtiniana, o gênero, a partir da sua heterogeneidade, dialogismo, polifonia e intertextualidade. Nas *Fotopotocas de Zivaldo* coexistem diferentes modos/recursos semióticos –

textos verbais, balões de HQ e fotografias -, portanto, as FZ são um gênero de linguagem multimodal, produzido pela prática social midiática revista ilustrada, que se constitui no imbricamento entre os gêneros foto de imprensa, do campo midiático, e piada, do campo do humor.

Já que as FZ se desenvolvem em um contexto midiático, trouxemos, no segundo capítulo da parte I, a noção de mídia e conceitos da fotografia, de jornalismo e de fotojornalismo, para debatermos sobre a relação realidade/ficção presente nesses campos midiáticos e também nas FZ. Nesse capítulo, procuramos demonstrar que a ficção no (foto) jornalismo faz parte da representação da realidade, sendo um recurso à sua compreensão e crítica. A partir da ficção instaurada pela piada, as FZ, transcendendo o evento (foto) jornalístico formatado, funcionam como charges fotográficas e provocam o pensar, atendendo ao uso social do jornalismo. Esse segundo capítulo, junto ao primeiro, atendeu ao objetivo específico deste trabalho, que foi o de *descrever e analisar a estrutura genérica* das FZ. Constatar que a mídia contemporânea (internacionalmente, desde os anos 60 e, nacionalmente, nos tempos atuais) utiliza gêneros de linguagem semelhantes ao nosso *corpus* veio confirmar nossa consideração às *fotopotocas* de que elas são um gênero importante à comunicação atual.

Depois de finalizada a parte teórico-metodológica, o primeiro capítulo da parte II, *Analítica*, que ajudou no cumprimento do objetivo específico de *descrever e analisar a estrutura genérica* das FZ, apresentou as FZ, contextualizando sua origem, de onde vieram, quando, como e quem as produziu. Vimos que as *fotopotocas*, anteriormente publicadas sob o nome de *Fotofofocas* na revista *O Cruzeiro*, tornaram-se as revistas *Fotopotocas*: fotos descartadas por veículos de comunicação (revistas *Fatos & Fotos* e *Manchete*, jornais *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, entre outros) que ganhavam falas (e pensamentos) reinventadas pelo jornalista e ilustrador Ziraldo para provocar o riso.

Tendo o humor como um fator imprescindível às FZ, o segundo capítulo da parte II analisou a sua recorrência discursiva humorística, relacionando-a ao jornalismo, abordando sua tipologia, suas técnicas e estilos de construção, discutindo a relação entre paródia, ironia e intertextualidade. Esse capítulo também ajudou no cumprimento do objetivo específico de *descrever e analisar a estrutura genérica* das FZ e não se acomodou no primeiro propósito comunicativo visível das FZ. Mais que fazer rir, elas pretendiam também fazer pensar, o que nos leva a

concluir que o riso era um propósito de distração, não só por parte do consumidor/leitor, mas também do produtor que, por trás da piada, poderia ter outros propósitos como, por exemplo, de propor novas interpretações às fotos e, mais do que isso, sugerir que os participantes representados poderiam ter outras intenções. As FZ faziam rir, mas também, uma parte delas provocava o pensar, o criticar, o opinar, além de ser, naquele cenário brasileiro, uma possibilidade de nova forma de se fazer jornalismo. Ou seja, todas as fotopotocas pretendiam fazer rir, o humor nelas é parte constituinte e fundamental. Mas, somente uma parte usava o humor como estratégia para a reflexão, a opinião, a visão alternativa sobre os fatos.

Concluimos que as FZ são um gênero de linguagem midiático-humorístico, formado pelo gênero jornalístico *fotos de imprensa* e pelos gêneros humorístico (os quais, inicialmente, chamamos de piada) *paródia* e *script do absurdo*, os quais percebemos como as portas do riso acionadas pelo que denominamos chaves (duplo sentido, trocadilho, ironia, tirada, estereótipo e exagero).

Além de descrever a configuração das FZ, nosso trabalho também objetivou averiguar seu funcionamento. Para isso, trouxemos, no terceiro capítulo da parte II, as dimensões, os processos e as categorias da Gramática Visual, destacando a importância dos processos mentais/verbais relacionados à constituição das FZ. Este capítulo, então, atendeu a mais um dos objetivos específicos desta tese: *descrever e analisar as regularidades e singularidades sociodiscursivas das FZ segundo a GDV*. Deparamo-nos com o elemento por trás do humor. Constatamos que quem dispara o gatilho do fazer rir são os processos narrativos verbais e mentais. São eles que carregam os gêneros/portas *paródia* e *script do absurdo* e suas chaves (abordadas no segundo capítulo), destacam os participantes representados, idealizam as intenções dos gestos e das expressões. Mesmo que não entendamos o que intencionam, provocam nossa inteligência em um pensar para além do que apenas vemos. Sem eles, não haveria FZ.

A despeito de que o objetivo desta tese não tenha sido a análise do discurso das *fotopotocas*, o quarto capítulo, que alcançou o objetivo específico de *identificar e analisar as construções sociodiscursivas e as representações sobre a mulher*, analisou, especificamente, essa representação: como as mulheres são consideradas/enquadradas na imagem, quais funções representam, com quem interagem, quais as reações sociodiscursivas multimodais lhes são dirigidas e de que assunto/tema tratam as *fotopotocas* nas quais elas [as mulheres] aparecem ou

são citadas. Nossa análise identificou matrizes ideológicas conservadoras, que marcam relações de poder e hegemonias, perpetuando os discursos machistas e sexistas que inferiorizam a mulher. Provavelmente, esse resultado tem a ver com o fato de as FZ terem sido produzidas 100% por homens, liderados por Ziraldo, um agente social branco heterossexual, da elite intelectual carioca. Obviamente, é preciso que as *fotopotocas* sejam produzidas também por mulheres conscientes da sua história, que resistam e reajam ao conservadorismo, e por homens que estejam atentos e desejem a mudança do paradigma androcentrista.

Afinal, o que se demonstra na análise é que, quando se trata do lugar da mulher, a fotopotoca é pouco crítica, reproduz preconceitos, compactua com tradicionalismos – e não é algo específico à representação feminina, pois há, em outras ocorrências, um discurso racista (FIG. 54, 60 e 62), homofóbico (FIG. 56) e classista (FIG. 75 e 132).

Pensando na abordagem social do nosso *corpus*, ao observarmos os PRs das FZ, constatamos ainda que há poucos “falantes e/ou pensantes” (condutores dos processos verbais/mentais) do povo, gente anônima, da classe trabalhadora, conforme exemplifica as *fotopotocas* 01-12 e 03-32 (FIG. 215 e 216, respectivamente).

FIGURA 215 - Fotopotoca 01-12



Chiii, rapaz. Eles vão apresentar aqueles programas humorísticos da televisão...

FIGURA 216 - Fotopotoca 03-32



Meus amigos... tenho más notícias: Não vai ser possível construir nossa nova sede!

A partir dessa constatação, refletimos sobre os propósitos das FZ relacionados ao pensar, criticar, opinar sobre os acontecimentos. Apesar de argumentarem criticamente, elas também reproduziam uma visão de mundo preconceituosa e elitista.

Essa constatação, entretanto, exigiria um aprofundamento teórico-metodológico em que o humor seria tomado como uma ideia de fonte de riso ligado às categorias sociais marginalizadas, descentrais ou subalternas.

Tendo em vista o que expusemos no decorrer de nossa tese, concluímos que as *Fotopotocas de Zivaldo* propõem uma forma de fazer jornalismo, não tão nova assim, mas instigante, inteligente, bem recebida pelo público e, em virtude disso, apresentam novas chances de interação e credibilidade. Mas é preciso reconhecer que isso não se processa sempre. Como já dissemos, existem algumas fotopotocas que somente provocam o riso. Não trazem a crítica, o comentário, a opinião sobre os fatos. O riso é um fim em si mesmo. Diferentemente das que utilizam o humor estrategicamente com fins à função jornalística de elucidar os fatos, de forma opinativa.

Para criar essas *fotopotocas* é preciso atenção ao cotidiano, às rotinas jornalísticas e saber construir o elemento humorístico que seja crítico. Piadas que provoquem o riso, mas também que possam instigar o pensamento crítico, funcionar como uma “pulga atrás da orelha”, que farão o leitor investigar e ir além da própria piada. Fazer *fotopotoca* é coisa séria. No sentido de que quem a faz, propõe mais do que o riso, porque o riso nas FZ é finalidade e estratégia. A *fotopotoca* existe porque é a mistura de dois elementos: a fotografia de imprensa e a paródia/script do

absurdo. Portanto, é o elemento humorístico que, junto ao (foto) jornalístico, constitui, sustenta e contribui à produção de sentido no gênero FZ. Sem ele, não haveria *fotopotocas*. Como gênero formador, o elemento humorístico também colabora com propósito comunicativo de fazer rir, entretanto, o riso não é ingênuo. Ele abre, estrategicamente, o caminho para outros propósitos. O riso relaxa e propõe novas intenções de pensar e agir, tanto para os participantes representados como para os leitores das imagens.

Reafirmamos que a *fotopotoca considerada jornalística* vai além do riso. Nela, a descontextualização da fotografia de imprensa pelos balões de HQ leva à crítica, à ironia, à opinião, ao comentário sobre os fatos retratados. Se isso não ocorre, a *fotopotoca* é somente um gênero humorístico.

Por isso, quem faz a *fotopotoca* precisa entender e ter responsabilidade sobre o que comenta, critica e propõe. Estamos defendendo que o gênero *fotopotoca* seja ainda mais apropriado e usado profissionalmente por jornalistas. Acreditamos que é um excelente contraponto às falsas notícias. Rapidamente “consumida”, se tratamos o jornalismo do ponto de vista mercadológico, a *fotopotoca* é um gênero (foto) jornalístico que poderia ser levada a sério por profissionais da área. Assim como à época do Golpe civil-militar de 64, o humor adicionado ao jornalismo seria não somente um constituinte do gênero híbrido FZ, mas também uma espécie de licença para se “dizer” o que vem à cabeça e, assim, atender à função social do jornalismo de esclarecer, “colocar os pingos nos is”, denunciar, eliminar o *fake* e estimular o pensar da notícia.

Mais que isso, consideramos também que a *fotopotoca* pode contribuir com área da Educação, metodologicamente, uma aliada ao letramento multimodal crítico, ensinando estudantes/professores a lerem/verem nas entrelinhas, a pensarem no que leem, a irem além do que lhes é dito e mostrado.

Finalmente, avaliamos que, além de cumprir os objetivos propostos, relacionados a averiguar a configuração e o funcionamento das *Fotopotocas de Ziraldo*, nosso trabalho também contribuiu, cientificamente, ao propor uma metodologia para analisar o corpo na imagem, a qual denominamos *Enquadramento do corpo na imagem*. Do ponto de vista profissional, nosso estudo sinalizou a importância de enxergarmos o humor com seriedade no jornalismo. De aprendermos que novas, melhor dizendo, diferentes narrativas jornalísticas são urgentes em meio à falsidade e à falta de ética que temos visto no jornalismo brasileiro. É preciso que

rompamos com alguns preconceitos cristalizados por teorias da comunicação. É necessário compartilharmos o funcionamento e o uso das *fotopotocas* na prática e no ensino do jornalismo, assim como de outros gêneros que também já são aceitos e compreendidos por públicos os quais há muito não suportam um jornalismo duro, hermético, enfadonho e enganador. Ao propor o riso e contribuir para produção de sentido do acontecimento, a *fotopotoca* não pretende ocupar o lugar da notícia. Ela não engana e, assim, conquista credibilidade.

Esta pesquisa não para por aqui. Novos estudos poderiam ser empreendidos, tais como análise crítica do discurso das FZ (incluindo uma análise de conteúdo dos enunciados); análise dos processos verbais e mentais nas FZ à luz da teoria da história em quadrinhos (HQ); análise do humor nas FZ com foco na fonte do riso ligado a categorias sociais descentradas; análise das *fotopotocas* do *Pasquim* (cronologicamente, pós-FZ); comparação genérica e também discursiva entre as FZ e os *memes* atuais; e análise das capas da revista *Private Eye*, do Reino Unido, entre outros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira A. de. **A imprensa e seu papel na queda de João Goulart** [s/d]. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A_imprensa_e_seu_papel_na_queda_de_Goulart. Acesso em: 24 set. 2017.
- AJDARIC, Marko. Cinco concursos poloneses para o humor de traço. **Universo HQ**, 3 fev. 2005. Disponível em: <http://www.universohq.com/noticias/cinco-concursos-poloneses-para-o-humor-de-traco/>. Acesso em: 16 set. 2019.
- _____. Exposição visual no SINDIMED – BA, **Blog A arte na rua**, 8 abr. 2016. Disponível em: <http://www.aartenarua.com.br/blog/exposicao-visual-no-sindimed-ba/> Acesso em: 16 set. 2019.
- ALAVARCE, Camila da S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p.57-69. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259-04.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2019.
- ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de (Org.). **Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.
- À MARGEM DO OLHAR: FOTOGRAFIAS DE LUIZ BRAGA (1987: Belém, PA). **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento524510/a-margem-do-olhar-fotografias-de-luiz-braga-1987-belem-pa>. Acesso em: 18 de jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.
- ARAÚJO, Adão. Chiste: **O Lúdico e o Lúcido** - Para uma linguística do humor linguístico. Orientador Fábio Lopes da Silva. 2005. 133f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- ARAÚJO, Ana Cláudia M. A intertextualidade imagética: Análise das relações imagético-cognitivas mantidas com Pietá de Michelângelo. **Littera online**. Departamento de Letras, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA, n. 8, 2014. Disponível em www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/download/2667/2932 Acesso em: 07 jun. 2019.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ASKEHAVE, Inger; SWALES, John M. Identificação de gênero e propósito comunicativo: um problema e uma possível solução. *In*: BEZERRA, B.G; BIASI-RODRIGUES, B.; CAVALCANTE, M.M. **Gêneros e referências textuais**. Recife: Edupe, 2009. p. 221-147.

BAEZA, PEPE. **Por uma función crítica de la fotografia de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, [2001]/ 2007.

BAKHTIN, Michel. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, [1953]/2003. p. 261-306.

BALDEZ, Coryntho. O humor libertário do Barão. **Jornal da UFRJ** [online], Rio de Janeiro, p. 6, out. 2005. Disponível em: <https://ufrj.br/docs/jornal/2005-outubro-jornalUFRJ9.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2016.

BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. **C-Legenda – Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual** [online], n. 07, feb. 2002. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/331> Acesso em 10 jul. 2018.

BARRETO, Krícia Helena. O humor e a semântica de frames. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, n. 16, p. 1-13, mai. 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castoñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980]/1984.

_____. **A mensagem fotográfica**. Tradução de César Blonm. [s/d]. Disponível em: <https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotogrc3a1fica.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.

BAWARSHI, Anis S.; REIFF, Mary Jo. **Gênero**: história, teoria, pesquisa, ensino. Tradução Benedito Gomes Bezerra. São Paulo: Parábola, 2013.

BECKER, Howard. S. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, [1931]/ 1987. p. 91-107.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BETHÔNICO, Marina Romagnoli; DUBOIS, Philippe. A noção de fingere na produção visual contemporânea. **Ars**, [S.l.], n.27, p. 54-71, 2016.

BEZEMER; Jeff; KRESS, Gunther. Changing Text: A Social Semiotic Analysis of Textbooks. **Designs for learning**, [S.l.], v. 3, n. 1-2, [s/p], dez. 2010.

BEZERRA, B.G. **Gêneros no contexto brasileiro**: questões (meta)teóricas e conceituais. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

BHATIA, Vijay K. A análise de gêneros hoje. *In*: BEZERRA, B.G.; BIAGE-RODRIGUES, B; CAVALCANTE, M.M. (Orgs.). **Gêneros e sequências textuais**. Recife: Edupe, 2009.p. 159-195.

BIASI-RODRIGUES, Bernadete; BEZERRA, Benedito G. Propósito comunicativo em análise de gêneros. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 12, n. 1, p. 231-249, maio 2012.

BODSTEIN, Celso Luiz Figueiredo. **Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano**. Orientador: Fernando Cury de Tacca. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

BONI, Paulo César. **Anos de Chumbo X Anos de Ouro: censura e criatividade no fotojornalismo brasileiro durante o AI-5 (1968-1978)**. Supervisor: Boris Kossoy. 2015. 169 f. Relatório (Pós-doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2015.

BONINI, Adair. Mídia / suporte e hipergênero: os gêneros textuais e suas relações. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, 2011, p. 679-704.

_____. Os gêneros do jornal: questões de pesquisa e ensino. *In*: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 57-71.

_____. Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil? **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 4, n. 1, p. 205-231, jul./dez. 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BQVMANCHETE (O Blog que virou manchete, Panis cum ovum) [online]. **Meme é o Uber dos cartunistas**. 27 jan. 2018. Disponível em: <https://paniscumovum.blogspot.com/2018/01/meme-e-o-uber-dos-cartunistas.html>. Acesso em: 08 jan. 2018.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Discursos e notas taquigráficas. Sessão: 030.4.55.O**. Brasília: Câmara dos Deputados, 08 de março de 2018. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/SitaqWeb/TextoHTML.asp?etapa=5&nuSessao=030.4.55.O&nuQuarto=8&nuOrador=2&nuInsercao=0&dtHorarioQuarto=14:28&sgFaseSessao=PE&Data=08/03/2018>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRITO, Regina Célia; PIMENTA, Sônia Maria de Oliveira. A gramática do design visual. *In*: LIMA, Cássia H. P.; PIMENTA, Sônia M. O.; AZEVEDO, Adriana M. T. (Orgs.). **Incursões semióticas: Teoria e prática da gramática sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso**. Rio de Janeiro: Livre expressão, 2009. p. 87-117.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUCCI, Eugenio. Os 200 anos da imprensa sob o prisma da liberdade. **Revista UFG**, v. 5, p. 16-22, 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48204/23556>. Acesso em: 24 out. 2019.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo: A informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011. (Coleção Introdução ao Jornalismo).

BUNZEN, Clecio. O ensino de gênero em três tradições: implicações para o ensino-aprendizagem de língua materna. *In: MANFRIM, A. M. P. et al. (2004). Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin*. São Carlos: Grupos de Estudos dos Gêneros do Discurso, 2004. p. 221-257. Disponível

em: https://www.academia.edu/14777043/O_ensino_de_g%C3%AAneros_em_tr%C3%AAs_tradi%C3%A7%C3%B5es_implica%C3%A7%C3%B5es_para_o_ensino-aprendizagem_de_l%C3%ADngua_materna. Acesso em: 13 mai. 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo». Buenos Aires: Paidós, [1993]/2002.

CAMPOS, Daniela Queiroz. As garotas do Alceu, as garotas de O Cruzeiro: da coluna, de suas imagens e de seus textos. **Tempos históricos**, [S.l.], v. 20, p. 300-323, 2016.

CAPLE, Helen. **Photojournalism: A Social Semiotic Approach**. Londres, 2013. Disponível em:

https://www.academia.edu/14681687/Photojournalism_A_Social_Semiotic_Approach Acesso em: 09 jun. 2019.

CARMELINO, Ana Cristina. Humor: uma abordagem retórica e argumentativa. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, RS, v. 8, n. 2, p. 40-56 jul./dez. 2012.

CARMO, Claudio M. A Linguística Crítica. *In: _____. O lugar da cultura nas teorias de base sistêmico-funcional: multimodalidade e produção de sentido na dança-ritual de Oxóssi*. Curitiba: Appris, 2014. p. 62-95.

_____. Um olhar antropológico sobre a Gramática do Design Visual: criando um espaço de interseção com a Antropologia do Movimento. *In: ALMEIDA, Danielle B. L. (Org.). Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2017. p. 89-109.

CARVALHO, Flaviane Faria. **Temas Contemporâneos em Semiótica Visual**. Brasília: CEPADIC, 2013.

_____. *Semiótica Social e Gramática Visual: o sistema de significados interativos*. **CEAUL - Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa –SER**, Lisboa, v. III, n. 1, p. 263-281, 2010.

_____. **Semiótica social e imprensa: o layout da primeira página de jornais portugueses sob o enfoque analítico da gramática visual**. 2012. 305f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras - Departamento de Estudos Anglísticos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

CARVALHO, Alexandra B. **Representações e identidades de mulheres gordas em práticas midiáticas digitais: tensões entre vozes de resistência e vozes hegemônicas**. Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes. 2018. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018.

CAZARIN, Ercília Ana. A leitura: uma prática discursiva. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 6, n. 2, p. 299-313, set. 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução de Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. Des catégories pour l'humour? **Revue Questions de communication**, Nancy, n. 10, p. 19-41, 2006.

CHAVES, Ricardo. Fotopotocas. **Jornal Zero hora** [online], Almanaque Gaúcho, Porto Alegre, 27 mar. 2013. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/2013/03/27/fotopotocas/?topo=13,1,1,,13&status=encerrado>. Acesso em: 02 set. 2013

CHIARELLI, Tadeu. Fotografia contemporânea. **Artistavisual.com** [online], São Paulo, 3 mar. 2015. Disponível em: <http://www.artistavisual.com.br/fotografia-contemporanea-luiz-braga/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. 5. ed. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Polêmica).

CHIODETTO, Eder. **Fotojornalismo: Realidades construídas e ficções documentais**. Orientador: Boris Kossoy. 2008. 201f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburgh: Edinburgh University Press, [1999]/2001.

CITIZEN GRAVE PARA QUASE TODOS. **W. Eugene Smith: Deleitosa Uma aldeia espanhola**. [S.I.], 02 mar. 2013. Disponível em: <http://citizengrave.blogspot.com/2013/03/w-eugene-smith-deleitosa.html>. Acesso em: 03 jan. 2019.

COELHO, Zara Pinto. Imagens publicitárias: jogos do olhar, gênero e sexualidades. **Comunicação e sociedade** [online]. Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), 2007. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/29200>. Acesso em: 06 ago. 2019.

COSTA, Edson Tavares. Um dia de domingo: presença da literatura no periódico noticioso carioca O correio da manhã. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL E INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 1, 3, 2013, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2013. p.1-13.

COURTINE, Jean-Jacques. **Discours et image**: semiologie des messages mixtes (Descriptifs des séminaires – 2006-2007). Paris: Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), 2006.

COUTINHO, Emílio. Entrevista com o fotógrafo Wilton Junior – Vencedor do Prêmio Esso de Fotografia 2012. **Casa dos Focas** [online], 23 nov. 2012. Disponível em: <http://www.casadosfocas.com.br/entrevista-com-o-fotografista-wilton-junior-vencedor-do-premio-esso-de-fotografia-de-2012/>. Acesso em: 13 mai. 2019.

DINES, Alberto. Mídia, civilidade e civismo. *In*: LERNER, Júlio (Ed.). **O Preconceito**. São Paulo: IMESP, [1996]/1997. p. 57-72.

_____. Crise nas empresas jornalísticas ou crise do jornalismo?

Observatório de Imprensa [online], 1998. Disponível em: <http://observatorioidaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/crise-nas-empresasjornalisticas-oucrise-do-jornalismo/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, [1991]/2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, [1983]/1994.

_____. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.13, n. 22, p. 31-51, jan./jul. 2017.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes editores, 1987.

DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. **Jornalismo em quadrinhos**: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores. Orientador: José Amaral Argolo. 2003. 149f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

ENTLER, Ronaldo. Clássico da teoria da fotografia no Brasil, “A ilusão especular” é relançado; leia resenha. **Revista Zum** [online], São Paulo, 17 ago. 2015. Livros. Disponível em <https://revistazum.com.br/livros/a-ilusao-especular/> Acesso em 08 jan. 2019.

ERASMO [de Rotterdam], Desidério. **Elogio da loucura**. Tradução de Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Luiz Braga**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16738/luiz-braga>. Acesso em: 18 de jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo**: Redação, captação e edição no jornal diário. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

EXPOSIÇÃO VISUAL DO SINDIMED – BA. **Blog A arte na rua**, 2016. Disponível em: <http://www.aartenarua.com.br/blog/exposicao-visual-no-sindimed-ba/>. Acesso em: 12 ago. 2019.

EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato. **Studium** [online], ed. 16, Campinas: Unicamp, 2004, Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. London/New York: Longman, 1989.

_____. **Discurso e mudança social**. Brasília: UnB, [1992]/2001.

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

FARIA, Bruna. **Uma análise interdiscursiva do jornalismo em quadrinhos a partir das produções de Alexandre de Maio e Robson Vilalba**. Orientador Cláudio Carmo Márcio do Carmo. 2018. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura) - Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2018.

FERNANDES, José David Campos. **Processos linguísticos no cartaz de guerra**: semiótica e gramática do design visual. Orientadora: Ana Cristina de Sousa Aldrigue. 2009. 156f. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

FERNANDES, José David C.; ALMEIDA, Danielle B. L. Revisitando a gramática visual nos cartazes de guerra. *In*: ALMEIDA, D. B. L. (Org.). **Perspectivas em análise visual**: do fotojornalismo ao blog. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008. p.11-31.

FERRAZ, Luana. **Caminhos retóricos e sorrisos incômodos**: argumentação e humor em “A enalhada” de Ingrid Guimarães e Aloísio de Abreu. Orientadora: Ana Cristina Carmelino. 2015. 163 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Centro de Ciência Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

FIASCHITELLO, Alberto. Grande mídia: a mentira como norma. **Epoch Times** [online], 18 mar. 2014. Disponível em: <https://www.epochtimes.com.br/grande-midia->

mentira-como-norma/. Acesso em: 02 jan. 2019.

FIGUEIRA, Filipo Pires. **The Piauí Herald e desnotícias**: um estudo discursivo do humor. Orientador: Sírio Possenti. 2016. 78f. Monografia (Licenciatura em Português) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

FIGUEIREDO, Débora de Carvalho. Linguagem e gênero social: contribuições da Análise Crítica do Discurso e da Linguística sistêmico-funcional. **DELTA Documentação de Estudos em Linguística teórica e aplicada** [online], v. 25, n. 3, especial, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, janeiro de 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/28295/19867>. Acesso em: 17 mar. 2018.

FIX, Ulla; WIESER, Hans Peter. O cânone e a dissolução do cânone. Uma intertextualidade tipológica – um recurso estilístico “pós-moderno”? **Revista de estudos da linguagem**, [S.l.], v. 14, n. 1, p. 261-281, jun. de 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**. Fotografía y verdade. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1997.

FOTOPOTOCAS. [Rio de Janeiro]: Edições Edibrás, Zivaldo Pinto, ed. 1, 1963. 80 p.

FOTOPOTOCAS. [Rio de Janeiro]: Edições Edibrás, Zivaldo Pinto, ed. 2, 1963. 80 p.

FOTOPOTOCAS. [Rio de Janeiro]: Edições Edibrás, Zivaldo Pinto, ed. 3, 1964. 80 p.

FOTOPOTOCAS. [Rio de Janeiro]: Edições Edibrás, Zivaldo Pinto, ed. 4, 1964. 80 p.

FRANCISCO, Luciano Vieira. **Zivaldo**. Análise de sua produção gráfica n’O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977). Orientador: Arnaldo Daraya Contier. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FREIRE, Everaldo José. A retórica do humor numa charge do Correio de Sergipe. **Logos revista de lingüística, filosofía y literatura**, Universidad de la Serena, Departamento de Artes y Letras, Facultad de Humanidades, Chile, v. 20, n.1, p. 56-64, 2010.

FURTADO, Vanessa Raquel da Costa; VIEIRA, Geysa Dielle Rodrigues. A intertextualidade imagética em Stranger things. **Letras em Revista**, Teresina, PI, v. 08, n. 01, jan./jun. 2017. p.120-136.

GAYOL, Víctor. La opaca transparencia. Entre verdad y representación en la imagen fotoperiodística documental. Relaciones. **Estudios de historia y sociedad**, [S.l.], v. XXXV, n. 140, 2014, p. 109-126.

GARCIA DA SILVA, Denize Elena; RAMALHO, Viviane. Discurso, imagem e texto verbal: uma perspectiva crítica da multimodalidade. **Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso**, [S.l.], v. 12, n. 1, p. 7-29, jul. 2012. ISSN 2447-9543.

GAVA, José Estevam. **Momento Bossa Nova**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

GENTILLI, Victor. Sistema midiático e crise do jornalismo: crônica da história política brasileira. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 23, 2000, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Intercom, 2000.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOFFMAN, Erwin. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Maria Carmen Aires. Estudo das reações sociodiscursivas verbais em ambientes de interação virtual. *In*: COLÓQUIO, 7 E INSTITUTO, 2 DA ALED-BRASIL - DISCURSO, POLÍTICA E DIREITOS: POR UMA ANÁLISE DE DISCURSO COMPROMETIDA. **Anais** [...]. Brasília: Unb, 2018. (no prelo).

GOMES, M. C. A. Violência, Intolerância e corpo feminino: analisando as reações sociodiscursivas na mídia em torno da prática de amamentação. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, [S.l], v.19, n. 2, 2017, p. 175 -194.

GOMES, Maria Carmen Aires. **Relações de gênero e práticas discursivas midiáticas**: estudo das relações sociodiscursivas verbais e não-verbais em ambientes de interação virtual. Universidade Federal de Viçosa, 2017b.

GOMES, Pedro Gilberto Midiatização: um conceito, múltiplas vozes. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 23, n. 2, p. 1-21, mai./ago., 2016.

GOUVEIA, Carlos A. M. Análise Crítica do Discurso: Enquadramento Histórico. *In*: MATEUS, Maria Helena; CORREIA, Clara Nunes (Eds.). **Saberes no Tempo**: Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos. Lisboa: Edições Colibri, 2002. p. 335-351.

GUALBERTO, Clarice. Imagens nos livros didáticos: Discursos e sentidos. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL MÍDIA E DISCURSO NA AMAZÔNIA, Belém, 2013. **Anais** [...]. Belém, PA, Universidade Federal do Pará, 2013, p. 1-15.

GUAZINA, Liziane. O conceito de mídia na comunicação e na ciência política: desafios interdisciplinares. **Revista Debates**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 49-64, jul. - dez. 2007.

HALLIDAY, M. A. K. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, [1978]/1994.

_____; MATTHIESSEN, C. **An Introduction to Functional Grammar**. 3. ed. London: Hodder Education, 2004.

_____; MATTHIESSEN, C. **An Introduction to Functional Grammar**.

4. ed. London: Hodder Education, 2014.

HENFIL. **Como se faz humor político**. Depoimento a Tarik de Souza. São Paulo: Kuarup, 2014.

HJARVARD, Stig Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, jan.-jun. 2012.

HODGE, R.; KRESS, G. **Social semiotics**. Cambridge: Polity Press, 1988.

HODGE, R.; KRESS, G. **Language as Ideology**. London & New York: Routledge, 1979.

IMBROISI, Françoise. Atos de fingir ou o caráter ficcional no fotojornalismo brasileiro. *In*: ENCONTRO DA COMPOS, 28, 2009, Belo Horizonte. **Anais [...]**. PUC-MG, Belo Horizonte, 2009, p.1-15.

JEWITT, C. An Introduction to multimodality. *In*: JEWITT, C. **The Routledge handbook of multimodal analysis**. New York: Routledge, 2011. p. 1-27.

JEWITT, C.; OYAMA, R. Visual Meaning: A Social Semiotic Approach. *In*: VAN LEEUWEN, T.; JEWITT, C. (Eds.). **Handbook of Visual Analysis**. London: Sage, 2001. p. 134-156

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: _____. **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: UERJ 2001, p.17-44.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ (RJ). **Coluna De homem para homem**.
Ano 1963\Edição 21670 (1). Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=fotopotocas. Acesso em: 11 jul. 2018.

JORNAL ÚLTIMA HORA (RJ). **Um tiro no mau-humor**. Fotopotocas n. 2 está nas bancas.
Ano 1963\Edição 04221 (2), p. 3. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&pesq=fotopotoca>. Acesso em: 11 jul. 2018.

JORNAL ÚLTIMA HORA (RJ). **A maior risada do ano**. Fotopotocas nas bancas.
Ano 1963\Edição 04205 (1), p. 5. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&pesq=fotopotoca>. Acesso em: 11 jul. 2018.

KIERKEGAARD, S. **Sobre o conceito de ironia**. O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 209-283 (Coleção. Pensamento Humano).

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTI, Mônica Magalhães. Intertextualidade - outros olhares. *In*: _____. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007. p. 119-145.

KOCH, Ingedore G. V. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo,** São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, [1999]/2002.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir.** 2. ed. São Paulo: Geração, 2004.

KRESS, G. **Multimodality: a semiotic social approach to contemporary communication.** London: Routledge, 2010.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design.** London & New York: Routledge, [1996]/2006.

_____. **Multimodal discourse.** The modes and media of contemporary communication. London, England: Arnold, 2001.

KRESS, G. *et al.* **Multimodal teaching and learning: the rhetorics of the science classroom,** 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/27773901/Multimodal_Teaching_and_Learning_The_Rhetorics_of_the_Science_Classroom. Acesso em: 09 ago. 2019.

LEAL, Bruno S. *et al.* A crise do jornalismo: o que ela afirma, o que ela esquece. ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9, 2013, Ouro Preto. **Anais [...].** Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, 2013.

LEMOS, Claudênia de Paula. **Multimodalidade no discurso preventivo de cartazes do Programa Saúde da Família.** Orientadora: Maria Izabel Santos Magalhães. 2016. 107f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

LEONAN, Carlos. Intervalo. **Acervo digital do Jornal do Brasil,** caderno B, coluna De homem para homem, p. 3, 13 de novembro de 1963, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=fotopotocas Acesso em: 29 dez. 2010.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas.** O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. Barueri, SP: Manole, 2009.

LIMA, Venício A. de. Sete teses sobre mídia e política no Brasil. **Revista USP,** São Paulo, n. 61, p. 48-57, março/maio 2004.

LIMA-NETO, Vicente de; ARAÚJO, Júlio C. Por uma rediscussão do conceito de intergenericidade. **Linguagem em (Dis)curso,** Tubarão, SC, v. 12, n. 1, p. 273-297, jan./abr. 2012.

LISBOA, Sílvia. **O jornalismo precisa ser mais transparente para recuperar a credibilidade.** [S.l.], 16 dez. 2018. Disponível em: <https://medium.com/o-jornalismo-no-brasil-em-2019/o-jornalismo-precisa-ser-mais-transparente-para-recuperar-a-credibilidade-375de0967d79>. Acesso em: 04. jan. 2019.

LISBOA, Sílvia; BENETTI, Márcia. Credibilidade no jornalismo: uma nova abordagem. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, [S.l.], v. 14, n. 1, janeiro a junho de 2017.

LOPES, Rodrigo. Memória: Fotopotocas para um 1º de abril. **Almanaque Gaúcho Pioneiro** [online], Caxias do Sul, 01 abr. 2016. Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/geral/cidades/noticia/2016/04/memoria-fotopotocas-para-um-1-de-abril-5685428.html>. Acesso em: 01 abr. 2016.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação.** São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005. p.151-166.

MAGALHÃES, Mário. 19 capas de jornais e revistas: em 1964, a imprensa disse sim ao golpe. **Uol Notícias** [online]. Blog do Mário Magalhães, 31 de março de 2014. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/03/31/19-capas-de-jornais-e-revistas-em-1964-a-imprensa-disse-sim-ao-golpe/>. Acesso em: 24 set. 2017.

MANGHI H, Dominique. Murales que construyen escuela: La gramática de las imágenes para el análisis de la identidad de una comunidad educativa. *In*: ALMEIDA, Danielle B. L. (Org.). **Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto.** Campinas, SP: Mercado das Letras, 2017. p. 55-67.

MARCONDES FILHO, Ciro. Prefácio à edição brasileira. *In*: LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação.** São Paulo: Paulus, 2005. p. 7-12.

MARCUSCHI, Luiz. Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. A questão do suporte dos gêneros textuais. **DLCV: Língua, Linguística e Literatura**, João Pessoa, v.3, n.1, p. 9-40, 2003.

_____. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade.** [2002?] Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/133018/mod_resource/content/3/Art_Marcuschi_G%C3%AAneros_textuais_defini%C3%A7%C3%B5es_funcionalidade.pdf. Acesso em: 08 mai. 2019.

MARI, Hugo; SILVEIRA, José Carlos C. Sobre a importância dos gêneros

discursivos. *In*: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. (Orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE-UFMG, 2004. p.1-14.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Introdução: Trilhas da pesquisa em mídia e religião. *In*: _____. **Mídia, religião e sociedade: Das palavras às redes digitais**. São Paulo: Paulus, 2016. p. 13-30.

MARTINS, Gerson Luiz. **Imagens verticais e a imersão no jornalismo**. Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2017. Disponível em: <http://www.gersonmartins.jor.br/artigo-jornal/imagens-verticais-e-a-imersao-no-jornalismo-888>. Acesso em: 24 out. 2019.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, [2008]/2019.

MARTINS, Luiz. O estrito cumprimento do dever. **Observatório da Imprensa** [online], ed. 308, 21 dez. 2004: 06 set. 2019. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/o-estrito-cumprimento-do-dever/>. Acesso em: 06 set. 2019.

MARTINS, P. M.; SILVA, T.A. Decifrando a linguagem da caixa-preta: Vilém Flusser e a Análise do Discurso. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul./dez. 2013.

MEDINA, Cremilda; LEANDRO, Paulo Roberto. **A arte de tecer o presente: jornalismo interpretativo**. São Paulo: Média, 1973.

MENDES. Quem tem medo da ficção? **Athos e Ethos**, Patrocínio, MG: Centro Universitário do Cerrado, UNICERP, v. 2, p. 221-236, 2002.

MENEZES, Caio. O jornalismo brasileiro vive uma crise de credibilidade? [S.l.], 18 jul. 2017. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2017-07-18/crise-de-credibilidade-no-jornalismo.html> Acesso em: 04 jan. 2019.

MEURER, J. L. Genre as diversity, and rhetorical mode as unity in language use. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 43, p. 61-82, jul. /dez., 2002.

MODERNELL, Renato. **A notícia como fábula: Realidade e ficção se confundem na mídia**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie: Summus, 2012.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64-89, jan./abr. 2016.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Crise nos paradigmas do jornalismo. **Observatório da Imprensa** [online], 2002. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/crise-nos-paradigmas-do-jornalismo/>. Acesso: 02 jan. 2019.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Do outro lado do espelho: imagens e discursos de gênero

nos anúncios das revistas femininas: uma abordagem socio-semiótica visual feminista. Orientadores: Zara Pinto Coelho e Gunther Kress. 2011. Tese. (Doutoramento em Ciências da Comunicação - especialidade em Semiótica Social). Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/12384>. Acesso em: 06 ago.2019.

MOTA-RIBEIRO; Silvana; COELHO, Zara Pinto. Para além da superfície visual: os anúncios publicitários vistos à luz da semiótica social: representações e discursos da heterossexualidade e de género. **Comunicação e sociedade** [online]. Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), 2011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/14788>. Acesso em: 06 ago. 2019.

MOTTA-ROTH, Désirée; HENDGES, Graciela R. Explorando modalidades retóricas sob a perspectiva da multimodalidade. **Revista Letras**, Santa Maria, v. 20, n.40, p. 43-66, jan. /jun., 2010.

MOTTA-ROTH, Désirée. Análise crítica de gêneros: contribuições para o ensino e a pesquisa de linguagem. **DELTA** [online]. 2008, vol.24, n.2, p.341-383. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502008000200007&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 12 mai. 2019.

_____. Questões de metodologia em análise de gêneros. *In*: KARWOSKI, A. M; GAYDECZKA, B; BRITO, K. S. **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005. p. 179-205.

MOUTA, Margarida. Os jogos da linguagem e a aquisição de uma “competência humorística” em PLE. **Linguística - Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto**, Porto, v. 2, p. 77-102, 2007.

MOZDZENSKI, Leonardo. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. **Contemporânea**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 1-33, dez. 2009.

_____. **Multimodalidade e Gênero Textual: Analisando criticamente as cartilhas jurídicas**. Apresentação de Ângela Paiva Dionísio. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

MUCCI DANIEL, Laene. **O Jeca Tatu não é mais jeca: representações sobre o rural nos anúncios veiculados na revista Globo Rural, entre 1980 e 2000**. Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes. 2010. 129f. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Departamento de Economia Rural, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2010.

MUNHOZ, Paulo. O estatuto da fotografia: da verdade à verossimilhança. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA HISTÓRIA DA MÍDIA, 10, 2015. **Anais eletrônicos** [...] UFRGS, jun. 2015. Disponível em: file:///C:/Users/Laene/Downloads/GTMIDAV_MUNHOZ-%20Paulo.pdf Acesso em: 08 jan. 2019.

NATIVIDADE, Cláudio; PIMENTA, Sônia. A Semiótica Social e a Multimodalidade. *In*: LIMA, Cássia Helena P.; PIMENTA, Sônia Maria de O.; AZEVEDO, Adriana Maria T. **Incursões semióticas**: Teoria e Prática de Gramática Sistêmico-Funcional, Multimodalidade, Semiótica Social e Análise Crítica do Discurso. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009. p. 21-29.

NOBRE, Marcos. Rumos do jornalismo. Observatório de Imprensa [online]. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/a-noticia-em-criese-e-os-rumos-do-jornalismo/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

O AMIGO DA ONÇA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=O_Amigo_da_On%C3%A7a&oldid=56508285. Acesso em: 19 out. 2019.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. Gêneros da linguagem na perspectiva da complexidade. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 19, n. 1, p. 67-85, mar. 2019. ISSN 1982-4017.

PERDOMO, Nidiane Saldanha. **A função social do jornalismo no mercado de notícias**. Orientadora: Sandra de Fátima Batista de Deus. 2015. 62f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PEREIRA, Fábio Henrique. Da responsabilidade social ao jornalismo de mercado: o jornalismo como profissão. **BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-fabio-responsabilidade-jornalista.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2019.

PEREIRA, Fábio Henrique; ADGHIRNI, Zélia Leal. O jornalismo em tempos de mudanças estruturais. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 24, p. 38- 57, jan./jun. 2011.

PEREIRA, Bruno Cavalcante; RECHENBERG, Fernanda. Tendências Contemporâneas do Fotojornalismo de Conflitos: o imaginário, a autorreferência e o aspectual remodelando imagens de guerra. **Anagrama**, ed. 2, p.1-16, São Paulo: USP, 2015.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação**. A nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERES, Júlio César P. **O fio da espada**: ficção no fotojornalismo. 2013. 20f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social), Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2013.

PEROTTI, Ivane Laureti. **Uma tipologia do discurso de humor**: o político do humor e o humor político. Orientadora: Maria Marta Furnaletto, 1995. 109f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006.

PIMENTA, Sônia Maria. **A multimodalidade e a gramática do design visual**. 2018. Curso ministrado no Programa de Pós-graduação em linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018. Notas de aula.

PIMENTA, Sônia Maria; SANTANA, Carolina D. A. A multimodalidade e a semiótica social: o estado da arte. *In*: MATTE, Ana Cristina Fricke. **Lingua(gem), texto, discurso**: entre a reflexão e a prática. Rio de Janeiro: Lucena, Belo Horizonte, UFMG, 2007, v.e, p. 152-174.

PINTO, Ziraldo A. **As garotas do Alceu**. *In*: Alceu (catálogo da exposição realizada no Palácio das Artes) Belo Horizonte. MG. 1983. Disponível em <http://www2.uol.com.br/modabrasil/biblioteca/grandesnomes/alceu/garotas.htm>. Acesso 03 jan. 2019.

PINTO, Ziraldo Alves. Ziraldo Alves Pinto: entrevista [mar. 2015]. Entrevistadora: Laene Mucci Daniel. Rio de Janeiro/RJ, 2015. 1 DVD (180 min). Entrevista concedida à tese de doutorado A configuração e o funcionamento do gênero discursivo Fotopotoca de Ziraldo.

PINTO, Ziraldo A.; REIS, Miguel M. **Pra mamãe rir (dela mesma)**. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

PINTO, Ziraldo A. Ninguém entende de humor. **Revista Vozes de Cultura**, Petrópolis, RJ, v. 64, n. 3, p. 21-37, 1970.

PINTO, Rafael Luciano. **A multimodalidade nos livros didáticos de ensino de língua alemã: uma análise contrastiva**. Orientadora: Ulrike Agathe Schroder. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MGSS-AA5PSZ>. Acesso em: 01 jun. 2017.

PONTE PRETA, Stanislaw. Ziraldo e suas fotopotocas inaugurais. **Última Hora** – (2º caderno), Ano 1963\Edição 04207 (1), p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&p-esq=fotopotoca>. Acesso em: 11 jul. 2018.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

QUEIROGA, Bruna Alves de. **Percepção e impacto no fotojornalismo**: fotografia e comunicação. Orientador: Ciro J.R. Marcondes Filho. 2012. 92f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de comunicações e arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. **Dicionário da comunicação**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

RAMALHO, Viviane C. V.S. **Discurso e ideologia na propaganda de medicamentos**: um estudo crítico sobre mudanças sociais e discursivas. Orientadora: Denize Helena Garcia da Silva. 2008. 193f. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2008.

RASKIN, Victor. **Semantic Mechanisms of Humor**. Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel. 1985. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/237844481/Semantic-Mechanisms-of-Humor-RASKIN-V-2>. Acesso em: 08 abr. 2019.

RESENDE, Viviane; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

REVISTA O CRUZEIRO. n. 2, 17 out., 1964.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Análise de gêneros do discurso na teoria Bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v.4, n.2, p. 415-440, jan. /jun. 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Constança Egrejas. São Paulo: Ed. Senac, [2005]/2009.

SALDANHA, Solon J.D.C. O conceito de ironia em Kierkegaard. *In*: Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação. Sustentabilidade, ciência e ética: responsabilidade ambiental, social, econômica e cultural, 11, Porto Alegre, 2015. **Anais [...]**. Porto Alegre : UniRitter, 2015. p.1-11.

SANTANA, Carolina; PIMENTA, Sônia. Multimodalidade: Análise Multimodal de peças publicitárias da revista *Veja*. *In*: LIMA, C.H.P.; PIMENTA, S.M.O.; AZEVEDO, A.M.T. **Incursões semióticas**: Teoria e Prática de Gramática Sistemico-Funcional, Multimodalidade, Semiótica Social e Análise Crítica do Discurso. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009. p. 261-278.

SANTOS, Ana Carolina Lima. O estatuto ficcional da imagem fotográfica: O caso da foto-ilustração na revista *Veja*. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, Universidade Federal Fluminense, n. 22, p. 111-125, 2010.

_____. Estratégias de produção de sentidos: uma reflexão sobre a comicidade e a metáfora na ilustração fotográfica. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.5, n.7, p.99-124, jul./dez. 2009.

_____. A ilustração fotográfica como recurso retórico: um olhar sobre a fotografia no jornalismo de revista. **Culturas midiáticas**, [S.l.], n. 2, p. XX-XX, jul./dez. 2009b.

SANTOS, Francisco Roberto da Silva; SOUZA, Maria Medianeira de. A construção da realidade em imagens de editoriais: um olhar sobre o sistema da modalidade. *In*:

ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de (Org.). **Novas perspectivas em análise visual** Do texto ao contexto. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2017. p. 39-54.

SANTOS, Zaira Bomfante dos; PIMENTA, Sônia M. O. Da semiótica social à multimodalidade: a orquestração de significados. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, [S.l.], v.12, n.2, p. 295-324, 2014.

SANTOS, Zaira Bomfante dos. A concepção de texto e discurso para semiótica social e o desdobramento de uma leitura multimodal. **Revista gatilho**, Juiz de Fora, Ano VII, v. 13, p. 1-14, set., 2011

SCHVAMBACH, Janaína. A Fotografia como fonte de pesquisa e sua ficção documental. *In*: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. (Orgs.). **Fotografia e Memória**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2009. p. 153-161.

SETTON, Maria da Graça. Mídias: uma nova matriz de cultura. *In*: ____ **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 13-29.

SILVA, Denise E.G; RAMALHO, Viviane. Discurso, imagem e texto verbal: uma perspectiva crítica da multimodalidade. **Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso**, [S.l.], v. 12, n. 1, p. 7-29, jul. 2012.

SILVEIRA, Karine. **Desnotícias sobre o Acre**: a construção do humor e de Identidades Sociais. Orientadora: Ana Cristina Carmelino. 2013. 141f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

_____. Falsas notícias humorísticas: Um estudo do gênero à luz do ISD e da linguística textual. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 29, p. 60-78, 2016.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2004.

SOARES, Neiva Maria Machado; VIEIRA, Josenia Antunes. Representação multimodal dos atores sociais no discurso de marcas. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 16, n. 1, p. 233-258, jun. 2013. ISSN 2237-4876.

SOARES, Bruna Gonçalves. **Trabalhadores e Serra Pelada**: uma análise sociosemiótica das fotografias de Sebastião Salgado. Orientador Cláudio Carmo Márcio do Carmo. 176f. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de São João Del Rey, São João Del Rey, 2017.

SOUSA, Jorge P. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa, Porto, Portugal, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em 22 mai.2015.

SOUZA, Humberto da Cunha Alves de. Memes (?) do facebook: reflexões sobre esse fenômeno de comunicação da cultura ciber. **Revista Temática**, João Pessoa,

PB, Universidade Federal da Paraíba, Ano X, n. 7, p. 156-174, 2014.

TACCA, Fernando de. Prefácio. *In*: BUITONI, Dulcilia S. **Fotografia e Jornalismo: A informação como imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011. p.XIII-XVI.

THOMÉ, Rafael. Essa geração vai ser, ao mesmo tempo, a coveira e a parteira do jornalismo, diz Fernando Moraes: Jornalista e escritor vai dar palestra nesta quarta-feira. **Notícias do dia** [online], Florianópolis, 09 jun. 2015. Plural. Disponível em <https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/ldquo-essa-geracao-vai-ser-ao-mesmo-tempo-a-coveira-e-a-parteira-do-jornalismo-rdquo-diz-fernando-morais>. Acesso em 04 jan. 2019.

THOR, Carvalho. **Vai-e-vem**. Acervo digital do Jornal Última hora, coluna Noite e Dia, 10 de dezembro de 1963, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&pesq=fotopotoca>. Acesso em 29 dez 2010

TRAJANO, I. S. N. **A imagem como agente de representação social e ideológica no discurso multimodal**. Orientadora: Josenia Antunes Vieira. 2013. 211f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós- Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

TRAQUINA, Nelson. As teorias do Jornalismo. *In*: _____. **Teorias do jornalismo: Porque as notícias são como são**. v. 1. Florianópolis: Insular, 2005. p. 145-204.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Estudos Linguísticos e Literários**, Maceió, v. 5 e 6, p. 42-79, 1992.

_____. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. **DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

TRENTIN, Raquel C. **Estudo de “frases engraçadas” que versam sobre bebida: construção de sentido e *ethos***. Orientadora: Ana Cristina Carmelino. 2012. 131f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas e naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

VALE, Rony Petterson Gomes do. **O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso**. Orientador: Renato de Mello. 2013. 279f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

VAN DIJK, Teun A. **A sociocognitive approach**. New York: Cambridge, University Press, 2008.

_____. Discourse, context and cognition. **Discourse Studies**, [S.l.],v. 8, n. 1, p. 159-177, 2006.

VAN LEEUWEN, Théo. **Introducing social semiotics**. London and New York:

Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K. Linguagem e comunicação. *In: ____*. **A linguagem da propaganda**. Tradução de João Alves dos Santos e Gilson César Cardoso de Souza. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 19-69. (Coleção Biblioteca Universal).

VIEIRA, Lívia de Souza. Do jornalismo cidadão ao cidadão crítico. **Observatório de Imprensa** [online], 2016. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/do-jornalismo-cidadao-ao-cidadao-critico/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

VIEIRA, Viviane; RESENDE, Viviane. **Análise de discurso (para a crítica)**: o texto como material de pesquisa. 2. ed. Campinas, SP: Pontes editores, 2016, (Coleção Linguagem e Sociedade).

VIEIRA, Josenia; SILVESTRE, Carminda. **Introdução à multimodalidade**. Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional Análise de Discurso Crítica Semiótica Social. Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.