



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Bertassi da Silva, Jonathan Raphael; Sousa Romão, Lucília Maria
Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal Brasil de Fato
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 31, julio-diciembre, 2009, pp.
111-127
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766007007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Análise discursiva das legendas e fotografias do jornal *Brasil de Fato*

*Jonathan Raphael Bertassi da Silva*¹
*Lucília Maria Sousa Romão*²

¹ Aluno do Curso de Ciências da Informação e da Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Iniciação Científica FAPESP (06/60566-4).

² Prof^a Dr^a do Curso de Graduação em Ciências da Informação e da Documentação e do Programa de Pós-Graduação do Programa de Psicologia, ambos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). É professora colaboradora do Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).



Introdução

Com este artigo, buscamos suscitar uma reflexão sobre a fotografia na mídia mobilizando o estofo teórico da Análise do Discurso (AD) de matriz francesa e atentando para a materialidade das imagens propagadas nas versões impressa e eletrônica do jornal *Brasil de Fato*. Para tanto, utilizaremos reflexões advindas da teoria discursiva e também de trabalhos sobre a imagem e a mídia, como por exemplo, a obra *Sobre Fotografia* (1977), de Susan Sontag, e *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, a última datada do fim dos anos sessenta e que previu a atual supremacia da imagem e a ditadura do *parecer ter* no espetáculo da informação. Assim, relacionamos nessa discussão temas como sociedade do espetáculo, fotografia e discurso, buscando desnaturalizar o que parece óbvio no nosso corpus. O jornal que compõe nosso corpus analisado ao fim do trabalho é o *Brasil de Fato*, fundado no Fórum Social Mundial em 2003, com apoio marcado de líderes políticos e sociais de esquerda, tendo até divulgação em palestras de condutores do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como João Pedro Stédile. Por ser um veículo de baixa circulação comercial e incutir uma voz dissonante da hegemonia da imprensa corporativa majoritária, o *Brasil de Fato* se alinha com outros meios de oposição ao capital na mídia, tal como a revista *Fórum*, na qual o periódico dissemina propagandas de meia página regularmente sob o *slogan* “Um jornal de esquerda”. Percebe-se que o *Brasil de Fato* se constitui, portanto, em uma formação discursiva (FD) de resistência, fazendo circular o interdiscurso sobre o agrário com a produção histórica de sentidos diferentes daqueles que são repetidos

em grandes parte das textualizações da chamada “grande imprensa”.

O conceito de *formação discursiva* é aqui compreendido como um conjunto de regras de formação dos enunciados determinados sócio-historicamente, uma espécie de mecanismo de controle que determina o que deve ou não ser dito pelo sujeito em uma dada posição (Pêcheux, 1975). As FDs sempre partem de discursos outros, isto é, de outras FDs, para manter em movimento um sistema de paráfrases e regularidades que definem o que pertence ou não à determinada formação discursiva, no desígnio de construir uma identidade incorporando outros discursos para confronto ou aliança; também são elas que sustentam a possibilidade de deslocamentos, rearranjos e rupturas emergirem nos sentidos estabilizados. O conceito de interdiscurso, que será a pedra de toque da AD na sua “terceira fase”, vai sinalizar o modo como o sujeito é clivado e dividido migrando entre as posições que pode ocupar no momento da enunciação. Por conta disso, a AD inscreve a FD como heterogênea e dispersa, marcada também por bordas e fronteiras líquidas, porosas e abertas.

No nosso gesto de análise, antecipamos que o jornal *Brasil de Fato* inscreve-se em uma FD de resistência, mas sempre em diálogo com a FD dominante representada pela imprensa de maior circulação, porque retoma o já-dito para instalar o confronto e a tensão entre regiões de/do dizer. Sobre esses movimentos na arena midiática pontuados pelo conflito de formações discursivas, nós já discorremos em outro trabalho recentemente publicado, momento em que sintetizamos que: “os veículos ‘alternativos’ exercem o papel de voz de oposição no espaço da mídia, configurando-a como *arena dos dizeres*, visto que parte de uma FD oposta à dominante imposta pelos jornais de grande circulação” (Romão; Yado; Silva, 2008, p. 103). No caso do presente trabalho, vamos especular sobre os modos de as imagens fotográficas inscreverem sentidos e se ancorarem em uma dada formação discursiva.

Deslocando os sentidos de exatidão da língua e do relato midiático

Um dos méritos da AD francesa foi romper com a rigidez da Linguística estruturalista tão criticada por Pêcheux (1975), a qual levava em conta o lugar do social e a relação dele com a constituição do sujeito. A pretensão de classificar a língua em categorias universais,

estruturalistas e gerativistas calcava-se na tese dos sentidos serem passíveis de “matematizações”, de cálculos e fórmulas para sistematizar a constituição dos enunciados. Tal hipótese apaga a luta de classes e as tensões sociais que desarranjam a língua, que fazem deslocar sentidos de um lugar para outro, que promovem rupturas e também suturas nos dizeres dos sujeitos.

Também era recorrente no estruturalismo a suposta necessidade de fugir aos equívocos da “subjetividade”, trabalhando com um objeto científico e de plausível regularidade, a saber, a língua. Isso explica porque Saussure (1970) não lidava com a fala, preferindo a *soi-disant* objetividade da língua, cuja construção seria passível de sistematização às “fórmulas axiomáticas” a que nos referimos. “O resultado dessa subordinação é a possibilidade aparente de tratar todos os seres (incluindo-se os que pertencem ao domínio da moral, da religião, da política, etc.) como análogos a seres lógico-matemáticos e aplicar a seu respeito as mesmas operações.” (Pêcheux, 1997, p. 67). Com a AD, a linguagem tem seu lugar junto à história e o sujeito passa a ser entendido como posição definida pela voz de outro(s) mobilizada a cada retomada de palavra (o que nos faz considerar a memória como anterioridade) e pelo lugar social de onde enuncia a partir das condições de produção históricas. Isso porque:

as diversas operações que se baseiam sobre a relação extensão/compreensão perdem seu sentido e sua validade quando tentamos aplicá-las fora do domínio das disciplinas científicas existentes em um momento histórico dado, de forma que a pretensão idealista de chegar a um universo de enunciados ‘fixos e unívocos’ que recubram o conjunto da realidade não tem mais consistência que um sonho, uma satisfação imaginária calcada no modo do ‘como se’ (fazer como se as operações designadas acima fossem definidas em qualquer parte). (Pêcheux, 1997: p.68)

Em relação à mídia, há o sentido dominante de uma desejável e pretensa monofonia desde seus manuais que há muito bravateiam a necessária “imparcialidade” na cobertura dos fatos até o modo como os sujeitos-jornalistas acreditam registrar exatamente a realidade e os fatos tal e qual aconteceram. Sabemos, contudo, que a mídia é alimentada pelo capital de anunciantes e sistemas de crédito, acoplada à publicidade à medida que a necessidade de investimento em novas tecnologias cresce (Arbex, 2001). As cartilhas jornalísticas, em vista

Nessa direção, concordamos com o autor, marcando que a mídia enuncia de modo a justificar um relato, sustentar um modo de dizer, estabilizar um sentido sobre a realidade, marcando sempre a legitimação de autoridade de quem diz, seja o jornal, o rádio, a televisão, a net etc. E também destacamos que justificar algo implica trabalhar com conteúdos de informação, o que parece algo evidente e transparente para a análise de conteúdo que visa atingir o que Pêcheux (2006: p.47) chamou de *ciência régia*, ou seja, abordagens com “ares de discurso sem sujeito, simulando os processos matemáticos” que têm como sustentáculo a negação de movimentos e gestos de interpretação.

Na verdade, a principal pretensão da Análise de Conteúdo é vislumbrada na possibilidade de fornecer técnicas precisas e objetivas que sejam suficientes para garantir a descoberta do verdadeiro significado. Nesse sentido, é importante reafirmar aqui a certeza de que haveria um sentido a ser resgatado em algum lugar, e de que o texto seria seu esconderijo. (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005: p. 310)

116 | significação | nº31 | 2009

a mídia não se dirige a nós para transmitir-nos informações objetivas, mas para conquistar o nosso espírito. Como já dizia Goebbels: ‘Nós não falamos para dizer alguma coisa, mas para obter um certo efeito’. Os colonizados e seus opressores sabem que a relação de domínio não está fundada apenas na supremacia da força. Passado o tempo da conquista, soa a hora do controle dos espíritos. E é tanto mais fácil dominar, quando o dominado permanece inconsciente. Daí a importância da persuasão clandestina e da propaganda secreta, pois, a longo prazo, para todo império que deseja durar, a grande aposta consiste em domesticar as almas, torná-las dóceis e depois subjugar-las. (Ramonet, 2005: p. 20-21)

Essa peculiaridade da imprensa de “domesticar” dá-se em um contexto em que o patrocínio dos grandes anunciantes tem peso definidor nas pautas e editoriais, o que para nós significa dizer que muitas vezes o discurso jornalístico não historiciza os sentidos, não promove a emergência de vozes desarmônicas em relação ao poder vigente, mantendo-as como marginalizadas, anacrônicas e infradoras. “A unidade irreal que o espetáculo proclama é a máscara da divisão de classes sobre a qual repousa a unidade real do modo de produção capitalista” (Debord, 1997: p.47). Basta notar como os canais midiáticos da FD de resistência assumem sua filiação e retomam abertamente o discurso da FD dominante para combatê-lo³, enquanto a FD dominante quase nunca sequer menciona o título de um veículo tido como alternativo, nem mesmo para responder a tais confrontos. O silenciamento é também observado no registro das fotografias, muito embora a materialidade não-verbal implique em consequências até mais drásticas.

3. “Em exemplo: a revista *Fórum* nº 60 (março de 2008) dedicou sua reportagem de capa ao tratamento que a revista *Veja* deu à imagem do governo Lula. Dificilmente veremos acontecer o oposto.

Considerações sobre a fotografia no discurso midiático

Desde o advento do daguerreótipo na esteira da Revolução Industrial, a fotografia causou rebuliço em meados do século XIX, tendo alcançado difusão técnica e popular após os inventos de William H. Fox Talbot. Para além de seu aspecto artístico, ela ganhou destaque e diferenciou-se da pintura graças a vários fatores, dentre eles, a sua natureza testemunhal ou ao menos o registro da *aparência* do testemunho que ela inscreve. Por essa peculiaridade, a fotografia transformou-se em “arma temível, passível de toda sorte de manipu-

lações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’ da objetiva fotográfica” (KOSSOY, 2001, p.27). Não tardou para que a imprensa descobrisse que essa ilusória objetividade caía como uma luva para fazer circular sentidos sobre o efeito de realidade que as imagens poderiam imprimir aos textos midiáticos.

Com a fotografia, o mito do discurso sem sujeito atinge um nível que só será alcançado no fim do mesmo século, quando os irmãos Lumière arquitetam o cinematógrafo e dão movimento às fotografias, reforçando a idéia de representação objetiva. Sinal disso é a baixa aceitação do conceito de *auteur* no que tange aos fotógrafos, sobretudo numa comparação com os pintores. “O destino da fotografia levou-a a muito além do papel ao qual se supôs, de início, que ela estivesse restrita: fornecer informações mais acuradas sobre a realidade (inclusive sobre a arte). A fotografia é a realidade; o objeto real é, não raro, experimentado como uma decepção” (Sontag, 2004: p.162).

Para Sontag, é no museu que a fotografia ganha essa característica de maneira definitiva, entre a função meramente descritiva e a bela-arte, pois a noção de temas fica diluída para privilegiar um estudo sobre as possibilidades do fotografar a realidade. Basta notar como, diferente da pintura, a fotografia muitas vezes sequer vem assinada, pois “sua autoria é antes corporativa que individual” (op. cit.: p. 150). Isso é particularmente nítido no caso da imprensa ou de fotos tiradas para fins científicos, nos quais a pretensão de “discursivizar” o “objeto” é ainda maior. Mais uma vez, a separação objetivo/subjetivo, entre necessário/contingente, entre aquilo que era considerado da ordem/e fora da ordem da ciência, tão criticada por Pêcheux, mostra ecos na fotografia, na superfície da qual haveria a ilusão de um suposto apagamento do trabalho da ideologia.

No caso do fotojornalismo, tal mecanismo ideológico funciona de modo a saciar a fome dos que pretendem a “transparência” dos “sentidos unívocos” e do discurso ilusoriamente sem sujeito. Nesses casos, a foto é geralmente publicada num *site* ou num meio impresso e aí temos o primeiro desvio do registro fotográfico tirado de seu contexto, ou melhor, temos uma sequência de fotos ou uma foto diagramada em determinado ponto acoplada a textos que assentem-nas em um modo de dizer sobre o objeto fotografado. O caso das primeiras páginas, sobretudo nos jornais impressos, é particularmente emblemático, na tentativa de “resumir” as notícias do dia anterior em breves manchetes, fotografias e legendas, o jornal faz circular um

diálogo entre relatos e imagens, fixando um congelamento de tudo o que poderia ser dito ali, mas não foi e, assim, cristalizando apenas um modo de dizer das fotografias. “Enquanto sistema significante, ela provoca uma suspensão do tempo ao congelar num instante a imagem de um dado referente” (Antunes, 2005: p.9). Essa mumificação da imagem vem estabelecer na mídia uma “narrativa do presente” (Gregolin, 2003), ou melhor, de um presente em espirais de gerúndio através do qual se constrói nas fotografias um “inventário da mortalidade”, no qual o fotógrafo é um eterno turista da realidade alheia, à procura de um bom “clique” da mesma forma que um caçador à espera da presa, o que, por sinal, explica porque as máquinas fotográficas, substitutas das espingardas, fazem tanto sucesso nos safáris (Sontag, 2004).

No discurso midiático, todavia, a fotografia tem também a função de retorno ao passado, marcando uma aproximação com o tempo anterior, com o que já foi fixado anteriormente como retrato de alguma realidade. Desse modo, temos duas dimensões temporais produzindo sentidos na mídia, ora pontuando um efeito de fixação no presente estabilizando uma certa imagem, cena e relato, ora recuperando uma imagem como pré-construído, ao modo de um registro exposto em algum lugar antes. Nesse sentido, esses efeitos nos colocam diante da opacidade da foto, desmanchando assim a ilusória noção de *espelho do mundo* que ela tanto se esforça para criar e marcando como nos dois casos, o sentido poderia ter sido outro se o recorte imagético tivesse fixado um minuto antes ou depois. “Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos)” (Sontag, op. cit.: p. 86).

Interessante notar como isso ocorre, sobretudo, no caso da FD dominante que inscreve, ainda que algumas vezes com furos, a tentativa de silenciamento da luta de classes (Romão, 2002). Ressaltamos, mais uma vez, que a FD a qual o *Brasil de Fato* se filia retoma a memória discursiva de eventos passados tais como massacres de trabalhadores, manifestantes⁴ de movimentos sociais, ou então a retomada de notícias que circularam na mídia cartelizada. Imagens de arquivo são mobilizadas da FD dominante, embora, reiteramos, somente nos “momentos oportunos”, visto que a mídia majoritária faz falar interesses de poder contra os quais o *Brasil de Fato* marca uma posição de resistência e contestação. Exemplo disso são revistas e jornais que destinaram reportagens favoráveis ao golpe militar de 1964 e que podem fornecer alguma fotografia desse período para ins-

4. Em trabalho anterior, analisamos o caso da retomada do Massacre de Eldorado de Carajás. Ver ROMÃO; YADO; SILVA, 2008.

talar efeito de censura, agressão ou violência; nesses casos, há o uso de fotos em preto-e-branco e granuladas produzindo o efeito histórico de contrastar com o colorido das outras imagens. Esse mecanismo nos parece colocam em movimento, de um modo outro e diferente daquele em que a fotografia circulou, a historicidade e os sentidos do político deslocados agora pelas novas condições de produção. Marcamos, ainda, que o retorno ao passado via imagens pode igualmente produzir sentidos de proximidade com o presente, marcando pelas imagens de ontem e hoje um elo de parentesco ou continuidade. Exemplo disso ganha materialidade quando a imprensa de grande circulação comparou os governos Lula e Collor, usando fotos coloridas com dois traços (um verde e outro amarelo) , geralmente com a exposição de ambos os presidentes sorrindo, para fazer falar sentidos de contemporaneidade e continuísmo entre os dois governos (e governantes).

No Brasil de Fato: o lugar da fotografia e da legenda



5. N° 132 - página 7 – 08 set. 2005

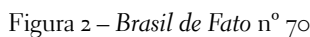
Em todos os recortes, abordam-se temas relativos a conflitos agrários, regularidade temática que iremos flagrar nos movimentos do discurso, marcando quais posições estão em jogo nas imagens e legendas.

Neste registro, assinado pelo fotógrafo Marcello Casal, vemos que os corpos não abrem possibilidade de identificação dos rostos, nem das cores de trajes ou eventuais objetos que os personagens possam carregar. Apenas a silhueta dos homens é registrada ficando identificáveis apenas os contornos dos chapéus e bonés, além de uma possível mata ao fundo, o que nos permite a sugestão de que são trabalhadores rurais. Na extremidade esquerda da foto, uma das pessoas está de pé e se destaca demais, de braços cruzados e cabeça de perfil. Ao fundo, notamos raios solares de um amarelo bem claro no horizonte longínquo, o que avoluma um efeito de fluidez dos elementos da imagem, vistos na direção contrária ao sol e, por isso mesmo, difusos, liquidificados por uma espécie de penumbra às avessas. A legenda marca que “De acordo com as contas da Comissão de Agricultura da Câmara, a dívida total do setor agrário é de quase R\$ 37 bilhões”.

O uso de uma foto, que não instala rostos particulares, coloca como evidente um efeito relativamente abstrato de anonimato, anonimato este materializado na imagem do homem à esquerda do quadro, o qual inscreve uma espécie de *glamourização* do trabalhador camponês proletário, posto aqui de braços cruzados em uma postura de imaginária indignação. Nesse caso, a definição da fotografia como “ícone” ou “índice” é abalada, visto que, embora traga um atestado da existência de algum momento registrado pelo fotógrafo, a função da imagem é digna de uma arte abstrata como a pintura, pois reduz os trabalhadores a silhuetas sem identidade e, por isso mesmo, aplicáveis a diversos contextos, afastando-se da noção tão apreçada na mídia de que a fotografia existe para mostrar-nos a realidade que não podemos ver, seja por distância geográfica ou até pelos limites do olho humano (como nas imagens microscópicas).

A fotografia aqui se beneficia desse *status* de registro objetivo do real para, ironia das ironias, flertar com o *ícone*, com o abstrato, com o oculto, para inscrever-se em uma FD que remete os proletários camponeses ao mundo do trabalho ainda que os trabalhadores estejam sem face. Ressaltamos que, juntamente com o sol poente, o horizonte também pode ser considerado crepuscular, dialogando com a notícia sobre a dívida sonhada pelos grandes agricultores, cujo ônus recairá sobre esses trabalhadores mais uma vez “sem rosto”. Deste modo, a

gramação, um todo ilusoriamente transparente e monossêmico. Este recorte é composto por duas fotografias e uma só legenda o que indica o movimento discursivo de homogeneizar as duas imagens em apenas uma formulação marcada pelo sentido de costurar as duas. As fotos, ambas creditadas a Robson Oliveira, são manipuladas tecnologicamente, muito provavelmente por recursos da informática. Observamos que as duas têm dimensões semelhantes, a da esquerda mostra um grupo de pessoas desfocadas, mas diferentemente da fotografia anterior nela as feições dos rostos são visíveis e mantidas. O preto e branco, abaixo da bandeira vermelha do MST e o céu azul, além de uma árvore parcialmente visível fazem falar um modo de colorir certos pedaços da imagem, quais sejam o céu e as bandeiras vermelhas, o que nos parece inscrever um efeito de liberdade, já que ambos estão acima e sem limites de fronteiras. Ao mesmo tempo, os militantes são fotografados sem cor, constituindo-se apagados e em contraste com o restante da imagem. Na fotografia da direita, vemos o enquadramento fechado em três pessoas, sem contar algumas mais ao fundo, ou seja, há um close enquadrando uma fila de jovens também marcados pelo



6. N° 170 - página 5 – 01 jun. 06

branco e preto. Uma jovem traja a camiseta do MST (somente as palavras “trabalhadores rurais” estão visíveis), cruza os braços e olha para o lado, o que para nós faz falar sentidos de indignação, rebeldia, protesto já que o ato de cruzar os braços, dentre outros sentidos, pode discursivizar justamente estes. Na cena, há também um rapaz, logo atrás, cujo rosto apresenta-se pouco aparente, nota-se a mão dele no ombro da moça. Finalmente, outro manifestante aparece em seguida, olhando para a câmera e, por tabela, “olhando” para aquele que olha a imagem. Aqui temos um jogo de espelhamento em que ver e ser visto reclama algo que estaria fora da própria fotografia em um movimento contínuo. Há um detalhe no chapéu da mulher da frente, chapéu que apresenta vestígios de ter sido feito com crochê, o que marca o trabalho manual e artesanal. Na cena, algo vermelho irrompe justamente na cabeça da militante (ou simpatizante) do movimento, marcando também algo que se posiciona acima como a bandeira do lado. A legenda que une as duas imagens instala a seguinte formulação: *“Em Fortaleza, sem-terra exigem do governo Lula medidas que fortaleçam a agricultura familiar e viabilizem a reforma agrária”*.

De forma regular não apenas no *Brasil de Fato*, mas na mídia em geral, temos mais uma vez o recurso das fotografias em dimensões similares e uma única legenda que, supõe-se, valer por ambas as imagens, produzindo uma homogeneização e simetria entre elas. Essa diagramação já foi estudada em trabalhos anteriores de nossa autoria e interpretamos que se trata de uma tentativa de emprestar às fotografias a fluidez sintagmática do lingüístico, uma vez que a justaposição de recortes não-verbais, sobretudo fotos, tende a causar estranhamento visto que os dois fragmentos nos remeteriam a realidades distintas no tempo. De uma só vez, a legenda tenta fechar os sentidos das duas fotografias e, simultaneamente, quer causar uma aproximação entre as duas imagens significantes. O efeito construído aqui é o de vínculo ideológico entre as imagens, as figuras humanas, a bandeira e a fita vermelha, o que parece facilitado pelas mesmas medidas e pelo diálogo continuado dos militantes da primeira e segunda fotografias. Talvez seja em situações como essa que a definição da fotografia como arte pulse. Se para Sontag a fotografia tem a reputação de ser a mais fácil das artes miméticas pelo realismo ali contido, a possibilidade de enquadramentos e efeitos técnicos nos remete à questão do ideológico. Não custa lembrar que isso é um recorte da FD jornalística, que se diz neutra e imparcial, mas em cujas primeiras páginas e capas de revista existe um sem-número de

Para o uso das cores, o mais interessante é notar como o sujeito-editor decidiu “apagar” as pessoas em um tom melancólico, marcando-as em preto-e-branco como se elas fossem personagens de imagens antigas de outro tempo ou então as destacando como o elemento volumoso e anônimo das mobilizações sociais. Ou seja, de meros “trabalhadores rurais”, na descolorida realidade sócio-histórica de desigualdade do capitalismo, pode-se deslocar para o colorido do MST, vermelho intenso das bandeiras vinculado ao azul do céu e, como na análise anterior, ao verde das árvores, símbolo da natureza. Por fim, ressaltamos a questão do olhar na segunda foto, segundo nos alerta Martine Joly (1996):

Este recorte, contudo, oferece as duas coisas. Há o olhar desviado e austero, que chega a lembrar a divulgadíssima fotografia de Che Guevara assinada por Alberto Korda, a qual instalou uma espécie de lugar-comum nesse sentido, isto é, o lugar do militante contemplando o horizonte. Dessa forma, o discurso da legenda e da fotografia assumem um viés que vai muito além das medidas e disposições formais da diagramação, constituindo uma instância do ideológico e, assim, do político.

Pela discussão teórica realizada e a análise dos recortes, notamos que o fotojornalismo faz circular sentidos de uma determinada formação discursiva, marcando-os a partir de uma (des)ordem de alguns elementos tais como planos, cores, elementos, ângulo, dentre outros. Assim, tais recursos pontuam a circulação de dizeres natura-

lizados pela ideologia que indiciam uma posição-sujeito apagando outros modos possíveis para “narrar”, registrar, fotografar o mesmo fato. Na formação discursiva aqui analisada, à qual o *Brasil de Fato* filia-se, notamos, contudo, um rompimento com o silenciamentodo rosto dos trabalhadores sem-terra, normalmente apresentados pela mídia cartelizada, sempre “armados” com facões, foices e paus.

A Análise do Discurso constitui um referencial teórico interessante para a escuta da legenda e da fotografia, pois não trabalha com a suposta transparência dos objetos simbólicos mas os observa em sua opacidade, atravessando a evidência de clareza que ilusoriamente eles teriam, enfrentando-os como lugares em que os sentidos podem ser sempre outros, imprevisíveis.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, V. T. 2004. *O verbal e o não-verbal*. São Paulo: Editora da UNESP.
- ANTUNES, E. 2005 *Os tempos no discurso do jornal: fotografia, títulos e diagramação*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ. Disponível em: <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R2028-1.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- ARBEX JR., J. 2001. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001. p. 57-62.
- BARTHES, R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Co-edição “Cahiers du Cinema”. Paris: Gallimard-Seuil.
- DEBORD, G. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Complemento de leitura: “Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DUBOIS, P. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.: Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus.

- FIGUEIREDO, D. de C. 2002 *Vítimas e vilãs, 'monstros' e 'desesperados': como o discurso judicial representa os participantes de um crime de estupro*. Linguagem em (Dis)curso. Tubarão, v. 3, n. 1, p. 135-155. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0301/v3%20n1.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- GREGOLIN, M. do R 2003. *O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo*. In: Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo. In: _____ (org.). São Carlos: Claraluz (Coleção Olhares Oblíquos).
- JOLY, M. 1996. *Introdução à análise de imagem*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- KOSSOY, B. 2001. *Fotografia & História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ORLANDI, E 1996. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes.
- _____. 2006. *Discurso e Textualidade*. Campinas: Pontes.
- PÊCHEUX, M. 2006. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad.: Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes.
- _____. 1999. *Papel da memória*. In: ACHARD, Pierre et. al.. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes.
- _____. 1975. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (1997). 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp. (Coleção Repertórios)
- QUEIROZ, É. K. R. 2008. *(N)Os telejornais brasileiros: a textualização lacunar da notícia*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado).
- RAMONET, I. 2005. *Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema*. Petrópolis: Vozes, p. 15-32.
- ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B. 2005. *Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória*. ALEA, v.7, n.2, jul./dez. 2005. p.305-322. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>>. Acesso em: 04 ago 2007.
- ROMÃO, L. M. S.; YADO, T. H. M.; SILVA, J. R. B. 2008. *Análise discursiva sobre os dez anos da tragédia de Eldorado de Carajás*. Communicare: revista de pesquisa, São Paulo, v.8, n.1.

- _____. 2006. O jogo da memória e a atualização de sentidos no discurso jornalístico. Revista Letras, Campinas, v.5, n.2.